Михайличенко О.В.

Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (ретроспективно-теоретичний аспект)

монографія

М69

Михайличенко О.В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (ретроспективно-теоретичний аспект): Монографія. – вид. 2-ге, перероб. і доповнене. – Суми: вид-во „Козацький вал”, 2007. – 356 с.
ISBN 978-966-358-038-8

Зміст

РОЗДІЛ 1. Історико-теоретичні джерела виникнення української музично-естетичної думки і виховання.....8
1.1.Історична наукова українська думка про музичне та естетичне виховання.
1.2. Історичні та теоретичні джерела виникнення української музики і музичної творчості та їхній вплив на розвиток музичного та естетичного виховання українського народу
1 . 3 . Формування національної свідомості у творчій спадщині видатних українських діячів другої половини XIX ст. і їхній вплив на розвиток музично-естетичного виховання українського народу

РОЗДІЛ 2. Соціально-економічний стан українських земель другої половини XIX — початку XX століття і його вплив на розвиток теорії й практики музично-естетичного виховання.....69
2.1. Політичний та соціально-економічнй стан Східної України, Галичини, Буковини та Закарпаття другої половини XIX — початку XX століття.
2.2. Виникнення громадсько-освітнього та культурно-просвітницького руху в Україні
2.3.Стан освіти

РОЗДІЛ 3. Роль освітніх установ, музичних і культурно-просвітницьких.....111
організацій та товариств у розвитку теорії й практики музично-естетичного виховання в Україні у другій половині XIX — початку XX століття
3.1. Діяльність музичних товариств та організацій в Україні другої половини XIX ст.
3.2. Музично-естетичне виховання молоді в хорових товариствах

3.3. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в загальноосвітніх
та приватних музичних закладах

РОЗДІЛ 4. Музично-естетичне виховання дітей та молоді у процесі народно-інструменального виконавства та у педагогічній діяльності видатних українських композиторів і виконавців.....**195**
4.1. Музичнно-естетичне виховання молоді в українських містах і селах кінця XIX — початку XX ст.
засобами народно-інструментального виконавста
4.2. Музично-педагогічна діяльність видатних українських композиторів
та музикантів кінця XIX — початку XIX ст.
4.3. Педагогічна діяльність видатних музикантів-виконавців

РОЗДІЛ 5. Музично-естетичне виховання молоді засобами аматорського мистецтва та побутового музикування в Україні другої половини XIX — початку XX ст.....**283**
5.1. Аматорський театр.
5.2. Роль кобзарського мистецтва в музично-естетичному вихованні Українського народу
5.3. Музично-естетичне виховання молоді засобами побутового музикування

РОЗДІЛ 6. Теорія музичної освіти та виховання.....**314**
6.1. Предмет та основні поняття теорії музичної освіти та виховання
6.2. Сутність процесу музичного виховання та його компоненти
6.3 Загальні методи музичного навчання

ВСТУП

Сучасний стан розвитку освіти в Україні потребує поліпшення відповідно вимогам часу, коли всі наші зусилля спрямовані на подолання соціально-економічних труднощів, які виникли в результаті перетворень останнього періоду. Створення незалежної суверенної Української держави є не тільки величезним досягненням нашого народу у боротьбі за свою незалежність, а й

значним випробуванням, яке він, безумовно, витримає перед своєю долею.

Без теорії не може бути практики особливо якщо це стосується виховання поколінь. Кожна доба розвитку людства мала свою теорію виховання. І в результаті цього ми маємо величезні надбання, які або рушать нас вперед до цивілізації, або свідчать про далеко небезгрішний людський рід, що прославив землю і шедеврами художньо-естетичної досконалості, і потворними проявами людського буття й людських уяв про нього.

Теорія й практика естетичного виховання в Україні періоду так званого "розвиненого соціалізму"(1970-1980 рр.) спиралися на досягнення наукової думки російських учених, які насамперед будували її на методологічній основі марксистської теорії комуністичного виховання. Одним з головних принципів цієї теорії було ствердження необхідності масового залучення до естетичної діяльності всього народу, створення масового мистецтва, яке надихало б людей на подальшу самовіддану працю заради світлого майбутнього.

Таке залучення дійсно відображає ідеальний стан педагогічного відтворення естетичної думки кожного суспільного ладу — але тільки в процесуальному аспекті. Змістовний аспект передбачає залучення молоді до справжніх естетичних цінностей, які виробило людство, виходячи з гуманних, справді прекрасних виявів людського життя, оспіваних у художніх образах митцями, а не з ідеалів, запропонованих ідеологією, яка за роки свого існування знищила індивідуальність у мистецтві, тим самим упровадивши одноманітність, однобарвність художніх творів, що відображили життя скоріше у "маріонеточних дійствах", ніж у його реаліях.

Але найбільша шкода цього періоду розвитку культури в Україні полягає у майже повному знищенні її національної ознаки. Все національне (до речі, не тільки українське) було замінено на "радянське". Твердження радянських державних ідеологів про те, що на значній території європейської та азіатської частин земної кулі, об'єднаних у велику радянську державу, не може бути українців, білорусів, узбеків, грузинів та інших націй, а існує єдина спільність людей — "радянський народ", було звичайним оманом свідомої людської думки.

Ліквідація СРСР і проголошення України незалежності поклало початок нової ери у розвитку української нації. Настав час об'єктивно розглянути і виявити найкорисні, найцінні вияви дійсності українців в історії їх життя.

Українське мистецтво і, зокрема, творчість композиторів і музичних діячів з давніх давен плідно впливали на розвиток світової культури у різні часи. Не зважаючи на заборони, народне, а потім і професійне музичне мистецтво склали основу музично-естетичної культури українського народу, яка відображає його життя у художніх образах і служить зразком для подальшого його процвітання.

Найбільш плідним і значним періодом розвитку музично-естетичної творчості в Україні є XIX — початок XX століття. Діяльність видатних композиторів (Д.Бортнянський, М.Березовський, А.Ведель, П.Ніщинський, М.Аркас, П.Сокальський, М.Лисенко, К.Стеценко, М.Леонтович, Я.Степовий, Б.Підгорецький, О.Кошиць, Ф.Якименко, М.Вербицький, І.Лаврівський, С.Воробкевич, В.Матюк, А.Вахнянин, О.Нижанківський, Я.Лопатинський, Й.Кишакевич, С.Людкевич, В.Барвінський, Н.Нижанківський, Ф.Колеса, М.Колеса, Г.Дяченко, Л.Ревуцький, В.Косенко, П.Козицький, М.Вериківський, Б.Лятошинський та ін.), громадських діячів та літераторів (Т.Шевченко, М.Драгоманов, М.Грушевський, І.Франко, М.Павлик, Б.Грінченко, Леся Українка та ін.), музикознавців (К.Квітка, Ф.Колеса, С.Людкевич, Ф.Стешко, В.Витвицький, О.Хоминський, М.Грінченко та ін.), музикантів-виконавців (О.Мишуга, І.Алчевський, С.Крушельницька, М.Менцинський, Є.Гушалевич, М.Загорська та ін.), окремих творчих спілок і товариств цого періоду (Київське відділення РМТ), "Боян"(Львів та інші міста), "Просвіта"(Львів), "Торбан"(Львів), "Союз співацьких і музичних товариств"(Львів), Житомирське артистичне товариство, Полтавське товариство камерної музики, "Український клуб"(Київ), "Галицьке музичне товариство", "Руська бесіда"(Чернівці), Київське літературно-артистичне товариство, Київська музична школа, Харківські музичні класи при відділенні РМТ, Одеська школа аматорів музики, Київський інститут шляхетних дівчат та ін.) значно

вплинули на розвиток теорії й практики музично-естетичного виховання українського народу.

У різні періоди дослідженням педагогічних і просвітницьких процесів української історії займалися Л.Баїк, С.Бабишин, І.Борисов, А.Відченко, М.Грищенко, М.Гриценко, Д.Герцюк, М.Грушевський, О.Дзеверін, М.Євтух, А.Ігнат, І.Зязюн, Н.Калениченко, І.Кашула, М.Коваль, І.Курляк, В.Кравець, О.Кондратюк, О.Мазуркевич, В.Микитась, О.Мишанич, Б.Мітюров, Ф.Науменко, М.Ніжинський, Л.Попова, І.Пуха, В.Савинець, М.Стельмахович, Б.Ступарик, О.Сухомлинська, С.Чавдаров, Л.Юрченко, М.Ярмаченко та ін.

Естетичні процеси цієї епохи вивчали українські та російські вчені, такі як Л.Архімович, М.Гордійчук, Т.Каришева, Т.Шеффер, О.Шреєр-Ткаченко, І.Волошин, Т.Булат, С.Грица, В.Наулко, Л.Артюх, В.Горленко, Л.Кауфман, Є.Федотов, І.Крип'якевич, Т.Левчук та ін.

Висновки цих досліджень представлені у монографіях, наукових публікаціях і навчальних посібниках. Вони відтворюють насамперед розвиток української педагогічної теорії й практики, музичної культури з позицій фактичної творчої діяльності окремих діячів, творчих спілок, соціально-економічних процесів, які впливали на розвиток української культури. Ці дослідження увійшли в скарбницю загальних наукових досягнень української педагогіки, музикознавства і культурології. Значних досліджень, які висвітлювали б становлення і розвиток процесу музично-естетичного виховання дітей та молоді в Україні періоду XIX — початку XX століття, поки ще замало. Цим визначається актуальність нашого дослідження, головним об'єктом якого став процес музично-естетичного виховання молоді в Україні у другій половині XIX — на початку XX століття.

Предметом дослідження є соціально-педагогічні особливості теорії й практики музично-естетичного виховання в Україні, які зумовлюють прогресивний характер розвитку української національної культури у другій половині XIX — на початку XX століття.

Матеріалом дослідження були теоретичні наукові першоджерела вітчизняних та зарубіжних авторів, архівні документи, літературні та церковні реліквії.

Головні завдання, які ми ставили при викладенні матеріалу полягають у:

- визначенні основних історико-теоретичних засад, на яких грунтувався процес музично-естетичного виховання в Україні у другій половині XIX — початку XX століття;
- історико-теоретичному аналізі соціально-економічних процесів, які впливали на стан музично-естетичного виховання українського народу у другій половині XIX — початку XX століття;
- аналізі діяльності видатних українських громадських діячів, митців і творчих об'єднань та визначенні їхньої ролі у розвитку теорії й практики музично-естетичного виховання в Україні у другій половині XIX — початку XX століття;
- соціально-педагогічному аналізі діяльності освітніх та культурно-просвітницьких організацій і товариств, їхньої ролі у розвитку теорії й практики музично-естетичного виховання в Україні у другій половині XIX — початку XX століття.

Вживаний у монографії термін "музично-естетичне виховання" не має визначення у класичній педагогічній науці як окрема категорія. Поряд з тим існують "музичне виховання", "музична освіта", "естетичне виховання" та ін. Вони зводяться до сприйняття музичного та інших видів мистецтва як діалектичних процесів розвитку, що впливають на формування критичного становлення людини до прекрасних та потворних проявів людського буття, прищеплення їй навичок художнього мислення, адекватного реагування та відповідної поведінки. Наше визначення цього терміна є концептуальним і має таке тлумачення:

Музично-естетичне виховання в Україні — це діалектична взаємодія інститутів створення, накопичення і збереження досвіду національного музичного мистецтва з процесами передачі цього досвіду із покоління в покоління у тісному суспільно-історичному та соціально-економічному зв'язках. Разом з тим це процес передачі та засвоєння особистістю емоціонально-художніх образів українського та зарубіжного музичного та суміжних з ним мистецтв, які спроможні спонукати її до творчої діяльності і створення навколо себе життя, побудованого на кращих морально-етичних цінностях, що виробило людство.

Розділ 1. Історико-теоретичні джерела виникнення української музично-естетичної думки і виховання.

1.1.Історична наукова українська думка про музичне та естетичне виховання.

Підвищення ефективності процесу виховання духовно багатого покоління зумовлює опрацювання історичного та теоретико-методологічного аспектів процесу виховання й навчання минулого, врахування його корисного досвіду.

Без вивчення розвитку теорії й практики музично-естетичного виховання та навчання в минулому неможливо збагнути сучасне і передбачити майбутнє, а також забезпечити єдність, наступність і спадкоємність у вихованні поколінь. Як визначається в Державній національній програмі "Освіта" ("Україна XXI століття"), навчально-виховний процес повинен здійснюватися у невіддільності освіти від "національного грунту, її органічному поєднанні з національною історією і народними традиціями, збереженні та збагаченні культури українського народу"[1].

Загальними проблемами народної освіти та педагогіки в Україні в дореволюційній історіографії займалося багато українських громадських діячів, педагогів та істориків: Б.Грінченко, М.Грушевський, М.Драгоманов, С.Єфремов, С.Русова та інші.

Вони нерідко виступали подвижниками й активними діячами різних просвітницьких товариств, а в своїх працях аналізували розвиток просвітницького руху в Україні, його вплив на освіту, шукали шляхи її демократизації. Представники прогресивної інтелігенції очолили громадський рух за навчання в українських школах рідною мовою, виступали за розширення шкільної мережі в Україні, відзначали провідну роль учителя в цих процесах. Проте публікації цього періоду мають розрізнений, фрагментарний характер і присвячені окремим аспектам народної

---

[1] Державна національна програма "Освіта" ("Україна XXI століття"). — К.,1994. — С.9.

освіти, національно-просвітницькому руху, інтелігенції. Так, у працях В.Александровського, В.Вахтерова, М.Корфа, М.Пирогова, С.Русової, С.Сірополка, К.Ушинського, В.Чарнолуського розглядаються напрями, форми організації та засоби позашкільної освіти.

У 1917—1920 рр. проблеми розвитку освіти та педагогічної думки знаходять відображення в органі Всеукраїнської учительської спілки "Вільна українська школа", газеті "Нова рада". На сторінках цих часописів побачили світ праці відомих просвітницьких діячів, педагогів, учених: С.Русової, В.Роднікова, С.Черкасенка, Я.Чепіги та інших.

З установленням в Україні радянської влади змінився підхід до висвітлення та дослідження проблем, пов'язаних з національною освітою та педагогікою, визначенням місця і ролі української інтелігенції у поширенні освіти серед народу.

Імена багатьох подвижників української культури, національної школи, окремі події минулого піддавалися забуттю. У радянській літературі вкоренилась думка, що в аналізований період в освіті превалювала діяльність "буржуазної інтелігенції", яка мала обмежений "культурницький" характер. Зокрема, в Українській Радянській Енциклопедії (1985р.) товариство "Рідна школа" кваліфікувалося як громадська культурно-освітня організація "буржуазно-ліберального напрямку".

В останні роки, коли почалося переосмислення історичних та культурно-національних процесів, в Україні з'являються розвідки, в яких автори намагаються дати об'єктивну оцінку суспільним явищам, що відбувались у період боротьби за національну школу. Зокрема, серед них праці: "Розвиток народної освіти та педагогічної думки в Україні"[2], "Нариси історії шкільництва", "Історія педагогіки в Україні"[3]. В них на основі документальних матеріалів зроблено спробу простежити основні віхи зародження й розвитку просвітницького руху в Україні як

---

[2] Розвиток народної освіти і педагогічної думки на Україні (Х — поч.ХХ ст.): Нариси / М.Д.Ярмаченко відп.ред.), Н.П.Калениченко, С.У.Гончаренко та ін. — К., 1991.

[3] Нариси історії українського шкільництва 1905—1933: Навч.посібник / О.В.Сухомлинська та ін. За ред. О.В.Сухомлинської. — К.: Заповіт, 1996; Любар О.О.,Стельмахович М.Г., Федоренко Д.Т. Історія української педагогіки: Навч.посібн. / За ред. М.Г.Стельмаховича. — К., 1999.

передумови розвитку освіти та культури, а також реабілітувати тих людей, які своєю подвижницькою працею сприяли національному поступу.

Слід відзначити, що за останні кілька років історико-педагогічна наука збагатилася рядом важливих досліджень (М.Антонець, А.Бондар, М.Євтух, В.Майборода, М.Ярмаченко). З'явилось ряд дисертаційних робіт, присвячених просвітницькій діяльності товариств, окремих представників інтелігенції досліджуваного періоду. Це, зокрема, дисертації Л.Д.Березівської "Проблеми освіти та виховання в діяльності київських просвітницьких товариств"[4], та М.С.Поліщук "Освітня діяльність інтелігенції на Правобережній Україні у 2-й половині XIX ст."[5].

Змістовним науково-педагогічним доробком є монографія Л.Вовк "Історія освіти дорослих в Україні: Нариси"[6].

Всебічне вивчення становлення і розвитку освіти в різних регіонах України має велике значення на сучасному етапі розбудови українського народу та будівництва демократичної національної системи і структури освіти.

Проблемі історичного розвитку школи, освіти та педагогічної думки в в Закарпатті присвячена дисертаційна робота В.В.Росула[7]. Автор досліджує діяльність видатних педагогів та культурно-освітніх діячів Закарпаття, їх роль у становленні демократичної системи освіти, педагогічної думки та духовного збагачення народу впродовж майже двох минулих століть.

За останній час зросла кількість науково-публіцистичних праць, розвідок, статей про розвиток педагогічної думки та шкільництва у Галичині (Д.Герцюк, В.Моцюк, Б.Ступарик)[8],

---

[4] Березівська Л.Д. Проблеми освіти та виховання в діяльності київських просвітницьких товариств (друга половина XIX — початок XX ст.): Автореф.дис...канд. педагог.наук: 13.00.01 / Ін-т педагогіки АПН України. — К., 1998. — С.17.

[5]Поліщук М.С. Освітня діяльність інтелігенції на Правобережній Україні в 2-й половині XIX ст.: Автореф. дис...канд. іст.наук: 07.00.01 / Київ. національний ун-т ім.Т.Шевченка. — К., 1998. — С.23.

[6] Вовк Л.П. Історія освіти дорослих в Україні: Нариси. — К.: УДПУ, 1994.

[7] Росул В.В. Тенденції розвитку школи та педагогічної думки Закарпаття (XIX — XX ст.): Автореф. дис...канд.пед.наук: 13.00.01 / Київський ун-т ім.Т.Шевченка. — К., 1997. — С.24.

[8] Ступарик Б.М. Шкільництво Галичини (1772 — 1939 рр.). — Івано-Франківськ, 1994.

становлення гімназійної освіти (О.Вишневський, І.Курляк), діяльність культурно-освітніх товариств (Б.Добрянський, С.Сухорський, Г.Білавич, С.М.Вдович та ін.)[9].

На Буковині історичним аспектам розвитку педагогіки та шкільництва присвячена дисертаційна робота — "Становлення і розвиток українських народних шкіл на Буковині (70-ті рр.XVIII — початок XX століття) Л.І.Кобилянської[10].

Помітний внесок у розробку проблеми національної освіти зробили дослідники з української діаспори. У працях Д.Донцова, Д.Дорошенка, С.Сірополка, О.Субтельного аналізується вплив просвітницького руху на розвиток національної ідеї в Україні.

У галузі естетичного виховання особистості, його методів і форм українським народом нагромаджено чималий досвід. Відомі українські педагоги, письменники минулого П.П.Білецький-Носенко, К.В.Єльницький, І.П.Котляревський, М.М.Коцюбинський, Л.М.Модзалевський, С.І.Миропольський, І.О.Ставровський та ін. зробили значний внесок у розвиток теорії і практики естетичного виховання.

Проблема естетичного виховання привертає увагу педагогів, філософів, соціологів, психологів. Аналіз друкованих джерел дає можливість умовно виділити декілька груп питань, які стосуються окремих аспектів даного питання.

У філософському плані питання естетичного виховання особистості розглядались у працях Л.М.Баткіна, М.М.Бахтіна, О.В.Васюкова, Н.В.Гончаренко, В.Е.Громова, М.С.Кагана, Н.І.Киященко, В.О.Куліна, В.Г.Мазепи, В.Н.Максимова, А.К.Шевченко, Н.Е.Шляхової та ін.

Сучасною психологічною наукою нагромаджено велику кількість досліджень з проблем формування естетичного інтересу школярів (Л.І.Божович, О.Н.Дем'янчук, Л.Н.Коган, Е.І.Крупник, І.В.Логінова, О.М.Леонтьєв та ін.) з питань образотворчої діяльності учнів (Н.А.Ветлугіна, Е.І.Ігнатьєв, В.І.Кірієнко,

---

[9] Білавич Г.В. Українське педагогічне товариство "Рідна школа" і розвиток національного шкільництва у Галичині: Автореф. дис...канд.педагог. наук: 13.00.01 / Ін-т педагогіки АПН України. — К., 1996. — С.24.

[10] Кобилянська Л.І. Становлення і розвиток українських народних шкіл на Буковині (70-ті рр.XVIII —початок XX століття): Автореф.дис...канд.педагог.наук: 13.00.01 / Прикарпатський ун-т ім.В.Стефаника. —Івано-Франківськ, 1998. — С.17.

А.Т.Ковальов, В.С.Кузін, В.Г.Лабунська та ін.). З проблем розвитку особистості у перехідний період (К.І.Габриловець, Н.І.Гуслякова, І.І.Кон, В.О.Кратіонова, Г.І.Прихожан, Л.В.Пилипенко та ін.).

У мистецтвознавстві розглядається проблема художнього образу та його сприйняття (Н.Н.Волков, С.Х.Раппопорт, О.М.Органова та ін.), досліджуються питання історії та розвитку окремих видів народного мистецтва (Е.А.Антонович, Я.П.Запаско, В.Г.Захарчук-Чугай, О.Л.Кульчицька, Ю.І.Лащук, К.І.Матейко та ін.).

Педагогікою досліджуються загальні питання естетичного виховання та розвитку школярів (Ю.Б.Алієв, Д.Н.Джола, Л.Г.Коваль, Б.Г.Ліхачов, Г.Н.Падалка, О.П.Рудницька, Г.П.Шевченко, Н.С.Щербо та ін.), проблеми удосконалення навчально-виховного процесу засобами народного мистецтва України (П.В.Лосюк, А.А.Пікуш, Е.І.Сявавко, Т.М.Файник та ін.).

У сучасній педагогічній теорії склався окремий напрямок — художня педагогіка, що вивчає зміст та засоби художньо-естетичного виховання та розвитку школярів. Художня педагогіка, базуючись на вищеназваних галузях знань, має значний досвід у дослідженні проблем художнього сприйняття: дисертації Т.Г.Будняк, А.В.Голизової, Я.Дригала, В.В.Тушевої, К.А.Юр'євої присвячені проблемам художньо-естетичного розвитку підлітків засобами мистецтва[11].

Вивчення процесу становлення і розвитку музично-естетичного виховання в Україні досліджуваного нами періоду було предметом наукових праць ще з середини XIX —початку XX століття. Ця проблема розроблялась такими педагогами, музичними діячами, композиторами: С.Миропольським, А.Вахнянином,

---

[11] Голизова А.В. Художньо-естетичний розвиток підлітків засобами народного мистецтва: З використанням досвіду української школи Східної Галичини кінця XIX —початку XX століття: Автореф.дис...канд. педагог.наук: 13.00.01 /Луганський держ.пед.ін-т ім.Т.Г.Шевченка Східно-укр.ун-ту. — Луганськ, 1996. — С.24; Тушева В.В. Формування творчої активності учнів молодших класів у процесі використання завдань художньо-естетичної спрямованості (на матеріалі музичного мистецтва): Автореф. дис...канд.педагог.наук: 13.00.01 / Ін-т педагогіки АПН України. — К., 1997. — С.24; Духовний розвиток особистості засобами мистецтва. — Чернігів, 1993. — С.42–43.

П.Сокальським, Д.Ахшарумовим, В.Матюком, С.Людкевичем та ін. Саме вони, усвідомлюючи важливість музичного мистецтва у вихованні підростаючого покоління, зробили вагомий внесок у розвиток теорії музичного виховання, яка грунтувалась на результатах глибокого вивчення історико-культурних надбань нашого народу, що забезпечувало виховання школярів на національному грунті.

Питання, пов'язанаі з діяльністю і творчим доробком композиторів другої половини XIX — початку XX сторіччя, знайшли помітне місце і в науково-публіцистичних працях українських митців першої половини XX століття. Інтерес становлять статті, дослідження, написані М.Грінченком, Б.Кудриком, З.Лиськом, С.Людкевичем, П.Козицьким та іншими, в яких розкриті частково окремі питання музично-педагогічної діяльності українських композиторів. У зв'язку з цим роботи згаданих авторів містять цінний фактичний матеріал і служать вагомим джерелом нашого дослідження.

У педагогічній і музикознавчій науці радянського періоду загальні питання історичного розвитку музично-естетичного виховання, еволюція форм і методів навчання музики розглядалися в дослідженнях І.Анісімової, О.Апраксіної, Н.Добровольської, А.Калениченко, Л.Коваль, Д.Локшина, Є.Марченка, Л.Масол, Г.Падалки, О.Рудницької, Л.Хлєбнікової, Г.Шевченко та інших. Ці роботи містять багатий фактичний матеріал, дають певні уявлення про тенденції та особливості музично-естетичного виховання в різних регіонах, на окремих історичних етапах, можуть використовуватися як джерельна база для подальшого дослідження.

У радянській музичній історіографії творча діяльність українських композиторів другої половини XIX — початку XX сторіччя знайшла своє відображення у працях М.Гордійчука, Л.Кауфмана, М.Загайкевич, С.Павлишин, Л.Пархоменко, Т.Каришевої, Л.Ханик, Є.Штейнберг, у підручниках з історії української музики та їншій музикознавчій літературі. Однак вони писалися в той час, коли їхні автори не могли об'єктивно і всебічно подати результати своїх досліджень. Тому не дивно, що предметом їхнього аналізу ставали окремі аспекти музичної творчості композиторів. Щодо їхньої педагогічної діяльності, то вона

практично не розкрита, за винятком дисертацій про педагогічну спадщину українських композиторів М.Леотовича (Л.Іванова), К.Стеценка (Є.Федотов), С.Людкевича (С.Процик), в яких грунтовно висвітлено внесок митців у теорію і історію педагогіки; проте в рамках ідеологічних настанов тих часів деякі аспекти педагогічної діяльності відомих композиторів, їхні духовно-релігійні орієнтації не розкривалися в повному обсязі.

Дещо збагатилося вивчення проблеми за останні роки. В ряді праць, статтях, біо-бібліографічних словниках і енциклопедичних довідниках з розвитку музичного мистецтва в Україні, написаних такими авторами, як Г.Локощенко, А.Терещенко, М.Ярко, М.Черепанин, М.Михальчишин, Р.Сов'як, С.Процик, знайшли часткове відображення і питання просвітньо-виховної діяльності композиторів. Проте наявні публікації належать до музикознавчої літератури. Їхні автори, як правило, висвітлюють музичну працю митців. Саме тому деякі аспекти їх діяльності ще до кінця не вивчені: відсутній аналіз їхньої педагогічної праці, підручників і збірників з музично-естетичного виховання, не визначено місце в становленні і розвитку музичного виховання в Україні.

В іншому ракурсі висвітлюється музично-естетичне виховання в Україні в працях мистецтвознавців (Л.Гнатюк, Є.Далігайська, В.Іванов, Н.Дем'янко, О.Коренюк, М.Черепанін, К.Шамаєва та ін.)[12]; вони вміщують багатий фактичний матеріал, який стосується переважно історії професійної освіти, проте не дають повного уявлення про музично-естетичне виховання в Україні, оскільки дослідники не ставили таких завдань.

У контексті проблем, пов'язаних з музично-естетичним вихованням, виділяються питання про підготовку педагогічних кадрів для школи, дошкілля, про принципи виховного процесу, що охоплює ряд аспектів: національно-патріотичний, релігійно-етичний, естетичний тощо. Велика увага приділяється особі вихователя в цьому. Процесу становлення і розвитку музично-

---

[12] Шамаева К.И. Музыкальное образование на Украине в первой половине XIX века. — К., 1992; Н.Дем'янко Музично-естетичне виховання — одна з умов духовного розвитку особистості // Відродження України: проблеми та перспективи. — Кіровоград, 1993; Черепанин М.В. Музична культура Галичини (друга половина XIX — перша половина XX ст.): Монографія. — К.: Вежа, 1997. — 328 с.: іл...

педагогічної підготовки вчителів присвячені дисертаційні дослідження Р.А.Верхолав (Росія), Л.Я.Руденко (Білорусія), С.Г.Мельничук[13] та І.О.Ларіної (Україна)[14].

Серед публікацій за останні роки на особливу увагу заслуговує посібник М.І.Пономаренко "Педагогічна і творча діяльність українських композиторів у музично-естетичному вихованні школярів", де автор на основі джерельної бази дає оцінку внеску композиторів у теорію і практику музично-естетичного виховання, а також обгрунтовує можливості використання їх педагогічних ідей у навчально-виховному процесі сучасної української школи[15].

Проблемі становлення й розвитку музично-естетичного вихованя в гімназіях України (XIX — початок XX ст.) присвячена дисертація Т.Грищенко[16]. Наукова новизна дослідження визначається: введенням у науковий обіг невідомих архівних і музейних матеріалів, які стосуються функціонування гімназій в Україні XIX — початку XX ст.; виявленням основних факторів, тенденцій та етапів становлення й розвитку музично-естетичного виховання в гімназіях України досліджуваного періоду; узагальненням змісту та форм музично-естетичного виховання в гімназіях, діяльності та поглядів педагогів-музикантів у контексті загальнопедагогічних ідей XIX — початку XX ст.; виявленням у здобутках минулого традицій, корисних для сучасної музичної освіти, а саме: з духовного та морально-етичного у вихованні; стимулювання творчості, самореалізації особистості через залучення учнів у різноманітні види музичної діяльності.

Тенденції й особливості розвитку музичного виховання в

---

[13] Мельничук С.Г. Формування естетичної культури майбутніх вчителів (Історико-педагогічний аспект. 1860 —1980 рр.): Автореф.дис…канд. педагог.наук: 13.00.01 / Ін-т педагогіки АПН України. — К., 1996. — С.53.

[14] Ларіна І.О. Зміст музично-педагогічної підготовки дошкільних працівників в Україні (20–ті — поч. 30–х рр. XX ст.): Автореф. дис…канд.педагог.наук: 13.00.01 / Харків. держ. педагог.ун-т ім.Г.С.Сковороди. — Х., 1996. — С.24.

[15] Пономаренко М.І. Педагогічна і творча діяльність українських композиторів у музично-естетичному вихованні школярів: Довід.метод.посібник для вчителів музики / Ін-т підвищ. кваліфікації пед. кадрів Рівнен. обл. упр. освіти, Рівнен. держ.пед.ін-т. — Рівне, 1996. — С.91.

[16] Грищенко Т.А. Становлення і розвиток музично-естетичного виховання в гімназіях України (XIX — поч.XX ст.): Автореф. дис…канд.педагог. наук: 13.00.01 / Ін-т педагогіки АПН України. — К., 1998. — С.16.

регіонах, зокрема, в Західній Україні у другій половині XIX — початку XX сторіччя розкрито в дисертації І.Фрайта "Проблеми музичного виховання школярів у діяльності західноукраїнських композиторів" (друга половина XIX — початок XX сторіччя)[17].

Окрему увагу у даній роботі приділено педагогічній просвітницькій діяльності і теоретичній спадщині західноукраїнських композиторів другої половини XIX — початку XX сторіччя. На основі проведеного аналізу різних джерел автором розкрито цілісну картину становлення і розвитку музичної освіти та виховання в Західній Україні (1772—1903); визначено внесок західноукраїнських композиторів у педагогічну теорію і практику музичного виховання й навчання школярів; виявлено музично-педагогічні підручники, які можна використовувати в удосконаленні національної системи музичного виховання; вперше впроваджено в науковий обіг нові документи, історичні факти, зокрема, про педагогічну діяльність М.Вербицького, І.Лаврівського, С.Воробкевича, П.Бажанського, А.Вахнянина, І.Біликовського, В.Матюка, І.Кипріяна, М.Копка, Й.Кишакевича, О.Нижанківського, Д.Січинського та ін.

Окрему галузь досліджень останніх років становлять дисертаційні роботи, присвячені науково-педагогічній спадщині видатних педагогів, музикантів минулого. Зокрема, проблема естетичного виховання займала одне з найважливіших місць у науково-педагогічній спадщині С.І.Миропольського. Дисертація Ш.Р.Рзаєва присвячена цілісному аналізу поглядів С.І.Миропольського на естетичне виховання особистості[18].

Виявлено особливості підходу педагога до огляду мети, завдань, змісту, шляхів та засобів естетичного виховання, виявлено та описано принципи організації естетичного виховання у народній школі; розкрито своєрідність поглядів С.І.Миропольського на взаємозв'язок естетичного виховання з моральним, релігійним та розумовим вихованням. У дисертації узагальнено досвід реалізації

---

[17] Фрайт І.В. Проблеми музичного виховання школярів у діяльності західноукраїнських композиторів (друга половина XIX — початок XX сторіччя): Автореф. дис...канд.пед.наук: 13.00.01 / Прикарпатський ун-т ім.В.Стефаника. — Івано-Франківськ, 1998. — С.19.

[18] Рзаєв Шовгі-Раміз-огли. Проблеми естетичного виховання у педагогічній спадщині С.І.Миропольського: Автореф. дис...канд.пед. наук: 13.00.01 / Харківськ. держ.пед.ун-т ім.Г.С.Сковороди. — Х., 1998. — С.17.

ідей С.І.Миропольського з питань естетичного виховання особистості у практиці навчальних закладів другої половини XIX століття.

Педагогічна спадщина В.М.Верховинця з проблем формування національної культури молоді стала предметом дисертаційного дослідження Н.Ю. Дем'янко[19]. Дисертант намагалась систематизувати й узагальнити педагогічну спадщину В.М.Верховинця з формування національної культури в спадщині педагога, показати досвід і перспективи її впровадження в сучасних умовах.

Віддаючи данину поваги всім вказаним вище вченим, треба все ж підкреслити головне: вони відтворюють, насамперед, розвиток української педагогічної теорії й практики, музичної культури з позицій фактичної діяльності окремих діячів, творчих спілок, соціально-економічних процесів, які впливали на розвиток української культури.

1.2. Історичні та теоретичні джерела виникнення української музики і музичної творчості та їхній вплив на розвиток музичного та естетичного виховання українського народу

У вихованні дітей і молоді в Україні в минулому велику роль відігравала народна педагогіка. Сформувавшись на грунті давньоруської народної педагогіки, процес виховання протягом століть увібрав у себе кращі здобутки духовності народу, сутність і особливості національної психології, характеру, самобутнього способу пізнання дійсності, народного світогляду.

На одному з перших місць української народної педагогіки було виховання у дітей естетичного смаку, прищеплення їм любові до всього прекрасного, бо музика та спів мали синкретичний характер — складали невід'ємну частку повсякденного життя народу. Споконвіку українці відзначалися своїми мистецькими здібностями, про що дуже влучно написав музикознавець М. Грінченко - автор однієї з перших книг з історії

---

[19] Дем'янко Н.Ю. Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В.М.Верховинця: Автореф. дис...канд.педагог. наук: 13.00.01 / Ін-т педагогіки АПН України. — К., 1998. — С.16.

української музики: “Усім відомо, як багато обдарований самою природою український нарід, скільки в ньому тонкого музичного почуття, здібності до співу, естетичного смаку, скільки в ньому любові, закохання в свою рідну пісню, найціннішу, найдорожчу перлину з його культурних багацтв”[20]. Не випадково, з раннього віку у сім’ях заохочували дітей до співу, музики, танців.

Невичерпні виховні й навчальні можливості мав дитячий фольклор, зокрема його пісенні жанри: колискові й жартівливі пісні, колядки, щедрівки, веснянки. Дитячий фольклор як невід’ємна частина практичної педагогіки народу протягом століть формував естетичні смаки дитини, становлячи морально-етичну основу розвитку особистості. У глибині віків губляться витоки колискових пісень, якими закодовувалися в душі дитини такі першорядні якості, як доброта, чесність, працелюбність, шановливе ставлення до батьків. Зворушливі лагідні мелодії під ритмічне погойдування колиски вводили дитину в чарівний світ музичних звуків, позитивно впливали на розвиток її музичного слуху. Мати зверталася до немовляти словами, сповненими безмежної любові, теплоти й ніжності, які створювали особливу емоційну атмосферу. Українським колисковим пісням властива тематична й сюжетна різноманітність, барвистість образів і думок, вони чарують своєю безпосередністю, простотою і художньою досконалістю.

Спілкування дорослих з малятами не обмежувалося лише колисковими піснями. Щоб розвивати фізичну активність дитини, підтримувати її бадьорий радісний настрій, використовували різноманітні пестушки й утішки. Так називали короткі веселі пісеньки, якими дорослі забавляли дитину у важливі для неї моменти повсякденного життя: коли дитина прокидалась вранці, коли її вмивали, розчісували, годували, гралися з нею[21].

Пісні, почуті в ранньому віці, міцно входили в запас музичних вражень дитини й давали їй перші уявлення про навколишній світ. З роками ці уявлення ширшали, зв’язок з оточуючим середовищем ставав тіснішим. Важливим засобом

---

[20] Грінченко М. Історія української музики. — К.: Спілка, 1922.

[21] Дитячий фольклор / Упор. і передмова Г.В.Довженок; відп. ред. О.І.Дей. — К.: Дніпро, 1986. — С. 17.

духовного та інтелектуального зростання були ігри з елементами пісень, танців і ритмічних рухів, як, наприклад: “Заїнько”, “Перепілка”, “Подоляночка”, “Мак”, які давали поштовх фантазії й творчій уяві.

Формуванню естетичних смаків дітей та молоді значно сприяли численні календарні та обрядові свята. Тісно пов’язані з господарськими сезонами, трудовою діяльністю, побутом, вони вчили шанувати працю, любити природу, робити добро, проявляти милосердя. Упродовж багатьох століть український народ безупинно творив своє, тільки йому властиве духовне середовище, наповнюючи його своєрідними обрядами й ритуалами. Тут було все, що зворушує й звеселяє душу: пісні, жарти, ігри, танці. Безпосередня участь у них дітей та молоді сприяла розвитку художніх здібностей підростаючого покоління, давала можливість відчути власні творчі сили.

Важливе місце в дитячому репертуарі посідали новорічні й різдв’яні колядки та щедрівки. Діти і молодь збирались ватагами в залежності від віку. Малі хлоп’ята співали під вікнами сусідів, а старші обходили майже все село. Адресувались колядки та щедрівки, як правило, господарям дому із щирими побажаннями здоров’я, щастя, багатства, гаразду в господарстві. Старша молодь часто організовувала вертеп - веселе різдв’яне театральне дійство, яке давало змогу проявити свої музичні й акторські здібності.

Навесні дівчата співали веснянки - хорові пісні з іграми й танцями, в яких органічно поєднувалися слово, рух і мелодія. Вони виконувалися разом з іграми, поділом на хори, які переспівуються між собою, супроводжувалися відповідною мімікою, жестами.

Дуже урочисто, з багатьма обрядами і піснями святкувався День Івана Купала, що припадає на час літнього сонцестояння. Завдяки своїй поетичності, магічним обрядам це свято було веселим гулянням для молодих, які розважалися біля вогнища, пускали на воду вінки, спалювали купальське деревце, топили опудало міфічної Марени. У більшості купальських пісень звучали мотиви кохання, сватання і шлюбу.

Восени та взимку, коли вже були завершені основні сільськогосподарські роботи, молодь збиралася на вечорниці. У

святкові дні влаштовувалося застілля з піснями й танцями, а в будні розваги поєднувались із заняттями рукоділлям. В українців не було заборон на зустрічі й спілкування юнаків і дівчат. Навпаки, вечорниці, досвітки, "вулиці", різні свята зближували їх, допомагали розпізнати одне одного для укладання вдалого шлюбу.

Одруження і весілля на Україні з давніх давен супроводжувалося цікавими звичаями й самобутніми обрядами, що поєднували в собі елементи поетичного, музичного і драматичного мистецтва. Звучала весела музика, виголошувалися замовляння, приказки, загадки, відбувалися танці, ігри. В центрі уваги були, звичайно, наречені, а також їхні дружки, свашки, які виступали активними учасниками більшості весільних обрядів. Надзвичайно кількісне багатство і розмаїття весільних пісень, серед яких "чимало справжніх шедеврів, які вражають яскравою художністю образів, проникливістю думок і висловів та глибоким ліризмом"[22].

Отже, музично-естетичне виховання було невід'ємною складовою частиною української народної педагогіки. Оскільки основним чинником цього виховання виступала сім'я, воно відбувалося природно і в доступній формі через такі навчально-виховні засоби, як фольклор, національні традиції, звичаї, обряди, свята. Зростаючи в атмосфері поваги й великої любові до народної музики, пісні, танцю, діти проймалися духом народної творчості, яка збагачувала світ їхніх почуттів. Це позитивно впливало на формування естетичних смаків і збагачення музичної культури підростаючого покоління.

Природна музична обдарованість багатьох українських дітей вимагала подальшого розвитку їхніх художніх здібностей і не могла обмежуватися лише засобами народної педагогіки. Не випадково елементи музично-естетичного виховання присутні уже в перших школах, які відомі з часів княжої доби. Після хрещення Русі "пішло будування церков, наставлювано священників і віддавано їм дітей в науку"[23]. Для навчання

---

[22] Кирчів Р. Цінна пам'ятка української етнографії та фольклористики / Інститут народознавства АН України. — К.: Наукова думка, 1992. — С.23.

[23] Грушевський М. Ілюстрована історія ?країни. — К.: МП Райдуга: Кооп. Золоті ворота, 1992. — С. 80. (Репринтне відтворення вид. 1913 р.).

грамоти безпосередньо при церквах і монастирях створювалися школи. Великого значення тут надавалося хоровому співу, що розцінювалося як підготовка учнів до участі в церковному хорі. Музика в той час була тісно пов'язана з релігійним культом, оскільки була вагомим складником багатьох християнських обрядів. Церковний спів займав одне з найважливіших місць як за своєю поширеністю і суспільно-громадською роллю, так і за силою впливу на віруючих.

Навчання церковного співу в часи Володимира Великого здійснювали співаки болгарського та грецького походження, що з'явилися на Русі після прийняття нею християнства. Відомо, що в Києві при Десятинній церкві діяли великий хор і школа для навчання співу[24]. Недалеко від церкви Богородиці існував двір деместиків — співаків-солістів, що були одночасно диригентами хору й учителями співу. Справжнім осередком церковного співу і релігійної культури поступово стала Кіївська Печерська Лавра, де на грунті культової музики розкривався талант багатьох тогочасних співаків і композиторів. Літописні джерела донесли до нас імена деяких з них. Це, наприклад, піснетворець Стефан, що був у Печерському монастирі керівником хору, чернець Григорій Печерський.

Неабиякий інтерес становлять відомості про існування за часів Київської Русі жіночої освіти. У XI ст. при Андріївському монастирі в Києві дочка князя Всеволода Ярославовича Анна заснувала школу для дівчат: "Собравши же младых девиц неколико, обучала писанию, також ремеслам, швению, пению и иным полезним знаниям"[25].

Невідомо, як саме відбувалося навчання церковного співу в найдавнішу добу і чи були в той час якісь теоретичні праці й підручники. Жодних відомостей про це не збереглося. Аналіз найдавніших пам'яток нотного письма XI — XII ст. дав змогу музикознавцям припустити, що церковний спів за часів Київської Русі "був мелодійний (одноголосний) і повинен був мати декламаційний характер, де словесний ритм керував ритмом

---

[24] Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Вступ. ст. Ю. Келдыша, 2-е доп. изд. — М.: Сов. композитор, 1971. — С.31.

[25] Повесть временных лет / Подготовка текста Д.С.Лихачева; перевод Д.С.Лихачева и Б.А.Романова. — М.; Л., 1950. — Ч. 1. — С. 85.

музичним”[26]. Ця система церковного співу мала назву “знаменного розспіву”, бо музичні знаки для її запису називалися знаменами, пізніше крюками. Знамена ділилися на кондакарні (дрібні знаки) і стовпові (великі знаки).

Появу багатоголосного (партесного) співу на Україні відносять до XY — XYI ст. Його широкому впровадженню сприяв інтенсивний розвиток шкільної освіти. Початкову освіту в той час можна було здобути в церковнопарафіяльних школах, де дяки навчали читання церковнослов’янського письма та богослужбового співу. Одночасно на українських землях почали з’являтись школи нового зразка, що поєднували початкову освіту з освітою вищого ступеня. Першою з них була Острозька слов’яно-греко-латинська колегія (академія), заснована у 1576 р. В цьому навчальному закладі, створеному на зразок західноєвропейських, викладали освічені гуманісти свого часу. Першим її ректором став Герасим Смотрицький. За кілька десятиліть існування з Острозької колегії вийшло багато відомих політичних, культурних і освітніх діячів, як наприклад, Мелетій Смотрицький, майбутній гетьман Петро Сагайдачний. Острог виховав педагогічні кадри, що відіграли важливу роль у процесі подальшого розвитку освіти і педагогічної думки на Україні. Тут діяла друкарня, з якої вийшли у світ видатні пам’ятки вітчизняного письменства. Острог прославився і як центр традиційної музичної культури, звідки поширився на Україну та Білорусь відомий “острозький наспів”. Музика культивувалася саме при колегії і входила до шкільної програми[27].

Значного поширення набули також братські школи, які мали на меті виховання дітей у дусі православної віри і народності. У такий спосіб прогресивне міщанство й духовенство намагалися боротися із засиллям католицизму, що почав загрожувати українському громадянству з релігійних та національних засад.

Таку важливу діяльність розпочало Львівське Успенське братство, заснувавши у 1586 р. школу, яка утримувалась на кошти братчиків. Організаторами Львівської школи були

---

[26] Грінченко М. Історія української музики. — К.: Спілка, 1922.

[27] Мицько І.З. Острозька слов’яно-греко-латинська академія (1576-1636) / АН УРСР. Ін-т сусп. наук. — К.: Наукова думка, 1990.

освічені городяни — брати Юрій та Іван Рогатинці, Іван Красовський, брати Стефан та Лаврентій Зизанії.

У другій половині XYI ст. братства та їхні школи швидко поширилися у містах Львівської, Перемишльської, Холмської єпархій, а на початку XYII ст. почали з'являтися в інших місцевостях України. Новостворені навчальні заклади засновувалися переважно випускниками Львівської братської школи, тому були організовані за її зразком, отримували від неї вчителів і підручники.

Документально підтверджено, що в братських школах поруч з основними науками велику увагу приділяли музичному вихованню учнів. "Братства, закладаючи школи, відразу ж запровадили в них церковний спів як самостійний та один з обов'язкових предметів викладання", — писав невідомий автор статті "О влиянии южно-русских церковных братств на церковное пение в России"[28]. У Львівській, Київській, Луцькій та інших школах "мусика", як тоді називали вокальний спів, була одним з головних предметів. ї викладання запроваджувалось уже з першого року навчання. Так, у статті 20 статуту Луцької греко-слов'янської школи зазначалося: "Школы словенские науки починается непервей научившися складов литер, потом граматики учат, при том же и церковному чину учат, читанию, спеваню"[29]. Передусім учні вивчали необхідні для богослужінь церковні наспіви, а за навчальні посібники їм правили спеціальні півчі книги Ірмологіони (ірмолої), які часто містили ще й коротку музичну азбуку.

На перших порах існування братських шкіл в ужитку був переважно знаменний спів, відтак поступово почав запроваджуватися і партесний.

Українське православне духовенство добре розуміло, що пишному католицькому богослужінню необхідно протиставити щось рівноцінне за емоційним впливом, як, наприклад, вокальна багатоголосна музика. "Краса "мусикійних согласій", що лунали в католицьких храмах, змушувала чуйних православних співаків відчувати убозтво неоздобленої одноголосної мелодії й

---

[28] Православный собеседник. — 1864. — Кн. 3.

[29] Линчевский М. Педагогика древних братских школ // Труды Киевской духовной академии. — 1870. — Т. III.

примушувала їхні серця трепетно прагнути тієї хвилини, коли на крилосах їхніх храмів залунає солодка "мусикія", але не чужої віри, а православна"[30]. Тому Львівське братство звернулося до патріарха Мілетія Пігаса з проханням дозволити в православній церкві гармонічний спів, на що отримало згоду[31].

Поширенню партесного співу в Україні сприяло й те, що з XYI ст. сини заможної шляхти й міщан почали виїжджати на навчання за кордон. Повертаючись в Україну, вони активно пропагували тут кращі надбання західної культури, у тому числі і багатоголосний спів. Збереглися відомості про те, що спеціально для навчання церковного співу з різних містечок Галичини посилали за межі України молодих дячків. Так, у 1558 р. молдавський господар Олександр писав у листі до львівських братчиків: "Пришлите до нас чотири диаки, молоденци добрыи, а мы их дамо на ученье петея греческого и сербского и коли ся научат, а мы их зася пустимо до вас, одно штобы мели голосы добрыи, бо из Перемышля також до нас посланы суть дьякове на науку"[32].

Поступово партесний спів залунав у православних церквах Львова, Луцька, Києва, де хори під керівництвом освічених диригентів виконували 4-5-6-ти і навіть 8-ми голосні композиції. Коли у січні 1591 року Львівське братство відвідав київський митрополит Михайло Рогоза, то місцеві школярі вітали його "потрійним", тобто дванадцятиголосним хором[33]. А луцька школа поставила свій братський церковний спів так високо, що він став предметом заздрості місцевої єзуїтської колегії.

Викладання співу зазвичай доручалося вчителеві, який одночасно керував хором. Інструкція Львівського братства 1586 року, наприклад, зобов'язувала вчителя Ф.Рузкевича підбирати півчих і дбати про їх матеріальне забезпечення, керувати хором під час відправ, наглядати за порядком у школі та в церкві[34].

---

[30] Козицький П. Спів і музика в Київській Академії за 300 років її існування / Переклад з рос. І.І.Стяшенко. — К.: Музична Україна, 1971

[31] Малышевский И. Милетий Пигас. — К., 1872. — Т. 2.

[32] Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России. — Спб.., 1853. — Т. 1. №133.

[33] Голубев С. История Киевской духовной академии. — К., 1886. — Вып.I.

[34] Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XYI — XYIII ст. // Українське музикознавство. - К.: Музична Україна, 1971. — Вип. 6.

Учні, що були співаками хору, отримували певну платню, харчі, одяг. У Луцьку хор і його регент були на повному утриманні братства. В Київській та Луцькій школах по суботах проводилися додаткові заняття співом, що було своєрідною підготовкою до недільної Служби Божої[35].

Крім співу, у братських школах викладалася нотна грамота.

Введення партесного співу проходило одночасно з освоєнням нового п'ятилінійного письма, відомого під назвою "київського знамені". З кінця XYI — початку XYII ст. в Україні поширюються лінійні півчі книги, які поступово витісняють знаменні рукописи. "Руське", чи "київське" лінійне письмо виступає як цілком сформований східнослов'янський варіант латинської мензуральної системи і протягом двох наступних століть не зазнає суттєвих змін.

У 1700 р. у Львові Йосип Городецький видав перший в Україні друкований нотний ірмологіон. У 1709 р. з'явилося нове його видання в кращому поліграфічному оформленні. Текст, ноти і гравюри було видруковано чорною фарбою, заголовки розділів і пісень — червоною. Частина гравюр непідписані, 8 позначено ініціалами Н. З. (Никодим Зубрицький), одна робота Діонисія Синкевича, колишнього ігумена Юрського монастиря.

За нотними ірмологіонами в братських школах вчилися співу з нот. Відомо також про використання в процесі навчання музично-теоретичних праць. Каталог бібліотеки Львівського Ставропігійського братства 1601 р. поміж іншими книгами подає музично-теоретичний твір Йоганна Шпангенберга "Питання музики для вжитку Нордгаузенської школи або як легко і правильно навчати молодь співів" (Віттенберг,1542). Не виключено, що були в ужитку й інші підручники західноєвропейських авторів.

Коли з'явилися перші в Україні посібники для навчання "мусики", невідомо. Найдавніші існуючі пам'ятки вітчизняної музично-теоретичної та естетичної думки дослідники датують

---

[35] Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Упор. і автор передм. Ю.Ясиновський. — Львів: Ін-т українознавства ім.І.Крип'якевича НАН України, 1995.

першою половиною XYII ст.[36]. Найдавнішою з них вважається праця невідомого автора "Что есть мусикія?". Підручник, побудований у формі запитань і відповідей, був призначений для освоєння простих форм акордового хорового співу. Автор знайомить читача з основними правилами релятивної нотації, пристосованої до багатоголосся.

Ще один твір, теж анонімний, мав назву "Наука всея мусикії, аще хощеши, чоловіче, розуміти київське знамя і пініє чинно сочиненное". Це фундаментальний посібник з музичної грамоти, сольмізації і початкової композиції багатоголосся, що зберіг зразки змішаної системи запису і читання нот. Праця відбивала перехідний етап поступового відмирання релятивної нотації і використання нової, абсолютної, при збереженні давньої практики релятивного читання музичного тексту. В кінці автор подає на десяти сторінках вправи для практичного освоєння техніки сольмізації, починаючи від найпростіших гам і до значно складніших композицій, побудованих здебільшого на інтонаціях українських дум та історичних пісень. Крім теми сольмізації, в підручнику викладаються основи гармонії. Схеми, таблиці, нотні приклади знайомлять з колом вживаних тональностей, з побудовою акордів у вузькому та широкому розміщенні, наявна велика кількість зразків побудови розгорнутих каденцій, де послідовно застосовується альтерація ввідного тону.

Але найвищим досягненням музично-теоретичної думки XYII ст. вважаються праці Миколи Дилецького, який збагатив музичну педагогіку новими типами підручників. Порівняння з попередніми посібниками, про які йшлося вище, свідчить про тісний зв'язок між ними. Всі вони належать до київської школи, відомої своїм спрямуванням на масове естетичне виховання, і відображають різні етапи розвитку музичної теорії і культури в Україні. У своїх творах М.Дилецький узагальнив практику партесного співу й композиції, обгрунтував необхідність заміни старої крюкової системи новою нотнолінійною. У власних композиціях і музично-теоретичних працях він вживав виключно київську нотацію.

Діяльність М. Дилецького, як теоретика, педагога й композитора, була тісно пов'язана з музичним життям України,

---

[36] Софіївська збірка, №127-381. — ЦНБ ім. В.І.Вернадського НАН України.

Росії, Литви, Польщі. Народився він близько 1630 року в Україні. Московський диякон Коренєв називав його "жителем града Києва". Закінчив єзуїтську колегію у Вільнюсі, де навчався у польських композиторів Замаревича і Мальчевського, вивчав праці західноєвропейських дослідників музики. У 1678 р. переїхав до Москви, де завдяки його впливу сформувалась композиторська школа майстрів багатоголосного церковного співу. За деякими відомостями був регентом церковного хору Строганових — одного з найкращих в Росії.

Найвідомішим твором М.Дилецького є "Граматика мусикійська", що вийшла у 1677 р. в Смоленську. Існує чотири її видання і більше 20 редакцій. У ній викладено основи теорії музики, контрапункту, правила композиції, ілюстровані фрагментами з творів самого Дилецького і його сучасників — композиторів Давидовича, Замаревича, Зюзьки, Коляди, Мильчевського, Рожицького. Праця складається з шести розділів. Перші розділи призначені для навчання співу з партесних поголосників і партитур, останні — це хрестоматія тогочасної композиторської техніки. Особливу увагу автор приділив прийомам імітації та освоєння каденцій. То ж "Граматику мусикійську" можна вважати теоретичним трактатом і музичним практикумом одночасно.

У ній автор порушив ряд естетичних питань, зокрема вказав на велику виховну роль музики, називаючи її другою філософією. Жива музична практика, слуховий досвід і художньо-естетичні відчуття були для М.Дилецького керівними критеріями у методах виховання композитора. Він постійно орієнтував майбутніх композиторів на непротиставлення "високого" стилю професійної музики "простому" стилю музики побуту. В музичних творах самого М.Дилецького простежується жива народнопісенна основа, характерна для творчості багатьох українських композиторів.

Свою працю автор "Граматики мусикійської" адресував молоді, тому намагався подавати матеріал у доступній формі. Подібно як у праці "Что есть мусикія", визначенню дуже часто передує питальне речення, за яким іде відповідь у формі стверджувально-розповідного речення. Нерідко автор звертається

безпосередньо до читача, використовуючи форму дієслова у другій особі або за допомогою форм наказового способу.

У "Граматиці мусикійській", як і в "Науці всея мусикії", багато спеціальних музичних термінів іншомовного походження. Одночасно деякі іншомовні вирази М.Дилецький намагався передати засобами рідної мови, чим значно збагатив вітчизняний музичний словник. Аналіз мови цього твору говорить про те, що його автором була людина з грунтовною спеціальною освітою, ерудована, з виразними дидактичними навичками, яка попри всю свою близькість до книги і книжної мови не втратила контакту з народно-розмовною мовою.

Заслуговує на увагу ще одна праця М. Дилецького — "Спосіб до заправи дітей". Викладена тут система навчання була спрямована на розвиток внутрішнього слуху учнів, на збереження їхнього голосу, досягнення чистої інтонації. На основі власного педагогічного досвіду М.Дилецький давав поради, як навчати співу з нот, як працювати над диханням. Перед вчителем ставилося завдання розширення діапазону дитячого голосу, зміна його тембру звучання в залежності від музичного тексту. Композитор вважав професію вчителя дуже відповідальною і постійно дбав про якість навчання. Своїх учнів М.Дилецький закликав розповсюджувати музику безкорисливо і невтомно.

Попри досить позитивні оцінки творчість М.Дилецького піддавалась і критичним зауваженням з боку музикознавців. Так, Микола Грінченко вважав, що М.Дилецький у "Граматиці мусикійській" слабо виклав теорію контрапункту, "який в ті часи на Заході був вже дуже поширений, але повного знання котрого бракувало нашому музиці-вченому". Але особливо гострою була критика Б.Кудрика, що характеризував "Граматику мусикійську" як "дивовижну мішанину поступовости й доморослого примітиву"[37]. ї автора він вважав позером, "що пишався цитатами з неперетравленої як слід польської поліфонічної музики". Таке судження, на наш погляд, занадто категоричне і ніяк не може бути об'єктивним. Зовсім іншою є, наприклад, думка сучасної дослідниці української музики М.Дитиняк з

---

[37] Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Упор. і автор передм. Ю.Ясиновський. — Львів: Ін-т українознавства ім.І.Крип'якевича НАН України, 1995.

Канади: “Граматика була визнана всіма музикознавцями Європи як видатний музично-теоретичний трактат свого часу, що науково обгрунтував і підсумував майже сторічну практику партесного співу”[38].

Завдяки історичним та бібліографічним джерелам до нас дійшли імена інших українських композиторів того часу. Зокрема, цікаві відомості знаходимо в “Реєстрі нотних зошитів, що належали Львівському Ставропігіальному братству” з 1697 року. Тут зафіксовано 372 багатоголосних хорових творів на 3 - 12 голосів, що згруповані в різнокольорові палітурки з шкіри, пергаменту чи паперу. В списку розкриті жанрові назви творів: служби звичайні і погребові, причасники, концерти, канони, вечерні, стихарі, величання, тропарі. В ряді випадків зазначені назви творів, а подекуди й прізвища композиторів: Гавалевич, Завадовський, Лаконенко, Колядчин, Чернущин, Бишовський, Мазурик, Пікулицький, Шаваровський, Яжевський. Однак оцінити їхню творчість неможливо, оскільки нічого з цього доробку не збереглося. Так само за браком відомостей лише гіпотезою залишається досить цікаве припущення П.Козицького про ймовірність викладання у братських школах теорії композиції[39].

Таким чином, можна стверджувати, що братства зробили істотний внесок у справу розвитку української музичної культури кінця XYI — XYIII ст.ст. Навчання співу й нотної грамоти було обов’язковим у братських школах і провадилося з використанням півчих книг та підручників. Школярі також брали участь у церковному хорі крім того музика і спів були поширені в їх побуті. Недостатнє матеріальне забезпечення змушувало бідніших дітей заробляти на життя, виспівуючи по святах вірші й пісні. Для цього вони об’єднувались у півчі артілі, що складалися переважно з п’яти чоловік. Не виключено, що на дозвіллі деякі з учнів приватно навчалися грі на музичних інструментах, оскільки шкільна програма інструментальної підготовки не передбачала.

---

[38] Дитиняк М. Українські композитори: Біо-бібліографічний довідник / Канадський інститут українських студій. Альбер?ський університет — Едмонтон, Альберта, 1986.

[39] Козицький П. Спів і музика в Київській Академії за 300 років її існування / Переклад з рос. І.І.Стяшенко. — К.: Музична Україна, 1971.

Звільнення від польсько-шляхетського гніту у другій половині XYII ст. викликало пожвавлення суспільно-політичного життя в Україні. Доба козацтва, відзначена багатою духовністю, стала вершиною української культури, створила багату духовність, у якій знайшли своє розкриття творчі сили народу. Провідні ідеї козацького руху — свобода і незалежність України, непорушність прав людини, свобода особистості — були найважливішими в національній системі освіти і виховання. Багатовіковий козацький рух в Україні покликав до життя унікальне явище - козацьку педагогіку, яка формувала в підростаючих поколіннях українців синівську вірність рідній Вітчизні. Основною її метою було формування через сім'ю, школу і громадське життя козака-лицаря, мужнього громадянина з яскраво вираженою українською національною свідомістю і самосвідомістю.

За часів козацтва помітно зріс загальний рівень грамотності населення. На Лівобережній і Слобідській Україні в містах і багатьох селах існували церковнопарафіяльні школи, де початкову освіту мали можливість набути діти старшини, духовенства, міщан, заможних козаків і селян. Школярів навчали не тільки читати, писати і рахувати, але й співати. Сірійський диякон Павло Алепський, що мандрував Україною у часи Б.Хмельницького, був дуже вражений культурою та освіченістю нашого народу. Він писав: "По всій Козацькій землі ми відмітили прегарну рису, що нас дуже радувала: всі вони, з малими виїмками, навіть їх жінки та дочки вміють читати та знають порядок богослужби і церковний спів"[40].

Важливе місце в музичній культурі того часу займала творчість лірників, бандуристів, кобзарів. Вони мандрували по містах і селах, виконуючи думи і пісні, у яких оспівували воєнні походи і героїв визвольної війни. На цих самобутніх перлинах творчості, що була близькою і зрозумілою народу, виховувалось не одне покоління українських дітей.

У XYIII ст. в Україні починає зароджуватися фахова музична освіта, що свідчить про високий рівень тогочасної

---

[40] Борисенко П.А., Борисенко Н.С. Козацька педагогіка: сутність та особливості // Матеріали П'ятих Всеукраїнських історичних читань. — Київ, Черкаси, 1995. — С.185.

педагогічної думки, яка визнавала важливість музично-естетичного виховання дітей і молоді. Природна музична обдарованість українців привернула увагу царського двору Росії. Райони Лівобережної й Слобідської України, що входили до складу Російської імперії, стали головними постачальниками співаків для придворної капели в Петербурзі. З метою пошуку талановитих людей з добрими голосами в Україну приїздили досвідчені співаки капели. Відібраних дорослих півчих одразу відпроваджували до столиці, а хлопчики спершу мали пройти відповідну підготовку. Для цього розпорядженням іноземної колегії російського уряду від 24 серпня 1730 р. Генеральній військовій канцелярії було вказано відкрити у Глухові спеціальну школу півчих.

Відомостей про діяльність Глухівської школи вкрай мало, їх можна почерпнути з деяких офіційних документів того часу. Зокрема у вересні 1738 р. вийшов указ імператриці Анни Іоанівни на ім'я майора лейбгвардії Шипова, якому доручалась організація, а вірніше, упорядкування школи. Указ передбачав повне державне утримання 20 учнів і регента, "который бы в пении четверогласном и партесном был совершенно искусен". Хлопчиків рекомендувалося набирати "из церковников, також из казачьих и мещанских детей и протчих..., выбирая чтобы самие лучшие голоса были"[41]. Наказано також навчати вихованців гри на інструментах: скрипці, гуслях, бандурі. Щорічно школа повинна була відправляти до Петербурга 10 кращих учнів, а на їх місце набирати нових.

Відповідно до указу в Генеральній військовій канцелярії було розроблено конкретні умови утримання школи. Планувалося збудувати в Глухові окремий будинок, підшукати регента і вчителів інструменталістів, здійснити набір учнів. Щорічне асигнування глухівської школи становило 100 крб. З них 50 крб. отримував регент, а два інші вчителі по 20 крб. Учні за добре навчання теж могли дістати винагороду — 10 коп. на місяць.

З 1736 до 1741 р. обов'язки вчителя Глухівської школи виконував Федір Яворівський, який здійснював набір учнів, забезпечував їх музичне навчання і відправку найкращих до

---

[41] Грінченко М. Історія української музики. — К.: Спілка, 1922. —С.166.

Петербурга. У 1741 р. Яворівський разом з 11 півчими теж виїхав до столиці.

Після 1758 р. школа вже не згадується. Набори півчих на Україні продовжувались, але їх центром став Новгород-Сіверський.

Хоча Глухівська школа готувала співаків переважно для Росії, не можна заперечувати її значення у становленні музичної освіти на Україні, оскільки вона була першим спеціалізованим закладом такого типу. Глухівська школа мала свої традиції, там було знайдено методи добору хлопчиків і методи нетривалого навчання співаків, які потім могли бути зараховані і до професійного хору. Завдяки цьому розвинувся талант багатьох здібних українських юнаків, які здобули собі славу не тільки на Україні, а й за її межами.

Подальшого розвитку у другій половині XYIII ст. набули елементи музичного виховання в системі освіти Запорізької Січі. Відомо, що крім загальноосвітніх шкіл, тут існували спеціальні школи, де готували співаків і музикантів. Найвизначніший дослідник українського козацтва Д.Яворницький, описуючи запорізькі школи, зазначав, що деякі з них називалися "школами вокальної музики й церковного співу". У 1770 р. одну з таких шкіл перевели в слободу Орловщину на лівому березі річки Орелі. У 1754-1768 р. р. діяла Головна Січова школа, яка за змістом і характером навчання прирівнювалася до кращих братських шкіл. На перших порах при Січовій школі був особливий відділ для співаків, який згодом виділився в окрему школу. Слава про неї розійшлася далеко і вчитись сюди приїжджали з усієї України та Польщі.

Музичну підготовку дітей здійснювала також школа, що функціонувала з 1768 р. при Київській капелі (оркестрі). Спочатку в школі навчалось усього шестеро хлопчиків сиріт, але поступово кількість учнів зросла до 10, а згодом і до 20 осіб. Заняття з дітьми, які проводив вчитель капельмейстер, відбувались щоденно, крім вихідних і святкових днів. У різний час вчителями київської школи були Яків Станкевич, Готліб Фрідріх Фіхтер, Матвій Вигорницький.

Навчання мало практичний характер, кожен з вихованців учився грати на кількох інструментах. Згідно з

описом майна, що проводився в 1823 р., у школі були такі музичні інструменти: скрипки, віолончелі, флейти, фаготи, кларнети, труби, валторни, литаври, тромбони, альт, контрабас, толомбас. По закінченню навчання, яке тривало в середньому 5 років, випускники отримували два атестати. Музичну підготовку випускника підтверджував атестат від капельмейстера. Атестат від адміністратора давав право на вступ до капели.

Важливим осередком музично-співацької культури України була Києво-Могилянська Академія, створена на основі братської Богоявленської школи і реформована митрополитом Петром Могилою в колегію на зразок західноєвропейських університетів. У різні роки колегію, яка в 1694 р. отримала почесний титул Академії, очолювали такі відомі українські вчені та діячі, як Лазар Баранович, Йоанікій Галятовський, Варлаам Ясинський, Йосаф Кроковський.

Академія довгий час була єдиним вищим навчальним закладом в Україні, де виховувалася нова суспільна еліта. В ній навчалися майбутні гетьмани України Ю.Хмельницький, І.Виговський, І.Мазепа, І.Самойлович, П.Орлик, П.Полуботок. В стінах Академії здобували освіту діти української старшини: Горленків, Милорадовичів, Апостолів, Ханенків, Лизогубів, Марковичів. Одночасно тут мали можливість навчатися представники інших станів — міщан, духовенства, козаків, селян.

Академія служила інтересам української козацької держави, виконуючи роль центру науки і освіти для всіх українських земель, що було особливо важливо в умовах їх територіальної роз'єднаності. В ній навчалися вихідці не тільки з Лівобережжя, Слобожанщини, Запоріжжя, Київщини, а й з Волині, Поділля, Галичини, Закарпаття, які незважаючи на політичні кордони, релігійні утиски і матеріальні труднощі знаходили можливість потрапити до Києва. Закінчивши навчання, вони поверталися на батьківщину і поширювали там ідеї просвіти та воз'єднання українських земель.

Найбільший розквіт Києво-Могилянської Академії припадає на кінець XYIII — початок XIX ст.ст. Саме в цей час запроваджується професійна музична підготовка студентів. У 1799

р. було відкрито нотний клас при Братському монастирі, а в наступному році клас ірмолойного співу в Академії. Тут вивчали правила нотного співу і богослужбовий спів, а у 1816 р. було введено також вправи з нотного письма. Першим учителем призначено регента академічного студентського хору Георгія Барановича (1799-1804). Працюючи на цій посаді, він склав "Правила нотного та ірмолойного співу", що використовувались як навчальний посібник. Наступниками Г.Барановича були В.Сербжинський (1804-1808), Г.Августинович (1809-1811), С.Лободовський (1811-1817).

На пропозицію митрополита Гавриїла на початку XIX ст. в Академії було відкрито клас інструментальної музики. У 1808 році на посаду капельмейстера призначено С.Цесарського, якому доручили вчити учнів музики по кілька разів на тиждень, організувати оркестр і працювати з ним над музичним репертуаром. Після звільнення С.Цесарського у 1814р. заняття проводили студенти, які вже мали відповідну музичну підготовку. На жаль, класи нотного співу та інструментальної музики проіснували тільки до 1819 р., після реформи Академії їх було ліквідовано[42].

Справжньою окрасою Академії був студентський хор, який за своїм складом(дисканти, альти, тенори, баси), якістю виконавців та характером репертуару не мав собі рівних у Києві. До відкриття нотних класів хор виконував роль своєрідної школи, де студенти практичним шляхом навчалися нотного співу. Хор брав участь у відправах братського храму, при цьому виконували як простий гласовий, так і партесний спів. Відвідування богослужінь було обов'язковим для всіх студентів Академії, професори теж "щодня ходили на криласи співати"[43]. Із студентів набирали півчих не тільки до головного академічного хору, а й до інших, зокрема до митрополичого, та хору конгрегаційної церкви. Існували також студентські хори при парафіяльних церквах Києва.

---

[42] Козицький П. Спів і музика в Київській Академії за 300 років її існування / Переклад з рос. І.І.Стяшенко. — К.: Музична Україна, 1971.

[43] Вишневський Д. Киевская академия в первой половине XYIII столетия. — Киев, 1903. — С.291.

Керівництво хором доручалося найкращим студентам-регентам. У свою працю керівники академічної капели вносили палкий запал молодості, фанатичну старанність та гарячу любов до справи. Керування хором — то було горіння їхніх молодих душ у творчому пориві.

Поза церковним співом академічний хор брав активну участь у різних урочистостях, що влаштовувались Академією. Наприклад, у пишних святах з нагоди візитів осіб царської родини: Петра I, Єлизавети, Катерини II, великого князя Павла Петровича. Так, під час відвідин Києва у квітні 1787 р. імператриця Катерина II була запрошена на обідню в церкву Братського монастиря на Подолі. Серед тих, хто зустрічав високу гостю, були й студенти, які, "стоячи зі знаками, співали в той час, як цариця проїздила". Дуже урочисто Академія вшановувала прибуття до Києва новопризначених архієпископів та митрополитів, при цьому, звичайно, був задіяний хор.

Особливо велику роль відігравала музика, коли відбувалися публічні диспути. У залі, де вони проходили, були присутні хор і оркестр Академії, які почергово співали молитви й вітальні пісні, грали інструментальні твори. Поміж номерами та частинами диспуту на одних хорах півчі співали "концерти й канти, спеціально складені на цей випадок, на інших грав оркестр".

Відомо, що регенти студентських хорів отримували за свою працю матеріальну винагороду. Деякі пільги мали й півчі, зокрема для них було відведено спеціальний гуртожиток, що мав назву "Братство співацьке". Але студенти, що походили з бідніших родин, мали матеріальні нестатки. Тому ще з XYII ст. поширилась практика розміщення вбогих студентів по церковнопарафіяльних школах Подола. За харчі і житло вони навчали дітей грамоти, їхнім обов'язком був також спів під час відправ.

Щоб заробити на прожиття, студенти просили милостиню, співаючи кантів і пісень. Відомий мандрівник Лук'янов, котрий був у Києві у 1701 р. бачив, як студенти ходили по хатах, виконуючи псалми, а жалісливі господарі подавали їм милостиню хлібом та грішми. Під час літніх канікул бідніші вихованці Академії вирушали по містах і селах у пошуках можливого

заробітку, поширюючи і популяризуючи музичну культуру по цілому краю. хній репертуар складався, головним чином, з псалмів і кантів, які поступово входили в народну пісенну практику[44].

Наприкінці XYII ст. разом з Києвом значну роль у розвитку культури на Україні відігравав Харків. З 1726 р. велику освітньо-педагогічну діяльність тут провадила Харківська колегія, при якій існував хор і спеціальний нотний клас. Головну увагу тут приділяли вивченню церковного співу та партесних концертів. Під керівництвом учителів нотного класу регентів П.Карманського та М.Морського учні вивчали хорові твори українських композиторів, зокрема А.Веделя. Навчальна і виконавська практика давала можливість випускникам стати гарними фахівцями й керівниками хорових колективів.

З 1773 р. почав функціонувати клас вокальної та інструментальної музики при Харківському казенному училищі. Подібно до Глухівської школи, до нього набирали малолітніх хлопців з хорошими голосами з усієї Слобідської України. Навчання тривало від одного до трьох років залежно від попередньої підготовки і рівня знань учнів. Після підготовки юних співаків і музикантів відправляли до придворної капели в Петербурзі.

На початку 80-х р.р. учителем класу вокальної й інструментальної музики був призначений український композитор Максим Концевич. Завдяки його організаторським здібностям та професіоналізмові значно зріс рівень музично-естетичного виховання майбутніх співаків та інструменталістів. У 1796-98 р.р. музичною підготовкою учнів керував відомий український композитор Артемій Ведель.

У програмі навчання переважала світська й військова музика, вивчався також церковний спів. При училищі був хор і оркестр, які за традицією виступали на обідах, балах, парадах, що їх влаштовував губернатор. Оркестр грав на всіх виставах, які показували в місцевому театрі. Таким чином, вихованці училища брали участь у музичному житті міста.

---

[44] Козицький П. Спів і музика в Київській Академії за 300 років її існування / Переклад з рос. І.І.Стяшенко. — К.: Музична Україна, 1971.

Важливим осередком музичної освіти був Харківський університет, заснований у 1805 р. Хоч тут і не готували професійних музикантів, проте музично-естетичному вихованню студентів приділяли велику увагу. Впродовж 50 років тут безперервно діяв музичний клас.

На кінець 1820-х років кількість учнів, що в ньому навчались, сягала 80. З їхнього числа був створений симфонічний оркестр, репертуар якого складався переважно з творів західноєвропейських композиторів: Бетховена, Вебера, Керубіні, Моцарта, Россіні, Мендельсона. Музичне навчання проводили відомі артисти й педагоги І.Вітковський, І.Лозинський, Я.Зенкевич, В.Андрєєв, Ф.Шульц.

У той час, коли на Лівобережній та Слобідській Україні відбувалося піднесення культури, на західноукраїнських землях спостерігався її спад. Понад трьохсотрічне перебування під гнітом Польщі негативно відбилось на національно-культурному житті українського населення. Найбільший культурний осередок Галичини Львівське Ставропігійське братство і його школа занепали.

Внаслідок переходу Галичини під панування Австрії у 1772 р. виникли сприятливі умови для розвитку західноукраїнського шкільництва й освіти. Але музична культура краю перебувала в занепаді. Єдиним місцем, де культивувалися музика і спів, була церква. Не випадково галицьке музичне відродження проходило під знаком церковно-хорової музики, а головна роль у ньому належала духовенству.

У Львові при соборі св. Юра наприкінці XYIII — на початку XIX ст. існувала митрополича капела, в репертуарі якої були твори церковної і світської музики. Наявність хору й оркестру може свідчити, що при кафедральному соборі існувала й музична школа, яка надавала необхідну підготовку членам хорової та інструментальної капел.

Значний вклад у розвиток музичної культури Галичини вніс перемишльський єпископ Іван Снігурський. “Його ім’я в історії не лише української Церкви, але й світської культури, стане на віки записане великими золотими буквами”, — писав дослідник української церковної музики Б.Кудрик. У 1818 р. І.Снігурський заснував у Перемишлі дяковчительський інститут, головне

завдання якого полягало в підготовці нових музично освічених кадрів. Педагогічний персонал не мав належної фахової підготовки, і навчання музики обмежувалось релігійно-культовими потребами. До програми входили катехизис, біблейна історія, граматика церковнослов'янської мови, географія, церковний спів.

У 1828 р. за ініціативою єпископа при Перемишльському соборі було створено постійний хор, першим диригентом і вчителем якого призначено В.Курянського. "Старенький органіст, що і сам небагато понімав хорального співу (але умів на скрипках), — писав П. Бажанський, — найспосібнішого в той час учителя більше в Перемишлі ніхто не знав". Деякий час хором керував музично обдарований студент філософії Яків Неронович. Але згодом стало зрозуміло, що для цієї важливої справи потрібний досвідченіший спеціаліст, тому з Чехії був запрошений диригент і композитор Алоїз Нанке. Навчання нотного хорового співу пішло досить успішно, дуже швидко А.Нанке "поставил хор так чистый, же больше и желати не было возможно" — писав П.Бажанський. Помічником і наступником А. Нанке був В. Серсаві, оперний співак із Брно[45].

Основу репертуару хору складали церковні твори Д.Бортнянського, М.Березовського, А.Веделя, які поступово поширилися по всій Західній Україні. Хор виконував також світські твори італійських і німецьких композиторів. Блискучі успіхи хору привернули увагу не тільки українського населення Перемишля, до кафедральної церкви, мов на концерти, ходили місцеві польські й німецькі пани.

Одночасно з хором І.Снігурський організував у Перемишлі з допомогою Й.Левицького музичну школу, яка готувала співаків для хору. Навчання тривало спочатку рік, а згодом 2 роки, заняття проводили керівники хору. Відомо, що "у школі вчили основ музики, співу, гри на різних інструментах, а талановитіших учнів і гармонії". Перемишльська музична школа виховала цілу плеяду молодих енергійних співаків і музикантів, які сприяли поширенню музичної культури по всій Західній Україні. Найвідоміші з них - композитори Михайло Вербицький та Іван Лаврівський, що мали значний вплив на розвиток

---

[45] Бажанський П. Гдещо про сегорічний спів у Перемишлі // Діло. — 1883. — Ч.79.

західноукраїнської церковної музики. М.Вербицький відомий також як автор музики до національного гімну України "Ще не вмерла Україна", до "Заповіту" на слова Т.Г.Шевченка.

У Львові в 30-х рр. XIX ст. головними осередками, де культивувався нотний церковний спів, були греко-католицька духовна семінарія та Львівська Ставропігія. Створені тут за участю Г.Шашкевича, Я.Нероновича, І.Сінкевича хори, незважаючи на протидію церковної влади, вибороли право на існування прогресивним нововведенням у музиці.

Отже, духовенство відіграло вирішальну роль у музичному відродженні Галичини. Перемишль, з його високим професійним рівнем музики і співу, став неначе "розсадником музичного життя Русинів" на всіх західноукраїнських землях.

Таким чином, музично-естетичне виховання в Україні своїм корінням сягає глибокої давнини і є невід'ємною складовою частиною народної педагогіки. Музичному розвитку дітей у родинному колі сприяли такі важливі засоби, як фольклор, народні традиції й обряди, свята.

Поза сім'єю музично-естетичне виховання здійснювали школи. Найдавніші навчальні заклади, відомі з часів Київської Русі, надавали великого значення церковному хоровому співу. Особливо пильну увагу приділяли музичному вихованню у братських школах, що виникли в Україні наприкінці XYI — XYII ст.ст. Хори, створені при Львівській, Луцькій, Київській та інших братських школах, відіграли велику роль у поширенні багатоголосого співу.

Становлення вітчизняної музично-теоретичної думки пов'язане з ім'ям композитора й педагога М.Дилецького. Він є автором "Граматики мусикійської", що узагальнила практику партесного співу і стала першим українським науково-методичним посібником з музичного виховання.

У XYIII ст. в Україні склались умови для виникнення перших музичних шкіл. Це, насамперед, Глухівська школа півчих, школа при Київській капелі, музичні школи Запорізької Січі. Музичну підготовку давали також спеціальні класи нотного співу та інструментальної музики, які функціонували при деяких навчальних закладах, зокрема Харківському казенному училищі,

Харківському університеті, Києво-Могилянській Академії. Саме Києво-Могилянська Академія з її чудовим хором і оркестром стала на переломі XYIII і XIX ст. головним осередком музичної культури України.

Отже, у середині XIX ст. в Україні виникли умови для подальшого розвитку музичної освіти, у тому числі й вищої, яка передбачала кваліфіковану підготовку професійних співаків і музикантів.

1 . 3 . Формування національної свідомості у творчій спадщині видатних українських діячів другої половини XIX ст. і їхній вплив на розвиток музично-естетичного виховання українського народу

Шевченко Тарас Григорович
(1814-1861)

Українські письменники-класики І.Котляревський, Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Леся Українка, І.Франко, М.Коцюбинський, О.Кобилянська добре знали українську народну пісню, палко любили її, вивчали і кожний по-своєму використовували ідейно-художні скарби народно-пісенної творчості. Та серед цього блискучого сузір'я Тарас Шевченко відзначався глибиною і органічністю своїх творчих зв'язків з піснями ураїнського народу. Вся система поетичних образів і поетичної мови великого Кобзаря зросла з практики народного творення пісень. Він знав і любив народну пісню не тільки в її текстовій частині. Маючи прекрасний від природи голос (тенор), Шевченко сам любив співати ці пісні.

Незборима совість української нації Шевченко не залишив якихось праць з етнопедагогіки, однак більшість його поетичних і прозових творів — свідчення глибокого знання психології рідного народу, його побуту, звичаїв, вірування, моралі і духовних цінностей, господарської діяльності, народно-поетичної, музичної і художньої (малярської) творчості, народних промислів і ремесел. Творчість Шевченка і його життя виховують національну самосвідомість, фактично стоять на сторожі генофонду нації, її збереження.

Шевченко вважав освіту головним чинником поступу й культури[46]. “Брак освіти — це початок великого лиха” ("Художник"), "Де люди цураються освіти — там темнота, всякі недостачі, злидні, а вже про звичаї — краще мовчати" ("Нещасний"). Термін освіта Шевченко вживає в двоякому значенні: 1) для визначення освіти шкільної; 2) для означення процесу культурно-освітнього поступу нації взагалі. Шевченко значно раніше від фахових теоретиків-педагогів XIX та XX віків дійшов до переконання, що освіта повинна бути всебічна і розвивати гармонійно всі здібності людини.

Великої ваги надавав Шевченко й вихованню естетичного почуття в людині. Побувавши на акті в нижнєгородському дівочому інституті, він записує в своєму журналі ті негативні враження, викликані відвідинами: "В залях інституту, окрім лавок та грізного, ярмаркового портрету самодержавця — ні одної картини, ні одної гравюри: чисто, гладко, як в якому-небудь манежі. А де ж естетичне виховання жінки. А воно для неї так потрібне, як повітря, що освіжує віддих"(6.XII. 1858 р.). Цей педагогічний погляд поета був послідовним висновком із його загальнофілософського погляду на велике моральне значення для людської душі "краси, в чому б вона не виявлялась" — чи то в природі, чи то в творах мистецтва. Все життя його цікавила проблема популяризації найкращих творів мистецтва серед народної маси.

Маючи такі широкі погляди на освітньо-виховний процес, Шевченко, як бачимо з деяких його міркувань, надавав значення не тільки шкільній освіті: "Чого не навчився в школі, нехай довчиться вдома" (пов."Наймичка"). Завдання школи — прищепити дитині любов до науки, зацікавлення до книжки, чого тодішня офіційна російська школа рідко коли досягала. Народна пісня була для Шевченка не лише засобом задоволення його особистих естетичних потреб, а й засобом пропаганди його суспільно-політичних поглядів. Він усвідомлював пізнавальне значення пісень як джерела правдивих відомостей про духовне і суспільне життя рідного поетові покріпаченого селянства. Тому він прагнув до їхнього вивчення, записував пісні від простих людей, від близьких,

---

[46] Брик І. Тарас Шевченко і народна освіта // Народна творчість та етнографія. 1996. №4. — С.56.

знайомих. У 1845 році, переїхавши до Києва, Шевченко радо приймає пропозицію працювати в щойно організованій комісії для розбору древніх актів. У серпні 1846 року, коли за завданням цієї комісії, він виїхав на Правобережну Україну, то, крім малюнків пам'яток архітектури, одягу та краєвидів, Шевченко мав збирати пісні, легенди, народні перекази. Тексти пісень він записував, а мелодії, завдяки своїй природній музичній обдарованості, швидко схоплював і засвоював напам'ять. Збереглися два альбоми 1846 року, в яких Шевченко записав близько двох десятків пісень[47].

Шевченко вражає своїм глибоким розумінням музичного минулого українського народу. Це було знання, здобуте не тільки з книжкових джерел, а здебільшого, очевидно, з усних переказів. Тарас Шевченко перейняв від народу властиву йому природну музикальність. Проте, тільки цим ще не можна пояснити глибоко професійне розуміння Шевченком музичного мистецтва. Тут доречно ширше поставити питання про музичну культуру поета. Ознайомлення з скупими висловлюваннями в щоденнику, в повістях і поемах розкриває перед нами високу культуру Шевченка, його широке знання класичної літератури, його тонкий музикальний смак. Висловлювання поета дають підставу розглядати його як представника передової музичної інтелігенції того часу.

Шевченко добре знав не тільки імена найкращих композиторів світової музичної культури свого часу, а і їхні конкретні твори, часто згадуючи імена кращих співаків, скрипалів і піаністів. Він мав про них свою думку, виявляв глибоке розуміння та надавав правильну оцінку їхньої виконавської майстерності. Багатство музичного досвіду поета захоплює навіть фахівця-музиканта. Знаменно, що Шевченко сприймав музику не з погляду відвідувача концертів, а як справжній музикант-художник. Зацікавленість поета явищами музичного мистецтва свідчить про його бездоганний смак. В.Моцарт, Й.Гайдн, Л.Бетховен, К.Вебер, Я.Мендельсон, Ф.Шопен, Ф.Шуберт, Д.Россіні, Д.Мейєрбер, Д.Верді, Г.Доніцетті, В.Белліні, М.Глінка, О.Даргомижський, О.Верстовський, М.Мусоргський — ось художники-композитори, музична творчість яких привертає до себе увагу поета і породжує з деякими з них тісні взаємовідносини(О.Даргомижський,

[47] Грінченко М.О. Шевченко і музика.. — К.,1941.

М.Мусоргський). І ті художники-музиканти, з якими в цей час доводиться близько стикатися поетові, цінують його смак, реагують на його думку[48].

Багато з видатних творів європейської музики згаданих композиторів знаходять у Шевченка хоч і коротку, але чітку, виразну і часто яскраву характеристику-оцінку. З тих думок, окремих зауважень, побіжно кинутих реплік, з висловлювань Шевченка про явища музичного життя, про композиторів, їхні твори, про артистів-виконавців виразно видно, як переніс поет у поглядах на музичне мистецтво багатьох своїх сучасників. Для поета музика — це насамперед правда життя; адже вихований він здоровими джерелами народної пісні, в якій ніколи немає нічого знівеченого, неправдивого, в якій правда говорить на всю красу і силу своєї мудрої простоти. Жадібно шукає поет нагоди послухати добру музику; він охоче відвідує родини друзів і знайомих, де можна почути спів або музику. Через свого друга, відомого оперного співака С.С.Гулака-Артемовського (автора опери "Запорожець за Дунаєм"), він стає "своєю людиною" в музичних колах, де часто йому доводиться не тільки слухати музику, але й брати участь у розмовах про це мистецтво. Він прислухається до тих розмов, вони стають для нього практичною школою знань про музику. І ці знання він талановито використовує в своїй творчості. Адже без них важко написати таку повість, як "Музикант". Поет глибоко і тонко відчуває властивості кожного музичного інструменту, його можливості, знає особливості оркестру.

Тенор С.Гулак-Артемовський, бас Й.Петров, його дружина А.Воробйова-Петрова(контральто), Е.Тамберлік, А.Серве, А.В'йотан, А.Контський та інші — ось артисти-виконавці, яких чув Шевченко і про яких він залишив нам свої враження. Але поета не менше приваблювала і художня артистичність у виконанні непрофесіоналів-музикантів. Широке коло обізнаності Шевченка з явищами європейської і російської музичної культури, тісні зв'язки його з музикантами-виконавцями і композиторами викликали спробу у поета написати лібретто для опери. В 1843 році під час свого перебування в Яготині у маєтку Рєпніних поет зустрівся з П.Селецьким, сусідом Рєпніних, любителем-композитором. Ось тут у Т.Шевченка і виникла думка написати оперу: він має писати

[48] Козицький П.О. Тарас Шевченко і музична культура. — Київ, 1959.

лібретто, П.Селецький — музику. Був вибраний навіть сюжет, але з того наміру нічого не вийшло: поет-демократ і композитор-поміщик розійшлися в своїх поглядах.

Правдива натура поета, який безпосередньо відчував справжню красу і правду найкращих творів музичного мистецтва, глибока культура художника, тонкі спостереження, органічна близькість до широких мас трудового народу дали можливість йому оцінити і всю силу впливу музики на народ, на тих закріпачених рабів, від яких ніхто тоді не сподівався виявлення глибоких почуттів до мистецтва, до музики. Але Шевченко переконаний, що в народі живуть великі творчі сили, великі артистичні здібності. Народ і творить, і вміє тонко й глибоко зрозуміти справжню творчість і справжній художній твір мистецтва.

Духнович Олександр Васильович
(1803-1865)

Визначна освітня діяльність у першій половині та середині XIX століття проводиться на Закарпатті Олександром Васильовичем Духновичем. Працюючи після закінчення Ужгородської гімназії та духовної семінарії домашнім учителем, викладачем гімназії, священиком, він будив у краї думку про необхідність поширення освіти як основи духовного життя людини. Педагог стверджує, що дитина стає особистістю, людиною тільки тоді, коли вона набуває освіту і виховання. Людина без виховання, на думку Духновича, подібна до землі, на якій зростає бур'ян. Отже, людині треба надати освіту, повноцінне виховання, тільки тоді вона буде корисною собі і суспільству. Виходячи з цих позицій, Духнович все життя дбав про створення нових шкіл, розширення їх мережі, залучення до навчання в них усіх дітей.

Олександр Васильович Духнович у своїх поглядах перебував на позиціях традиційного українського просвітництва, вважаючи що завдяки поширенню освіти можна значно поліпшити суспільство. Великою заслугою педагога є його підручники для народних шкіл. У 1847 році він створює перший буквар на Закарпатті "Книжицю читальну для начинающих", у 1831 р. пише підручник з географії "Краткий землепис для молодих русинов", у 1853 році — "Сокращенную грамматику письменного русского

языка" тощо. Вершиною педагогічної творчості Духновича є його перший підручник з теорії і практики навчання і виховання молоді "Педагогия в пользу училищ й учителей сельских" у 1857 р. Цей твір став підручником практичної і теоретичної діяльності просвітника і відіграв надзвичайно важливу роль у розвитку вітчизняної педагогіки та шкільної справи. Зумовило просвітника взятися за створення цієї праці відсутність систематизованих знань з теорії та практики навчання дітей, підготовки вчителів до наставництва. Це ускладнювало навчальний процес, більшість учителів, не маючи відповідних знань для роботи з дітьми, інтуїтивно вели заняття, часто невміло дбали про розвиток дітей.

Враховуючи це, Духнович систематизував наявні педагогічні знання, використавши власний досвід і подав їх у вигляді підручника для вчителів і тих, хто готується взятися до наставництва. Він вважав педагогіку мистецтвом мистецтв, а педагог, на його думку, усіх митців з огляду на звання своє перевищує. Для того, щоб, за висловом Духновича, людину і людство влаштовувати необхідно досконало оволодіти педагогічними знаннями, навчитися їх застосовувати, передбачати наслідки вчиненого "такими міркуваннями займатися, як би змогти легше і більш успішно виконувати свій обов'язок"[49].

Духнович, як і його попередник Г.С.Сковорода, вважав, що виховання має враховувати природу дитини. Він закликав учителів, батьків глибоко вивчати природні особливості дітей, виявляти сили, надані їм природою і, не чинячи опору, сприяти всебічному їхньому розвитку. Школа має бути доступною усім дітям і слугувати інтересам народу. В ній учні мають навчатися рідною мовою, яка всебічно розвиває природні дані. Навчання чужою мовою є протиприродним і затримує розвиток здібностей дітей, воно безсиле й гальмує поступ особистості і народу. Рідна мова у народній школі повинна складати "предмет головний, центральний, що входить до всіх інших предметів і збирає до себе їх результати". Мова (предмет) має сприяти розумовому, моральному і естетичному вихованню дітей.

Щоб "людину і людство влаштовувати", народна школа має бути зосередженням духовної культури. Навчаючись у школі, діти

---

[49] Духнович О. Педагогия в пользу училищ й учителей сельских // Хрестоматія з історії вітчизняної педагогіки. — К., 1961. — С.518.

мають засвоїти релігійну і народну мораль, яка зміцнює духовні сили, прищеплює любов до рідної землі і не дозволяє вихованцеві вбиратися у "чуже пір'я". Духнович щиро вірив у те, що шляхом поширення освіти поліпшується мораль людей, а це в свою чергу, робить суспільство гуманнішим і веде до злагоди та згоди в ньому. Джерелами і засобами морального удосконалення дітей педагог вважав вітчизняну історію, народні пісні, звичаї народу, гідні для наслідування приклади дорослих, доцільно підібрані заохочення та покарання тощо.

Освітня діяльність Духновича сприяла значному поширенню освіти, розвитку національної свідомості української людності, відродженню національної системи виховання українського народу. Сьогодні ім'я Духновича користується всенародною шаною. Педагогічна творчість закарпатця та його послідовників не втратила своєї актуальності і сьогодні, є перлиною вітчизняної педагогічної думки.

Франко Іван Якович
(1856-1916)

Ім'я Івана Франка перебуває серед імен найвидатніших письменників і поетів світу. Іван Франко залишив слід в історії музичного мистецтва як видатний науковець-дослідник, фольклорист, полум'яний критик-публіцист. Впродовж ряду десятиліть Франко знаходився в центрі громадсько-політичного життя України і неодноразово в полі його зору були музично-мистецькі справи. Письменник ніколи не займався музикою як професіонал. Однак він, безперечно, мав до неї неабиякий хист і свою любов до мистецтва звуків, виплекану під селянською стріхою, проніс через усе життя. Глибоке органічне сприйняття музики, властиве народові, розуміння її як невід'ємної частини земного буття дозволило Франкові висловити ряд цінних міркувань і спостережень з приводу розвитку української музичної культури, стати авторитетним знавцем музичного мистецтва[50].

Великий Каменяр невпинно боровся за українську національну школу демократичного характеру й гуманістичного спрямування. Він обстоював необхідність створення для них адекватних шкільних підручників високого наукового рівня й

[50] Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. — К., 1986. — С.6.

педагогічного звучання, пройнятих українознавчим спрямуванням й українським національним духом. Особливо великого значення надавав вивченню рідної мови й літератури, фольклору й етнографіїї, виховному значенню дитячої літератури[51].

Музика увійшла в життя Івана Франка через народну пісню: саме вона вперше відкрила йому світ мистецтва, повела шляхом поетичних пошуків і звершень. Через все своє життя проніс Франко гарячу любов до народних пісень, до цих чудових перлин народного мистецтва, що запам'яталися йому ще з дитячих років. Він вбачав у них доброго, вірного друга, порадника, приятеля. Саме слово "пісня" звучить у творах І.Франка як символ величного, священного, як віщий голос розуму і душі. Це слово стало для поета синонімом творчої праці, горіння серця, віддачі найціннішого людям. Народну пісню Франко завжди сприймав як нерозривну єдність слова і музики. Він любив співати, виражати співом свої почуття.

Франко зробив надзвичайно багато для вивчення української народної творчості. Його фольклористичний науковий доробок охоплює близько 50 грунтовних досліджень (серед них чільне місце посідає монографія "Студії над українськими народними піснями", 1913), велику кількість статей, розвідок, рецензій. Над фольклористичними проблемами він працював усе своє життя. З особливою увагою ставився письменник до вивчення пісенного багатства народу: "Се одно з найцінніших наших національних надбань і один із предметів оправданої нашої гордості", — стверджував він у "Студіях над українськими народними піснями". Франко, філолог за освітою, виступає в своїх працях передусім дослідником пісенних текстів. Однак він чудово розумів, що народна пісня — це синтетичний мистецький організм, в якому музика й слово зливаються в єдине ціле, і саме ідеальне поєднання цих двох компонентів визначає активний характер її художнього впливу.

Поет не тільки любив народну пісню, а й чудово знав і цінував її. Здобуті знання, наукові дослідження ще більше укріпили його переконання у величезній художній цінності цієї

[51] Любар О.О., Стельмахович М.Г., Федоренко Д.Т. Історія української педагогіки: Навч.посібн. / За ред. М.Г.Стельмаховича. — К., 1999. — С.144.

ділянки духовного життя українського люду[52]. Активна діяльність Франка в галузі фольклористики випливала також і з його світоглядних позицій. Адже загальне зацікавлення наприкінці XIX століття народною творчістю, прагнення глибше збагнути її суть було щільно пов'язане з соціально-визвольними процесами і пояснювалося тим, що інтелігенція повернулася "обличчям до народу". Усвідомлення високої художньої цінності народного мистецтва ототожнювалося з визнанням величі народного духу, із засвідченням права трудівників на вільне щасливе життя. Він був глибоко переконаний в необхідності записування пісенних мелодій, у виданні нотних фольклорних збірників, щоб урятувати ці народні скарби від забуття, зробити їх набутком щонайширшого кола митців і шанувальників музики.

Укладанням збірників народних мелодій Франко почав цікавитися ще на початку своєї громадської діяльності, коли проводив активну організаторську роботу в львівському студентському об'єднанні "Академічний гурток". Навколо нього гуртувалися молоді люди, які проводили різні культурно-просвітницькі заходи. Зокрема, студенти займалися музичною фольклористикою, що наближала їх до життя народу і давала можливість зробити і свій внесок у пропаганду його культурних надбань. Пізніше, коли громадська діяльність Франка охопила значно ширші сфери, а його слава письменника й науковця досягла вершин, він знаходив час, щоб поряд із своїми численними обов'язками і заняттями, підтримувати заходи, спрямовані на пропаганду народної музики, використовував кожну нагоду, щоб вказати на необхідність видання збірників народних мелодій.

Першим відкрив талант Івана Франка-пісняра Микола Лисенко. У 1885–1886 роках Франко двічі побував у Києві з метою налагодити тісніші зв'язки з прогресивними колами української наддніпрянської інтелігенції. На цей час припадає і його особисте знайомство з Лисенком. Митців єднала спільність ідейних настанов щодо розвитку української культури. Лисенко був тоді в зеніті своєї слави і творчого піднесення. Він інтенсивно працював над здійсненням грандіозного задуму — створення своєрідної антології української народної пісенності для голосу й фортепіано. Її початок

---

[52] Дей О. Наукове і творче засвоєння народної пісенності Іваном Франком // О.І Дей. Спілкування митців з народною поезією. — К., 1981. — С.15.

поклав збірник обробок, що побачив світ ще в 1868 році, коли композитор починав свою діяльність на музично-творчій ниві. У середині 80-х років він готував уже IV випуск видання, де збирався вмістити цілий ряд нових обробок народних пісень. Поява в Києві молодого Франка стала для Лисенка чудовою нагодою ближче познайомитися з фольклором Галичини, він негайно скористався нею. Багато років пізніше письменник у статті "Лисенкове свято в Австрії" згадував про свою зустріч з композитором у Києві і про те, як дійшло до розкриття його співацького таланту.

Лисенка вразила музикальність Франка, його відданість народній пісні. Ці риси особистості письменника надовго запам'яталися композиторові. Лисенко записав від Франка понад 20 пісень. П'ять із них композитор вмістив у IV випуску "Збірника українських народних пісень" (1886): "Про Довбуша" (у двох варіантах), "Ой там за горою, та за кремінною", "Пливе качур по Дунаю", "Жалі мої, жалі, великі, немалі", "Бескиде зелений, в три ряди саджений". Всі ці наспіви, напрочуд оригінальні й характерні своїм інтонаційно-ладовим складом, вражають щедрою, по справжньому народною мелодичністю, широкою українською наспівністю.

На початку 1900-х років відбулось знайомство Франка з іншим видатним діячем української музичної культури, відомим дослідником фольклору К.Квіткою. Це також призвело до появи записів народних мелодій з голосу поета. У 1901 році Климент Квітка разом із своєю дружиною, прославленою українською поетесою Лесею Українкою, відпочивав у Буркуті, в затишній віддаленій місцевості Карпат. Сюди приїхав на три дні Іван Франко, на якийсь час вивільнившися від своїх численних обов'язків і занять. Квітка записав від Франка 32 наспіви, з яких 27 опублікував у збірнику "Українські народні мелодії", надрукованому 1922 року в "Етнографічному збірнику", №11. Пісні з голосу поета органічно вписалися в стиль і характер цього унікального видання. Вони вражають первозданною красою, неповторним колоритом, оригінальною інтонаційно-ладовою структурою. А саме відкриття глибинних пластів народної музики є найприкметнішою рисою праці Квітки.

Записи пісень з голосу Франка, здійснені відомим українським фольклористом, музикознавцем Філаретом Колессою,

пов'язані з останніми роками життя письменника. У той час він був тяжко хворим, але, як завжди, весь віддавався праці. Монументальне дослідження "Студії над українськими народними піснями" вже було завершене. З 1907 року воно видавалось окремими зошитами в "Записках Наукового товариства ім.Т.Шевченка". Народна пісня була вірною супутницею письменника з дитинства до останніх років життя. З нею щільно сплелися його творчі шляхи, вона служила джерелом натхнення і душевної розради, надавала цінний матеріал для наукових досліджень і висновків. Франко сприймав фольклор як невід'ємну частину духовного життя людей. Пісенне багатство України поет вважав важливим доказом невмирущості народу, його сили, величі.

Франко мав величезний авторитет серед прогресивної української громадськості. Його погляди на народну творчість і активна діяльність в галузі фольклористики були вагомим внеском у подальший розвиток науки про народну музику. Однодумці і послідовники письменника в цій справі — К.Квітка, Ф.Колесса, С.Людкевич, О.Нижанківський і О.Роздольський — доклали максимум зусиль, щоб здійснити заповіт великого Каменяра — закріпити славу української дзвінкоголосої пісні, її невмируще життя у віках.

Борцем за все передове, непримиренним противником будь-яких антинародних тенденцій виступав Франко в питаннях професійної музичної культури. Поет сприймав музику як важливий чинник суспільного життя[53]. Звідси і його живе зацікавлення музичними проблемами, і прагнення сприяти їх позитивному вирішенню. Франко був серед тих, хто утверджував демократичні ідейно-естетичні засади української музичної творчості. Вже з дитячих років йому доводилося близько стикатися з різними формами музикування, породженими специфікою життя в Галичині XIX століття. Малим хлопцем у Ясениці Сільній (1862–1864), а пізніше в так званій "нормальній" школі і в гімназії отців Василіан у Дрогобичі, він навчався церковного співу. У свідоцтві, яке зберігається в архіві письменника, зазначено, що в четвертому класі гімназії він одержав зі співу оцінку "похвально".

У Дрогобичі, як і в більшості міст тогочасної Галичини, спонтанно виникали серед школярів хорові колективи. Ними

---

[53] Пархоменко М.Н. Эстетические взгляды Ивана Франко. — М., 1966. — С.121.

керували диригенти-аматори — особливо музично обдаровані гімназисти. Франко, який мав непересічний музичний слух і гарний голос, брав активну участь у цьому "позаштатному" музичному житті гімназії. Навчаючись у п'ятому класі, він навіть співав партію першого баса у вокальному квартеті, організованому його другом і великим любителем музики Каролем Бандрівським[54]. Варто нагадати, що такі вокальні гуртки шкільної та студентської молоді були важливим елементом культурного життя тогочасної Галичини. Їхній репертуар охоплював переважно чотириголосні розкладки народних пісень і хорові твори відомих українських композиторів — М.Вербицького, І.Воробкевича, І.Лаврівського, В.Матюка, а пізніше в 70-х роках також М.Лисенка та П.Ніщинського. Таким чином, любительське музикування молоді служило своєрідним замінником українських концертних організацій, які в умовах Австро-Угорщини не знаходили грунту для свого існування. Воно відігравало і велику громадсько-просвітитницьку роль: виконуючи пісні, молодь прилучалася до світу поезії, літератури.

Участь учнів дрогобицької гімназії в подібних аматорських гуртках стимулювала розвиток музичних талантів. Разом з Франком тут учився Іван Колесса, який ще у шкільні роки почав збирати народні пісні, а пізніше став автором одного з перших музично-фольклористичних збірників у Галичині ("Галицько-руські народні пісні з мелодіями", 1902). Як учасник і диригент гімназичного хору в Дрогобичі робив перші кроки на шляху мистецької діяльності майбутній диригент і композитор О.Нижанківський. У "Спогадах із моїх гімназіальних часів" Франко називає серед своїх товаришів ще одного широковідомого пізніше музиканта — співака Юліана Закревського (1852–1915). На цій постаті варто зупинити увагу. Шкільний співучень Франка зробив блискучу артистичну кар'єру, вважався одним з найпопулярніших драматичних тенорів. Він співав на оперних сценах Венеції, Варшави, Кракова, Львова. Особливо великий успіх Закревський мав у Росії, куди переїхав у 1878 році. Його виступи в Києві, Москві, Саратові, Казані викликали захоплення у слухачів.

---

[54] Бандрівський К. Спогади про Франка-школяра // Іван Франко у спогадах сучасників. Львів, 1956. Кн.1. — С.88.

У роки навчання в Дрогобицькій гімназії Франко зіткнувся ще з однією важливою сферою музичного життя Галичини — українським театром. Діяльність відкритого у 1864 році Театру товариства "Руська Бесіда" розгорталася в річищі національних традицій: п'єси, насичені музикою, займали в його репертуарі чільне місце. Крім творів українських авторів, на сцені театру були репрезентовані перекладні водевілі, оперети, музичні комедії.

Трупа існувала в складних умовах, перебувала в постійній фінансовій скруті. Австрійський уряд дозволив їй лише обмежений час давати вистави у Львові, і артисти були змушені мандрувати по містечках і селах, виступати в дуже несприятливих умовах. Незважаючи на скромність, навіть убогість постановок, український театр користувався великою популярністю. Особливо він приваблював молодь зображенням колоритних картин народного життя, романтикою сценічної дії та співами й музикою, що розцвічували спектаклі.

Варто підкреслити, що, незважаючи на скромні масштаби та обмежені виконавські можливості, такі невеликі вогнища домашньої музичної культури багато важили у розвитку української музики. Це було середовище, яке породило цілу галузь творчості напівпрофесійного — напівнародного характеру, сприяло виникненню чудових зразків української вокальної лірики типу "Дивлюсь я на небо", "Карії очі, чорнії брови", так званих старогалицьких пісень — "Там на горі крута вежа", "Там, де Чорногора", "Як ніч мя покриє". І те, що Франко прилучився до музикування в сім'ї Рошкевичів, не могло не залишити помітного сліду в становленні його музичних смаків та уподобань.

Громадська активність Франка, його тісні зв'язки з молоддю сприяли різнобічності музичних контактів поета. Він був у близьких стосунках з більшістю композиторів, що діяли у той час в Галичині і на Буковині. Адже його постать приваблювала всіх, хто прагнув прогресу, кому не була байдужою справа розквіту української демократичної культури. Літературна і громадська діяльність Франка зблизила його також з відомим представником українського культурного руху на Буковині Ісидором Воробкевичем (1836–1903), який служив двом музам: був водночас і письменником, і композитором. В його літературній спадщині

чільне місце займають щирі, безпосередні, написані в народному дусі поетичні мініатюри.

Серед західноукраїнських композиторів, які близько спілкувалися з Іваном Франком, чільне місце займає Остап Нижанківський (1862–1919). Він належав до молодого покоління митців — послідовників М.Лисенка, що з настійливою енергією прокладали шлях новим естетичним віянням, утверджували засади реалізму і народності музики. З Франком його поєднували і спільні сфери діяльності, і близькість мистецьких ідеалів. Енергійний, наполегливий за характером, композитор розгорнув активну діяльність, шукаючи можливості розповсюдження музичних знань, пропаганди музичної культури. У 1885 році разом з групою гімназистів-співаків Нижанківський організував видавництво "Бібліотека музикальна", метою якого було видання окремими випусками найпопулярніших творів українських композиторів.

Особливо важливе місце в історії української демократичної культури займають зв'язки Івана Франка і Миколи Лисенка. Поле їхньої діяльності було штучно розділене державними кордонами. Однак життєві орбіти двох митців, видатних представників демократичного мистецтва українського народу не могли не зіткнутися — надто значною була притягальна сила їхніх особистостей, надто близькими були їхні ідейно-естетичні погляди. Взаємини Франка і Лисенка — це дружба ідейних однодумців, які йшли одним шляхом, будуючи українську культуру, вбачаючи її майбутнє у тісному єднанні з життям народу.

Природно, що музика, яка цілком заповнювала життя Лисенка, займала першорядне місце в зустрічах і розмовах обох митців. У взаєминах поета і композитора особливо багато важила єдність їх ідейно-естетичних поглядів. Лисенко вбачав у Франкові відданого союзника у пропаганді своїх музичних ідеалів. Він знав, яким авторитетом користувався Франко серед галицької молоді, і прагнув через нього впливати на західноукраїнську музичну громадськість. Тісне спілкування Лисенка з Франком під час відвідування композитором Львова стало немов наочним вираженням духовної єдності обох митців, спільності шляхів, якими вони йшли.

Творча особистість видатного українського поета помітно вплинула на діяльність всіх митців, які з ним зустрічалися, мали щільні контакти. Однак з найбільшою силою це виявилося в стосунках з представниками молодого покоління. Адже ідеї, проголошувані І.Франком, його естетичні погляди відкривали широких шлях прогресу в мистецтві, націлювали на істотні звершення заради розвитку по справжньому народної, демократичної культури. І це не могло не імпонувати тим, хто прагнув віддати свій талант служінню народові. Серед музичного оточення Франка з цього погляду на перший план висувається постать Станіслава Людкевича (1879–1979), композитора, який через все своє довге,насичене творчою працею життя проніс ніби осяйний дороговказ заповіти великого Каменяра.

Особистість Івана Франка, як могутній магніт, притягала до себе все найкраще, прогресивне, що існувало в тогочасній українській культурі. До його однодумців і друзів належали, зокрема, видатні представники українського артистичного світу. Оточення письменника впродовж усього його життя було багате на співаків-виконавців, переважно музикантів-аматорів — учасників шкільних і студентських співацьких гуртків, хорових колективів "Боян", "Бандурист" тощо. Адже хоровий і ансамблевий спів був дуже поширеним серед галицької громадськості, його любили і всіляко пропагували. Щоправда, сам Франко не належав до палких прихильників "співу ради співу" і, як відзначає С.Людкевич, "до славнозвісних музичних артистів-виконавців, особливо співаків, ставився дуже критично і холодно"[55]. Причина цього коренилася у відірваності більшості з них від життя народу, його злободенних турбот і запитів. Пропаганду української музики поет вважав необхідною справою, свідомо ставив перед собою завдання поширювати музичні знання. В творчій спадщині письменника є статті й розвідки, які промовисто розкривають зацікавлення І.Франка глибинними історичники музичними процесами, демонструють його аналітичний підхід до них, здатність всебічної оцінки музично-культурних явищ. Статті Франка мали широкий резонанс серед музичної громадськості. Вони змушували замислитися над причинами, що гальмували поступовий рух

[55] Людкевич С. Іван Франко і музика // С.Людкевич. Дослідження і статті. — К., 1976. — С.198.

українського музичного мистецтва, мобілізували сили на подолання недоліків. Вплив Івана Франка простягається на весь подальший розвиток української музики. Його ідейно-творчі настанови залишили помітний слід у кристалізації естетичних засад української композиторської школи, увійшли складовою частиною фундаменту, на якому розквітло музичне мистецтво сучасної України[56].

Леся Українка (Лариса Петрівна Косач-Квітка) (1871-1913)

Леся Українка, як і всі українські просвітники-гуманісти, критикує систему освіти, яка не забезпечувала навчання усіх дітей трудящих. У нарисі "Школа", опублікованому в журналі "Народ" у 1895 р., вона показує запустіння початкової школи на Волині, нестерпні злидні учительки цієї школи. Змалку Л.Українка виявила зацікавленість шкільництвом і ще юнкою, створюючи підручник із стародавньої історії східних народів для меншого брата, вона зрозуміла мету і завдання освіти, дидактичні функції і призначення навчальних книг.

Зростаючи як поет і просвітник, Леся Українка розкривала численні соціально-педагогічні проблеми тогочасного суспільства, протестуючи проти експлуатації дітей ("В катакомбах"), проти відсталості українських церковнопарафіяльних шкіл (нарис "Школа"), проти заборони в школах найкращих підручників для учнів і книг для читання (посібник К.Д.Ушинського "Родное слово", книг для читання Й.І.Паульсона та ін.). Леся Українка високо цінувала ідеального українського вчителя, роль друкованої книги у вдосконаленні кожним власних поглядів, прагнення ніколи не зупинятися на досягнутому. Педагогічні, філософські, соціально-естетичні погляди Лесі Українки стали значним внеском у царину становлення українського шкільництва, теорії і практики навчання і виховання учнівської молоді.

Надзвичайно різноманітними були зв'язки Лесі Українки з музичним мистецтвом. Любов до музики — друге покликання

---

[56] Коноварт Т. Деякі питання музичної культури в критичній спадщині Івана Франка // Українське музикознавство. Вип.9. — К., 1974; Погребенник Ф. Іван Франко про музику // Наукові записки Чернівецького державного університету. Т.XX. Вип.3. — Львів, 1956.

поетеси — дала їй чимало щасливих хвилин творчого натхнення[57]. Багатогранність її таланту сприяла взаємопроникненню двох видів мистецтва. У різноманітних контактах з музикою глибше розкривається індивідуальність поетеси, багатство її внутрішнього світу. Впродовж усього життя зберігала поетеса в пам'яті безліч пісень. Яскравим свідченням цього є збірки, підготовлені нею спільно з Климентом Васильовичем Квіткою. Та найціннішою пам'яткою про те, як глибоко любила Лариса Петрівна пісні рідного краю, є скромна на вигляд книжка "Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка".

Дитинство, юність, зріла пора життя і творчості поетеси пронизані піснею, органічно зв'язані з нею. Як людина, наділена музикальністю, Леся Українка тонко відчувала красу народної пісні, її здатність відображати всі порухи людської душі. Як митець слова письменниця високо цінила пісню — витвір народного генія, втілення його мудрості, оптимізму, пафосу боротьби народу за правду і красу життя. Леся Українка любила музику активно, шукала "музичних зустрічей" на концертах, в оперному театрі, вдома — за інструментом, граючи невідомі раніше твори, поглиблюючи музичні знання. В міру своїх сил і можливостей вона виступала як пропагандист музичного мистецтва — учасник і організатор концертів, оперних вистав.

Все життя Леся Українка стежила за творчістю класика української музики — Миколи Лисенка, була його ученицею і послідовницею у великій справі збереження для нащадків пісенних скарбів рідного краю.

Леся Українка була частою гостею у родинах Лисенків, Старицьких. Відомо, що ці три сім'ї (разом з Косачами) проживали в Києві у близькому сусідстві і мали найтісніші контакти як сімейні, так і громадські. Їх єднала спільність поглядів і прагнень. Леся дуже любила слухати гру на фортепіано Миколи Віталійовича Лисенка, який був прекрасним піаністом. Під безпосереднім впливом Лисенка юна поетеса усвідомила, яка важлива роль належить музичній культурі в боротьбі українського народу за своє соціальне і національне визволення.

Федькович Юрій (Осип) Альбертович

---

[57] Яросевич Л. Леся Українка і музика. — К., 1978.

(1834-1888)

Справжній розмах боротьби за українську національну школу, освіту й виховання на Буковині прийшов з виступом на літературній і педагогічній ниві Ю.Федьковича, Сидора та Григорія Воробкевичів. Саме вони перші відчули гостру потребу просвітньої праці серед українських буковинців і своїми творами, освітньою, виховною і громадською діяльністю відкрили шляхи національному відродженню й розвитку рідної педагогічної культури. Заслуга цих трьох видатних педагогів полягає ще й в тому, що вони своїми талановитими виступами звертали увагу провідних українських діячів з решти українських земель, особливо Наддніпрянщини й Галичини, на Буковину, які, в свою чергу, допомогли буковинцям приступити до розгортання української національної освіти.

"Соловієм Буковини", "буковинським Кобзарем" назвали Федьковича його краяни. Він прийшов у педагогіку з Карпат, з Гуцульщини, і вписав в її історію цікаву й оригінальну сторінку, зробивши чималий внесок у піднесення народної освіти. "Він був великий приятель школи, учителів і народу", — писав Осип Маковей у монографії про Федьковича. Для потреб школи письменник написав буквар, співанник, допомагав у виданні "Бібліотеки для молодіжі".

Боротьба за створення української національної школи з рідною мовою навчання була провідною метою педагогічної діяльності Федьковича. Освіту і рідну школу він вважав "найдорожчим добром народу". Це підтверджують його статті й виступи на педагогічні теми та інспекторські звіти. Федьковича глибоко хвилювало те, що освіта на Буковині в цісарській Австрії знаходиться в занедбаному стані. Першопричина цього — колоніальний гніт й визиски селян, насадження чужинства. Селянин ухиляється від школи, "щоб тільки його бідну дитину не мучили німці". Однією з важливих причин антипатії сільського населення до школи Федькович бачив у підручниках, де предмети викладалися у малодоступній сільським дітям формі.

Поданий в них матеріал більше зрозумілий міським дітям і малодоступний дітям селян. До того ж ці підручники були написані жаргоном, далеким від народної освіти, їхні автори намагалися обійти найкращі найблагородніші риси народного характеру, все

духовне життя народу, його усну поезію. І це їм удалося. Цілком зрозуміло, робить висновок письменник, що коли школа буде байдуже ставитися до підручників, їхнього змісту і форми, то вона не зможе виконати свого завдання — принести знання в селянські хати і викликати тут у нього симпатичне ставлення, любов і пошану.

Видатний український педагог закликав будувати рідну школу й національну систему виховання своїм розумом і своїми руками, виявляючи цим свою власну громадську активність. Він постійно боровся за справді народну українську школу, яка сприяла б піднесенню культурно-освітнього рівня та національної свідомості народу, дбала про плекання історичної пам'яті поколінь та справжнього патріотизму через вивчення рідної мови й українобуковинства. Цьому сприяли й написані ним художні твори про українських національних героїв Олексу Довбуша, Богдана Хмельницького, Лук'яна Кобилицю, про рідний буковинський край і Україну (вірші "Україна", "Гуцулка", "Слова Ігоря", балада "Довбуш", поема "Лук'ян Кобилиця", драма "Довбуш").

"Буквар для господарських діточок на Буковині", створений Федьковичем в 1857 р., став знаменною віхою в історії українського букварства. На відміну від усіх попередніх, він написаний українською мовою із застосуванням фонетичного правопису і пройнятий українським національним духом. Ідея народності виховання лягла в основу педагогічних поглядів Федьковича. А звідси йде його педагогічний оптимізм, віра в творчі народні сили та в щасливе майбутнє України. "Я наш народ цілим серцем люблю, — писав він, — і душа моя віщує, що його велика доля жде". Як продовжувач педагогічних ідей Т.Шевченка, Г.Квітки-Основ'яненка та Марка Вовчка, Федькович перший на Буковині писав свої твори українською мовою, вболівав за "щербату долю гуцулів" і ставав на їх захист. Високо цінив фольклор і народні звичаї як могутні виховні засоби. Сам шанував і збирав ці скарби народної педагогіки, уклавши збірники "Буковинські пісні з голосами", "Колядник руського народа", "Руський женчик", "Найкращі співанки руського народа на Буковині" й молодь закликав до цього. "Шануйте, — писав він, — й не цурайтесь давніх наших звичаїв! Шануйте їх так, як се у

других чесних народів ведеться, а буде вам слава, людям честь, по праотцях же Ваших хороша пам'ять".

Виплекані на народній основі, твори Федьковича набули великої популярності серед народу. Значна частина з них стала народними піснями. А створена ним педагогіка щедро репрезентувала і втілювала в життя дітей та молоді духовність українського народу. В її реалізації провідна роль належить народному вчителеві. Будучи інспектором, Федькович невпинно піклувався про зміцнення економічної бази школи, про матеріальну забезпеченість учителя, що одержує таку зарплату, "якій би не позаздрив навіть конюх", підвищення кваліфікації освітян через курси й наявність шкільних бібліотек, вироблення педагогічної майстерності й творчості.

Буковина дала Україні таких відомих педагогів, як С.Смаль-Стоцький, О.Попович, Д.Харов'юк, Є.Ярошинська, І.Бажанський. Розгортанню культурно-освітнього й педагогічного руху серед буковинців сприяють товариства "Руська Бесіда", "Просвіта", "Руський баян" та "Руська школа", яка видавала однойменний педагогічний журнал, влаштовувала педагогічні курси для вчителів, друкувала шкільні підручники. Завдяки цьому на початку XX ст. з усіх українських земель найкраще забезпечена школами була Буковина, бо адміністрація народних шкіл зосередилася в руках українців. По містах, де спочатку діяли виключно німецькі школи, згодом з'явились й українські.

Миропольський Сергій Ірінєєвич
(1842-1907)

Проблема естетичного виховання займала одне з найважливіших місць у науково-педагогічній спадщині С.І.Миропольського[58]. В його численних працях "Про музичну освіту народу в Росії та Західній Європі", "Підручник дидактики", "Дидактичні нариси. Учень і виховуюче навчання в народній школі", "Навчання співам в народній школі", "Харківська недільна школа у 1868/69 рр.", "До питання про матеріал для дитячого читання", "Стислий підручник і метод викладання за нотами",

[58] Рзаєв Шовгі-Раміз-огли. Питання естетичного виховання С.І.Миропольського // С.І.Миропольський (1842 – 1907) — вчений, педагог, методист: Зб. наукових праць. Серія "Педагогіка і психологія". — Вип.3. — Х., 1997. —С.60-67.

"Музична грамота для всіх" розкрито суть естетичного і, зокрема, музично-естетичного виховання, його зміст, принципи, методи та засоби. Він висунув широку програму музично-естетичної освіти народних мас, запропонував створити "Спілку піклування про художню освіту народу", сформував її завдання.

Миропольський, як і його зарубіжні та вітчизняні попередники (І.Ф.Гербарт, А.Ф.Дистервег, П.П.Білецький-Носенко), бачив призначення естетичного виховання в тому, щоб відвести народ від насолод мерзотних, грубих і привести до насолод високих, гідних людини; навчити знаходити в цих істинних насолодах смак, задоволення; зробити цю насолоду потребою, піднести натуру людини, розвинути в ній свіжі здорові інстинкти; ввести людину в світ витонченості, ідеальної правди та свободи духу.

На відміну від М.Ф.Бунакова, В.П Вахтерова, М.Манасеїної, Л.М.Модзалевського, М.Г.Чернишевського Миропольський розглядав естетичне, моральне, розумове та релігійне виховання у взаємозв'язку. Моральний вплив мистецтва, на його думку, полягає в тому, що воно настроює людину на краще, робить душу доступнішою для всього людського; розкриває у зрозумілих, доступних формах глибину людського духу, невичерпне джерело її кращих сподівань, надій прагнень. Тому люди під впливом мистецтва стають набагато кращими, добрішими, гуманнішими.

Взаємозв'язок науки та естетики Миропольський пояснював тим, що "наука та естетика — дві чудові сестри у Божому світі", які мають єдину мету — "щастя людини у повному розкритті її сил та обдарувань, в розумному людському житті". Встановлено, що він одним із перших у вітчизняній педагогіці звернув увагу на психологічний взаємозв'язок науки в цілому та естетики як науки про прекрасне.

Заслуга Миропольського полягає і в тому, що він не тільки вказував на наявність взаємозв'язку естетичного виховання і релігії, а й відстоював думку про те, що народ, який не має релігії, ніколи не може мати високого мистецтва, "тому що зі зникненням релігійності у людей зникає та психічна єдність власного я, без якої не можна уявити ніяку свідому естетичну насолоду".

Під естетичним вихованням Миропольський розумів процес формування у людини здібностей сприйняття та правильного розуміння прекрасного. Виходячи з мети естетичного виховання (служіння істині, добру і красі), в роботі "Про музичну освіту в Росії та Західній Європі" (1882р.) Миропольський сформулював його завдання: виявлення естетичних здібностей; формування естетичного сприйняття; задоволення художньо-естетичних потреб; виховання естетичних почуттів; формування естетичного ідеалу; розвиток естетичного смаку.

Миропольський одним із перших у вітчизняній педагогіці ввів у науковий обіг і дав визначення таким категоріям естетичного виховання, як "естетичне сприйняття", "естетичні потреби", "естетичне почуття", "естетичний ідеал", "естетичні нахили", "естетичний смак". Естетичне сприйняття, на думку Миропольського, полягає у вмінні помічати прекрасне у природі, мистецтві, людині, побуті. У свою чергу, як зазначив педагог, у кожної людини, "в якій є хоч скільки-небудь почуття прекрасного, яскраво виражена естетична потреба".

Під естетичним почуттям педагог розумів почуття, яке виникає в процесі сприйняття прекрасного і відображає ставлення людини до прекрасного. Розвиток почуттів, за Миропольським, має однакову значущість з розумовим вихованням на підставі того, що почуття складають глибоку основу характеру і в них лежать "мотиви людської діяльності".

Естетичний ідеал він визначив як зразок, для досягнення якого треба прагнути і з позицій якого необхідно оцінювати оточуючий світ. На базі естетичних знань, естетичних нахилів, естетичних здібностей, естетичного почуття формується, на думку Миропольського, естетичний смак, показниками якого він вважав якість обраних людиною творів мистецтва і високу вимогливість до них з позицій естетичного ідеалу.

Свою систему естетичного виховання Миропольський будував на принципах релігійності, народності, природовідповідності, гуманності, зв'язку з життям. Для другої половини XIX століття ідея народності не була новою. У розкритті її суті мали місце різні підходи. Як загальнопедагогічний принцип вона була зафіксована українськими педагогами Б.Д.Грінченком, О.В.Духновичем, Ушинським та ін. Народність розумілась як

"знаряддя, що може прокласти шлях до свободи і правди" (О.В.Духнович). У педагогіці С.І.Миропольського народність розкривалась у зв'язку з необхідністю зростання національної самосвідомості простого народу і була спрямована проти впливів на вітчизняну школу виховних систем західноєвропейських країн, в тому числі й авторитетної німецької педагогіки, що дістала неабияке визнання в офіційних колах. Миропольський так само, як і К.Д.Ушинський, впевнено доводив, що механічне перенесення на вітчизняний грунт систем виховання та навчання, які склалися в інших історичних умовах і в інших народів, може принести більше шкоди, ніж користі. Однак педагог застерігав і від національної замкнутості та обмеженості, закликав творчо використовувати раціональне з педагогічного досвіду інших народів.

У другій половині XIX століття у вихованні молоді значне місце належало церкві. Вона проникала в особисте і суспільне життя людини, впливала на весь її життєвий шлях. Будучи глибоко релігійною людиною, Миропольський вважав, що естетичне виховання молоді досягається використанням краси церковного богослужіння, засобів мистецтва, знайомством з історією церковної музики, живопису, архітектури, рідного слова, залученням до природи. До засобів естетичного виховання Миропольський зараховував православні обряди та звичаї, релігійне та світське читання, сімейне читання, музику, поодинокі та хорові співи, оперу, лубочні картини, дарунки природи. Він справедливо підкреслював, що музика є не тільки мовою почуття, але й засобом для більш повного висловлення ідей, "переконань, понять розуму".

Відповідаючи потребам розвитку народної школи свого часу, Миропольський поряд із розробкою теоретичних питань естетичного виховання запропонував створити "Спілку піклування про художню освіту народу", акцентуючи увагу на її освітньо-виховному призначенні: дати народу видання найкращих письменників, створити "здорову розумову їжу", сприяти виданню народних картин, займатися створенням народних театрів і добором для них репертуару, видавати музичні посібники для навчання співам[59].

---

[59] Рзаєв Шовгі-Раміз-огли. Питання естетичного виховання в працях С.І.Миропольського // Напрями наукових досліджень кафедри педагогіки: Зб.

Вивчення спадщини Миропольського переконує, що він не тільки закликав до краси мови, але й сам володів красномовністю, ерудицією, енциклопедичними знаннями науки та мистецтва. Встановлено, що на практиці С.І.Миропольський реалізував більшість своїх теоретичних ідей: У Харківській семінарії організував оркестр з 10 осіб та хор; видавав збірки гімнів та пісень Франції, Німеччини, Італії, Англії, Америки; здійснював підтримку С.-Петербурзькій "Хоровій спілці".

Відомо ставлення як офіційних, так і прогресивних педагогічних кіл XIX століття до співів як до засобу виховання релігійних, моральних, національно-практичних та загальнохудожніх почуттів. Так, висока оцінка співів з боку офіційної педагогіки дозволила у 80-х роках включати церковні співи до складу обов'язкових предметів, що вивчались у духовних семінаріях, училищах та церковно-приходських школах, тим самим практично реалізовуючи ідеї Миропольського. Педагог визначив мету співів як навчального предмета — розвиток естетичної потреби, виховання почуття витонченого і, відповідно до цієї мети, його завдання: розвиток слуху як органу сприйняття; слухових явищ; знайомство з нотною грамотою; нагромадження певної суми музичних вражень як запоруки пробудження потреби у, можливо, якнайчастішому спілкуванні з мистецтвом. Миропольський узагальнив основні вимоги до складання програми співів: підпорядкування завданню школи; спрямованість на виховання естетичної природи духу та розвиток художньо-музичного слуху; під час підбору репертуару керуватися міркуваннями не утилітарного характеру, а внутрішньою цінністю музичних творів; використання творів Палестріни. Лассо, Баха, Генделя, Бетховена тощо; рівномірне включення до програми церковного та світського співу і ретельний добір репертуару для нього.

У тогочасній педагогічній практиці можна виявити загальні принципи та конкретні прийоми, на яких будувалась організація співів у народних школах, що не йшла врозріз з принципами, встановленими Миропольським: залучення школярів до співів на слух; використання доступного та цікавого матеріалу; організація процесу оволодіння знаннями, вміннями та навичками на основі

наукових праць. — Харків: ХДПУ, 1997. — С.193-197. — (Серія "Педагогіка і психологія" — Вип.4.)

народності, систематичності, наочності, цілеспрямованості, поєднування музичного розвитку з розумовим та фізичним, з моральним та патріотичним вихованням, врахування індивідуальних можливостей учнів. Проте характерним для ІІ пол. XIX століття є, з одного боку, відсутність спеціалізованих музично-навчальних закладів, які готували б вчителів співу для шкіл, а з іншого боку, гостра необхідність таких вихователів.

У XIX столітті видавалася значна кількість як загальнопедагогічних, так і спеціальних журналів і газет: "Наша народна школа", "Початкова школа", "Освіта", "Сім'я і школа", "Педагогічна хроніка" та інші. Численними теоретичними публікаціями з питань естетичного виховання, критичними статтями, методичними рекомендаціями журнали здійснювали пропаганду передових методів естетичного виховання, в тому числі ідей Миропольського, сприяли їхньому впровадженню в практику роботи різних закладів. На сторінках педагогічних журналів обговорювались педагогами-практиками наступні питання: про рівень художнього виконання учнями вокальних творів, про роль та місце хорових співів, про добір підручників, посібників, про вибір музичного інструмента для ведення уроків співів, про матеріальне становище учителів співів та ін.

Слід відзначити велику роль Міністерства народної просвіти за підтримки Св.Синоду та Спілки розповсюдження освіченості в організації короткочасних курсів для вчителів співів. Основний нарям цих курсів (знайомство з загальною теорією музики та співів, з теоретичними та практичними прийомами організації хору, з теорією церковних співів, набуття навичок гри на будь-якому інструменті) відображає думки Миропольського з даних питань.

У другій половині XIX століття естетичне виховання молоді набувало дедалі більшого пріоритету серед завдань навчальних закладів, а навчання виступало його ефективним засобом. Палітра естетичних якостей, що потребують формування під час навчання, була різноманітною (естетичні потреби, естетичні почуття, естетичні смаки, естетичні ідеали та ін.). Практичну реалізацію ідей Миропольського демонструє те, що передовими педагогами досліджуваного періоду, а також Міністерством народної освіти велася цілеспрямована робота з естетичної освіти не тільки

школярів, а й всього народу шляхом організації народних та недільних читань, відкриття народних бібліотек та читалень, додаткових занять у школах, тимчасових курсів, ретельний контроль за їхнім змістом.

Процес подальшої реалізації теоретичних ідей Миропольського щодо естетичного виховання народу засобами мистецтва йшов за наступними напрямками: організація музичних спілок, народних театрів, художніх шкіл, музеїв, художніх виставок, бібліотек книг з витончених мистецтв, більш широке впровадження малювання, музики в початкову школу, скликання з'їздів художників-педагогів, музикантів; організація комісій із загального керівництва станом естетичного виховання в країні. В сучасних умовах реформування освіти творче використання спадщини Миропольського з естетичного виховання особистості сприятиме оргпнічному поєднанню сучасності з історією і національними традиціями, збагаченню культури українського народу.

Степан Сірополко
(1872 — 1959)

У теперішній час духовного очищення, що започаткувало повернення народові його історії, літератури, мистецтва, національних традицій, виникає гостра потреба об'єктивно і глибоко дослідити педагогічне минуле українського народу, показати його вагомий внесок у світову скарбницю знань. Важливого значення набуває введення у навчальні програми з педагогіки, історії педагогіки ряду нових імен. До них слід віднести й проф. Сірополка, який служив національним ідеалам, вірив у прийдешнє України. Все його життя було пов'язане з педагогічною працею, школою, шкільництвом, вчительством[60].

Порушує Сірополко і проблеми естетичного виховання в школі та позашкільній роботі, завдання якого, на його думку, полягає не лише в тому, щоб формувати у підростаючого покоління вміння сприймати і розуміти прекрасне, а й в тому, щоб навчити його створювати, бо краса, вважав професор, найбільше облагороджує людину тоді, коли вона трудиться, створюючи її.

---

[60] Беднаржова Т. Степан Сірополко — подвижник українського шкільництва. — Львів, 1998. — С.128.

Спираючися на наукові дослідження, вчений наполягав на тому, що естетичне виховання у старшому віці не може компенсувати того, чого не було взято у дитинстві, бо саме тоді існують найкращі передумови як фізіологічні, так і психологічні для формування поняття прерасного.

Важливі концептуальні положення викладено у статтях Сірополка "Естетичне виховання"[61], "Театр як засіб естетичного виховання"[62]. У них йдеться про можливості ефективного використання засобів естетичного виховання як безпосередньо в школі, так у позакласній та позашкільній роботі. Насамперед величезного значення надається мистецтву, яке формує "здатність почувати все красиве і шляхетне, пробуджує творчі сили людини"[63]. Досить вагомим засобом естетичного виховання є красне письменство. Сірополко, аналізуючи вплив художньої літератури, особливо української, на формування естетичних ідеалів, підкреслював, що одночасно розширюються і засоби пізнання Батьківщини. Неабияке значення в естетичному вихованні має музика, зокрема, вокальна й хорова. Головне, на думку професора, полягає в тому, щоб "музичне виховання будувати на національному грунті, на знайомстві з рідною музикою, з рідними інструментами."

Вважаючи метою позашкільного музичного виховання — навчити розуміння музики, Сірополко намітив шлях її досягнення, акцентувавши на двох основних напрямках роботи. Перший пов'язаний з ознайомленням як з народною музикою, так і з творами великих композиторів України та інших країн. Другий напрям — це організація музичних гуртків, в яких можна студіювати музичну грамоту, історію музики, зокрема української, вчитися гри на різних інструментах. Така праця, наголошував Сірополко, дає можливість розвивати любов та інтерес до музики, виховувати емоційну чутливість, вміння розуміти характер та зміст музичних образів, розвивати музичну думку. Дуже важливо, підкреслював автор статті, щоб при музичному гуртку існувала спеціальна бібліотека, де були б книжки з теорії та історії музики,

---

[61] Народня просвіта (Львів). 1924, ч.8. — С.119–120.
[62] Народня просвіта (Львів). 1924, ч.4. — С.55–56.
[63] Сірополко Ст. Естетичне виховання // Народня просвіта (Львів). 1924, ч.8. — С.119.

а також популярна література про видатних композиторів, найкращі музичні твори.

Невід'ємним елементом естетичного виховання Сірополко вважав народну пісню, яка відігравала велику роль у "мирній і збройній боротьбі за збереження нашої нації", була дійовим чинником формування національної свідомості. Цитуючи слова М.Гоголя: "Українська народна пісня — це історія народна, жива, яскрава своїми барвами, правдива, виявляє все життя народу. Історик не повинен шукати в українських піснях точної дати бою, в цьому пісні йому не допоможуть. Але коли він захоче дізнатися про природу характеру, всі відмінні почуття мук і радощів народу; коли захоче схопити дух минувшини, то тоді він знайде цілковите задоволення, історія народу виявиться перед ним у ясній величності"[64], професор нагадав, що багато чужинців з не меншою повагою ставилися до нашої пісні. Так, німецький поет Фрідріх Боденштедт — автор дослідження “Поетична Україна”, яке побачило світ у 1845 році, писав: "Українська мова — найзвучніша з усіх слов'янських мов. Ні в якій іншій землі дерево народної поезії не дало таких надзвичайних плодів, ніде народний дух не виявився так живо і ясно в піснях, як у українців. Який подих смутку, почуття висловлюється в піснях, що співає козак на чужині [Яка ніжність вкупі з великою силою проймає його пісні про кохання] Треба признати, що народ, який може співати такі пісні й знаходити в них задоволення, повинен стояти на високому рівні розвитку"[65].

Отже, виняткової актуальності набуло плекання народної пісні, створення в селах і містах аматорських хорів, піклування про збереження старовинної народної пісні, яка "тепер у багатьох місцях випирається "дрібушкою". І нині все це не втратило свого значення. З великою повагою згадував Сірополко видатних українських композиторів Лисенка, Леонтовича, Стеценка, Кошиця, Ступницького, Дорундяка та інших, які багато зробили для художньої обробки наших старовинних кантів (псалмів), колядок, щедрівок.

---

[64] Там само. — С.120.

[65] Сірополко Ст. Театр як засіб естетичного виховання // Народня просвіта (Львів), 1924, ч.4. — С.55.

Чільним засобом естетичного виховання вважав Сірополко також і театр. Український вертеп, українські різдвяні вірші, оригінальні твори виконували важливу громадську національну справу. У нові часи, зазначав професор, театр з українським репертуаром поширював національну свідомість серед нашого народу, був єдиною трибуною, звідки можна було почути рідне слово в той час, як все українське заборонялося владою московських самодержців. Театральну творчість, на думку Сірополка, можна покласти в основу всього естетичного та художнього виховання народу тому, що вона гармонійно поєднує в собі різні галузі мистецтва, а саме: малярство (декорації), скульптуру (рух, розміщення юрби), музику (оркестр та хор), будівництво (компонування сцени)[66]. Ось чому, беручи активну участь у театральній справі, кожний тією чи іншою мірою прилучався до відповідних галузей мистецтва.

Образотворче мистецтво, що завдяки своїй наочності ефективно впливає на духовний світ людини, заслуговує, як вважав вчений, уваги вчителів, вихователів, які мали б вчити дітей висловлювати власні переживання у малюнках, а не шаблонно виконувати ті чи інші завдання. Ця думка Сірополка згодом підтвердилася результатами досліджень відомого українського педагога Василя Сухомлинського, який, працюючи впродовж двадцяти п'яти років учителем, класним керівником, завучем і директором школи, вивчав життя і працю учнів різного віку, щоб з'ясувати роль найрізноманітніших факторів у формуванні їхньої духовності.

У книжці "Духовний світ школяра" Сухомлинський наводив цікаві спостереження про вплив малювання на духовний розвиток молодших школярів. Так, впродовж чотирьох років (діти від семи до одинадцяти років) у школі з трьома класами проводив експеримент, метою якого було дослідити роль малювання в духовному житті дітей. У хвилини великого емоційного піднесення, викликаного як пізнанням явищ дійсності, так і діяльністю, пропонував дітям передати свої переживання малюнком. Наступні спостереження показали, що насамперед у багатьох дітей формувалася потреба передавати свої почуття у малюнках, а потяг до малювання ставав захопленням. Ці діти виділялися тоншими,

[66] Там само.

стійкішими та глибшими почуттями, не лише естетичними, а й пізнавальними. Їхнє мислення характеризувалося здатністю до точнішого розкриття причинно-наслідкових зв'язків між явищами дійсності, а їхня діяльність відрізнялася широтою особистих інтересів. "Все це відігравало, — писав Сухомлинський, — помітну роль у збагаченні їхнього духовного життя"[67]. Висловлені Сухомлинським думки цілком збігаються з поглядами Сірополка про важливе значення естетичного виховання в загальній системі духовного розвитку учнів.

Розділ 2. Соціально-економічний стан українських земель другої половини XIX — початку XX століття і його вплив на розвиток теорії й практики музично-естетичного виховання

2.1. Політичний та соціально-економічнй стан Східної України, Галичини, Буковини та Закарпаття другої половини XIX — початку XX століття.

Східна Україна

Упродовж майже 150 років від кінця XVIII до початку XX століття українці жили в двох імперіях: 80 % із них під владою російських імператорів, решта в імперії Габсбургів. Як усі імперії, Російська Романових та Австрійська Габзбургів являли собою величезні територіальні конгломерати, численне населення яких складалося із етнічно й культурно різних народів. В управлінні підданими, розкиданими на великій території імператори спиралися насамперед на армію та бюрократію. Армія боронила, а при нагоді і розширяла кордони імперії. Вона також забезпечувала внутрішній порядок. Бюрократія збирала податки (більша частина яких йшла на утримання її самої й армії), а також прагнула організувати суспільство у такий спосіб, що найкраще відповідав інтересам імперії. І хоч місцева верхівка постійно зберігала своє значення, проте важливі рішення, що визначали життя українців, дедалі частіше приймали імперські міністри у далеких столицях[68].

---

[67] Сухомлинський В. Духовний світ школяра // Вибрані твори в 5 томах. Т.1. — К., 1976. — С.280.

[68] Аркас М. Історія України - Русі. — Одеса, 1994. —С.113.

Російська імперія була однією з найбільших у світі. Окрім величезних розмірів вона помітно відрізнялася від інших європейських держав своїм політичним устроєм. У жодній країні континенту правителі не мали такої необмеженої влади, якою користувалися царі-імператори. Ніде бюрократія не була такою деспотичною, поліція такою жорстокою, а народ таким безправним, як у Росії.

У середині XIX ст. імперський устрій Росії, як і Австрії, зазнав дошкульного удару, який породив сумніви в його ефективності та могутності. Суворим випробуванням режиму стала Кримська війна 1854—1855 рр. Почалася вона як типовий конфлікт великих держав, у якому Росія виступила проти союзу Англії, Франції, Сардинії та Оттоманської імперії. Цей союз прагнув перешкодити давнім спробам Росії поширити свій вплив на Балкани й заволодіти Босфором і торговими шляхами в Середземному морі, що було особливо важливо з огляду на зростання в той час торгівлі збіжжям через причорноморські порти.

Окупований союзними державами Крим став головним центром воєнних дій, тому цей конфлікт справляв на сусідню Україну більший вплив, ніж на будь-яку іншу частину імперії. Українські губернії були основним джерелом постачання царської армії, а з їхнього населення у великих кількостях набиралися солдати — або для служби на передовій, або для охорони кордонів, або для роботи візниками чи на будівництві фортифікацій. Про напруження, що починало відчуватися на Україні, свідчить так звана Київська козаччина 1855 р. Коли цього року царський уряд оголосив про утворення ополчення з добровольців, українські селяни, сприйнявши це за відновлення козаччини, яка в їхній свідомості асоціювалася з свободою від кріпацьких повинностей, тисячами кинулися формувати "козацькі" загони, відмовляючися служити своїм панам. Становище стало критичним у Київській губернії, де понад 180 тис.селян 400 сіл оголосили себе козаками й почали вимагати скасування кріпацтва. Порядок відновили війська, але цей випадок виразно продемонстрував одну з внутрішніх хвороб, що підточувала імперію. Ще очевиднішими ці недуги були на фронті, де попри весь героїзм захисників Севастополя російські війська врешті-решт зазнали поразки. Крім цього, ця поразка значно підірвала престиж

Росії, вона переконливо засвідчила, як далеко позаду модернізованих промислових країн Заходу залишилася Росія. У 1855 р. Микола I помер. Його син Олександр II зійшов на трон, цілком усвідомлюючи нагальну необхідність реформ.

У 1855 р. в промові перед московськими дворянами новий цар заявив: "Краще скасувати кріпацтво згори, ніж чекати, доки кріпаки скасують його знизу". Розуміючи, яку потенційну небезпеку приховувало в собі звільнення кріпаків, Олександр II діяв обережно. Хоч багато дворян не проймалися радістю з приводу звільнення селян, але вони розуміли неухильність цього кроку. 19 лютого 1861 р. Олександр II видав маніфест, що скасовував кріпосне право. Цей епохальний за значенням документ являв собою незграбну й заплутану за своєю суттю заяву, яка створювала у селян враження, що жадане звільнення прийде ще не скоро й не задовольнить усіх їхніх сподівань[69]. Селян і особливо колишніх кріпаків реформа розчарувала. Вони сподівалися дістати право на володіння своїми наділами — натомість наділи урізались, а селянам нав'язувався обтяжливий фінансовий тягар. По селах прокотилася хвиля заворушень, щоправда, неоднакових за силою у різних регіонах. На Лівобережжі та Південній Україні повстань було відносно небагато[70]. Проте на Правобережжі, де ще жила пам'ять про гайдамаків і ворожнеча між православним українським селянством та католицькою польською шляхтою, становище посилювалася релігійними, етнічними та соціально-економічними розбіжностями, дрібні конфлікти набули значного поширення. Але їх завжди швидко придушували, й селяни продовжували в поті чола добувати свій щоденний хліб, хоч і за помітно змінених умов[71]. Скасування кріпосного права вело за собою інші реформи. Окремим аспектом імперського устрою, що вимагав негайного вдосконалення, було місцеве управління. Ще гострішою була необхідність вдосконалення системи судочинства. Проблема значною мірою полягала в нерозвинутості у росіян почуття законності. Імперські чиновники, які відповідали за багато

---

[69] Отмена крепостного права на Украине: Сб. документов и материалов / Ред.колл. Барабой А.З. и др. — К., 1961.

[70] Дубровський В. Селянські рухи на Україні після 1861 р. — Харків, 1928. — С.54.

[71] Лещенко М. Крестьянское движение на Украине в связи с проведением реформы 1861 г. — М., 1959. — С.26.

юридичних рішень, вважали, що правосуддя — це сфера держави, а суди, на їхню думку, існували для того, щоб вирішувати, що відповідає інтересам держави. Права особи не мали до цього ніякого відношення чи в кращому разі вважалися другорядними.

Важливі зміни також відбувалися в інших суспільних сферах імперії. Реформи в системі освіти 1860-х років відкрили для нижчих верств більший доступ до неї на всіх рівнях, включаючи університетський. Вони також удосконалювали програму навчання й надали університетам більшу автономію. Водночас було послаблено цензурні утиски, хоч усе ще неясним залишалося те, до якої міри дозволялося обстоювати "підривні" погляди. У 1874 р. було введено зміни до суворих правил військової служби, згідно з якими військова повинність поширювалася на всі верстви суспільства. Скорочувалася також з 25 до 6 років тривалість служби і вводився ряд правил звільнення від військової повинності.

Хоч ці "великі реформи" і не революціонізували умов життя українців та інших підданих Російської імперії, вони, однак, спричинилися до важливих змін. Західні вчені часто підкреслюють те, що реформи принесли кріпакам особисту свободу, сприяли розвитку земської системи місцевого врядування та піднесенню ролі закону і права. Зрозуміло, реформи мали серйозні недоліки, але існує загальна згода, що без них подальша соціально-економічна модернізація імперії була б неможливою. На Україні, де кріпаки складали близько 42 % населення порівняно з 35 % в середньому по імперії, звільнення селян мало ще більші наслідки. Вдосконалення системи освіти, поширення юридичного захисту, зміцнення й поглиблення місцевого самоврядування — все це примножувало можливості вираження національних особливостей і місцевих інтересів. Звісно, що віднині різноманітні ідейні течії, включаючи ідеологію української національної ідентичності, легше могли знайти шлях до широких кіл громадськості.

У 1870-ті роки стало очевидним, що попри скасування кріпацтва економічне становище селян не поліпшилося й самодержавство не виявляє ніяких ознак готовності до подальшого компромісу. Назріли сприятливі обставини для появи революціонерів.

У Росії розвиток соціал-демократичного руху відбувався повільно[72]. Більшовики на чолі з В.Ульяновим виступили за створення дисциплінованої компактної організації професійних революціонерів, що стала б авангардом пролетаріату. До 1905 р. український політичний рух значно зріс. У ньому з'явився цілий ряд партій, що пропонували широкий діапазон способів вирішення національних, політичних та соціально-економічних проблем України. Перша російська революція 1905 р. привела до зростаючих хвиль страйків. Загальний гнів проти уряду швидко перетворювався на симпатію до революціонерів, на готовність до протесту. В умовах наростаючого тиску цар Микола II неохоче погодився на поступки. Кульмінаційним моментом став знаменитий Маніфест 17 жовтня, за яким цар дарував своїм підданим усі громадянські права, пообіцявши скликати Думу.

Післяреволюційна реакція посилила антиукраїнський характер політики уряду. Політичні партії були змушені піти в підпілля. Один за одним розпускались українські клуби, суворо заборонялися всі демонстрації. Українські періодичні видання практично зникли, а будь-які розмови про розвиток української освіти викликали з боку властей відкрите глузування[73]. Перша світова війна стала для Європи першим жахливим досвідом сучасного ведення воєнних дій[74]. Першою під тиском війни розвалилася Російська імперія. Наслідки війни для українців, змушених битися з обох сторін, були тяжкими. Поряд із фізичними втратами війна ще більше погіршила долю українців, які не мали власної держави, що захищала б їхні конкретні інтереси. Величезна кількість українців боролася і вмирала за імперії, що не лише ігнорували їхні національні інтереси, але й активно намагалися знищити їхній національний рух. За наказом царських властей було закрито всі українські культурні установи, кооперативні й періодичні видання. Вводилися обмеження на вживання української мови. Особливо масових атак зазнала греко-католицька

---

[72] Кондратюк К.К. Історія України: від другої половини XIX століття до 1917 року. — Тернопіль, 1994. — С.211.

[73] Стебницький П. Поміж двох революцій: Нариси політичного життя в рр.1907 - 1918. — К., 1918. — С.44.

[74] Грушевський М. Новий період історії України. За роки від 1914 до 1919. — К., 1992. — С.24.

церква[75]. У 1917 р. воюючі сторони опинилися на межі виснаження. Та особливої гостроти досягла напруженість у Росії. У 1917 р. відбулися дві російські революції, що привели до падіння царського режиму і захоплення влади більшовиками. Центральна Рада виступила основним політичним чинником на Україні. Як і більшість росіян, більшовики вороже поставились до українського руху. Після більшовицького перевороту революція переросла у громадянську війну. IV-им Універсалом Центральної Ради 22-го січня 1918 р. було проголошено повну самостійність Української Народної Республіки, яку визнали й держави Антанти. В квітні цього ж року дійшло до державного перевороту і встановлення в Україні гетьманату Павла Скоропадського під назвою Українська Держава. Під тиском внутрішніх і зовнішніх подій в листопаді 1918 р. гетьман Скоропадський капітулював, проголосивши федерацію з Росією та виїхав за кордон. Нову владу в Україні очолила директорія УНР, яка рішенням Трудового Конгресу проголосила 22 січня 1919 р. акт соборності, тобто об'єднання УНР із ЗУНР. В 1920 р. більшовицька влада проголосила на території України Українську Радянську Соціалістичну Республіку, а в 1921 р. Польща підписала з Москвою Ризький договір, який санкціонував поділ українських земель між Польщею і СРСР. Збройна боротьба українського народу за свою державність у 1917-21 роках закінчилася новою історичною драмою. Центральні та східні українські землі опинилися під більшовицькою окупацією, західноукраїнські землі — під польською, Буковина і Бесарабія — під Румунією, а Закарпаття дісталося новоствореній Чехо-Словацькій Республіці. В таких умовах довелось українському народові вести свою національно-культурну роботу, а можливості для цього були або дуже обмежені або залежні від різних обставин даного регіону.

Соціально-економічні зміни цього періоду, яких зазнала Україна теж сприяли розвитку самосвідомості українського народу. Хоч скасування кріпаччини у 1861р. звільнило селян Російської імперії від поміщиків, воно не поліпшило їхнього економічного становища. Основною причиною стало обкладання селян занадто великим фінансовим тягарем за умов кричущої обмалі землі. Відсутність достатньої кількості грошей ослаблювала внутрішній

[75] Полонська-Василенко Н. Історія України. Т.2. — К., 1992.

ринок України й перешкоджала розвиткові торгівлі, промисловості та міст, перетворюючи країну на застійну калюжу в економіці імперії[76]. Проте з точки зору селянина основною причиною його недолі був брак орної землі. Один із способів її отримання полягав в обробці великої ділянки поміщицької землі без усякої плати взамін за право господарювати на меншому наділі. І хоч такий стан речей надто вже нагадував кріпацтво, багато селян не мали іншого вибору, як погоджуватися з ним. Радикальнішим виходом із ситуації була еміграція. Але на відміну від західних українців, яким у пошуках землі та роботи доводилося плити за океан, східним українцям не треба було виїжджати за межі Російської імперії. Вони могли суходолом дістатися незайманих земель російського Далекого Сходу, особливо в басейні Амуру, у Приморському краї. Між 1896 і 1906 рр. після спорудження Транссибірської залізниці на Схід переселилося близько 1,6 млн. українців. Суворі умови змусили багатьох повернутися додому. І все ж, незважаючи на це, у 1914 р. на Далекому Сході постійно проживало близько 2 млн. українців. До того ж на Схід у пошуках земель переселилося вдвоє більше українців, ніж росіян[77]. Таким чином, саме коли прерії Західної Канади освоювали західні українці з Габсбурзької імперії, східні українці орали землі Тихоокеанського узбережжя Росії.

У період після 1861 р., попри щедрі земельні наділи,фінансову підтримку уряду й цілий ряд переваг та привілеїв стрімко занепадало також дворянство. Причиною було те, що поміщики не вміли перетворити свої маєтки на прибуткові комерційні підприємства. Доля дворянства свідчила про те, що традиційна еліта в Україні, як і у всій імперії, відходила у небуття. Продаючи свої землі, дворяни переїздили до міст, де ставали чиновниками, офіцерами чи представниками інтелігентних професій. Втім, вони і надалі користувалися великими суспільними перевагами, в іхніх руках аж до 1917 р. перебувала більшість орних земель. Але дні дворянства як класу, що вже не мав влади

---

[76] Теплицький В.П. Реформа 1861 року і аграрні відносини на Україні (60- 90-ті роки XIX ст.) — К., 1959. — С.76.

[77] Величковський М. Сільське господарство України і економічна політика Росії. — Нью-Йорк, 1957. — С.87.

над селянством і поступово втрачав контроль над землею, були полічені.

Зі скасуванням кріпацтва нарешті відкрився шлях до модернізації та індустріалізації господарства[78]. Ознаки наступаючого буму з'явились у вугільній промисловості Донбасу, а також у розвитку металургії, зосередженої в районі Кривого Рогу. Але якщо базові видобувні галузі в Україні розвивалися, то інші перебували на місці. Це, зокрема, стосувалося виробництва готової продукції. Тут Україна залежала повністю від Росії. Відтак, хоч несподіваний і потужний вибух промислової активності в Україні справляв приголомшуюче враження, він приховував однобічний характер цього розвитку.

З прискоренням економічного розвитку відбувалися значні соціальні зміни. Найважливішою з них була поява нового й ще відносно нечисленного класу — пролетаріату. На відміну від селян пролетарі (або промислові робітники) не мали засобів виробництва. Умови праці в промисловості України, як і у всій Російській імперії, були, за європейськими стандартами, жахливими, дедалі частішими ставали страйки та сутички між робітниками і підприємцями.

Великі зрушення відбулися і в середовищі інтелігенції — ще однієї новосформованої групи. Промисловий розвиток, зміни в суспільному устрої, модернізація юридичних установ, поява земств викликали гостру потребу в освічених кадрах. Уряд реагував на це, засновуючи більше професійних і технічних шкіл. В Україні число студентів зросло з 1200 у 1865 р. до 4 тис. в середині 1890-х років. На 1897 р. налічувалося близько 24 тис.осіб, що мали ту чи іншу форму вищої освіти, змінилося також соціальне походження інтелігенції. На початку століття величезну її більшість становили дворяни. Але у 1900 р. лише 20-25 % походило з дворян чи найбагатших верств; решту переважно складали сини міщан, священників і різночинців. Проте вихідці з селян і робітників усе ще рідко траплялися в університетах, в основному через брак належної підготовки. З відкриттям вищих учбових закладів для жінок останні також почали вливатися в середовище інтелігенції. Швидко зростало число таких фахівців, як інженери, лікарі,

---

[78] Нестеренко О. Розвиток промисловості на Україні. Ч.1. — К., 1959.

юристи, вчителі. Спираючись на дедалі ширшу соціальну базу, інтелігенція виходила в авангард модернізації.

Проте українці брали мізерну участь у всіх цих перетвореннях. У 1897 р. лише 16 % юристів, 25 % учителів і 10 % письменників і художників в Україні були українцями. З 127 тис. осіб, зайнятих "розумовою працею", українці становили третину. У 1917 р.лише 11% студентів Київського університету були українцями за походженням. Вражала відсутність українців у містах. На зламі століть вони складали менше третини всього міського населення; решта припадала на росіян та євреїв. Як правило: чим більше було місто, тим менше жило в ньому українців. У 1897 р. лише 5,6 % мешканців Одеси були українцями, а у 1920 р. їхня частка впала до 2,9 %. У Києві в 1874 р. українську мову вважали рідною 60% населення, у 1897 р. цей показник зменшився до 22 %, а в 1917 р. — до 16 %. Модернізація явно залишила українців осторонь.

Соціально-економічний розвиток Східної України наприкінці XIX ст. характеризують три основні риси: економічний застій у більшості сільських районів; швидка індустріалізація в Кривому Розі та Донбасі; зростаюча присутність в Україні неукраїнців (росіян та євреїв). Саме вони були найбільш причетними до промислового розвитку та зростання міст, а українці залишалися на селі. Внаслідок цього розвинулася соціальна економічна двополюсність: українців у ще більшій мірі, ніж доти, ототожнювали із застійним і відсталим селом, тоді як неукраїнці панували в царинах суспільства, що розвивалися й модернізувалися.

Західноукраїнські землі за розвитком економіки залишалися позаду інших провінцій австрійської імперії, були одними з найубогіших в Європі країв[79]. Імператорський уряд не тільки виявляв мало зацікавленості в тому, щоб поліпшити ситуацію в Галичині, але й надавав перевагу своїм західним провінціям, запровадивши незбалансовані тарифи. Землі, населені західними українцями, навіть більшою мірою, ніж Російська Україна, були внутрішньою колонією Австрійської імперії. Галичина, Буковина й захоплене мадярами Закарпаття залишалися

[79] Злупко С.М. Економіка Галичини в другій половині XIX — на поч. XX ст. — Текст лекцій. — Львів, 1992. — С.112.

аграрним суспільством із незначним нагромадженням капіталу, слаборозвиненою внутрішньою торгівлею, низьким рівнем урбанізації, майже непомітною промисловістю, найнижчими заробітками й найвищим відсотком дешевої робочої сили.

В етнічному складі Галичини відбулися великі зміни. Якщо в 1849 р. українці складали половину жителів провінції, то на 1910 р. було зареєстровано понад 58 % населення польської національності й лише 40 % українців. Навіть у Східній Галичині частка українців скоротилася до 62 %. Певною мірою ці зміни пояснювалися переселенням поляків із західної в східну частину провінції, а також полонізацією непольського населення, особливо німців.

У фахових заняттях населення провінції відбулися незначні зміни. Українці залишалися народом переважно аграрним. У 1900 р. близько 95 % із них займалися сільським господарством. Лише близько 1 % працювало в промисловості і якихось 0,2 % — в торгівлі. Українська інтелігенція, включаючи священників, являла собою невелику групу, що налічувала десь від 12 до 15 тис.осіб. Для порівняння: 80 % польського населення Галичини займалося сільським господарством, 6,5 % працювало в промисловості й 2 % вели торгівлю. У 1914 р. в провінції було 300 високопоставлених урядових чиновників — поляків, а українців — лише 25.

Галичина

Повстання, що навесні 1848 р. охопили більшу частину Європи, визначили собою корінні зміни у майбутньому імперії Габсбургів. Ці повстання, спричинені не лише вимогами політичних і соціально-економічних реформ, але також — і це особливо стосувалося Центральної Європи — прагненням національного суверенітету, завдали нищівного удару консервативній багатонаціональній імперії. Під час цієї "весни народів", коли питання про національну незалежність стало основним політичним питанням, німецькі та італійські піддані Габсбургів піднялися за возз'єднання зі своїми братами поза межами імперії. Одночасно розпочали війну за національну незалежність мадяри, а поляки знову виступили за відновлення втраченої держави. Під впливом

цих подій свої національні вимоги стали висувати інші народи імперії. Запанував хаос, і, здавалося, імперія опинилася на грані розвалу.

Перед українцями у 1848 р. стояло два першочергових і тісно переплетених питання. Одне за своєю суттю було соціально-економічним і торкалося традиційної проблеми селянства, зокрема нестерпно тяжких феодальних повинностей. Інше пов'язувалося з новою концепцією національної належності, і в тому числі зі співіснуванням в одній провінції двох народів — поляків та українців, які до недавнього часу завжди вважали себе просто селянами чи шляхтою, греко- чи римо-католиками, а тепер починали визначати себе за окремі етнокультурні спільності, або нації, з різними національними прагненнями[80]. Революція 1848 р. дала невеликому прошаркові західноукраїнського суспільства, що переважно складався з представників духовенства та інтелігенції, поштовх і нагоду до формального самовизначення своєї нації як окремої та до заснування національних установ. Полохливу західноукраїнську еліту всіляко заохочував і підтримував габсбургський губернатор Стадіон, який відкрито сприяв українцям впродовж усього 1848 р., сподіваючися використати їх на противагу агресивнішим полякам. Тим-то поляки згодом довго звинувачуватимуть Габсбургів у "винайденні русинів" (тобто українців), маючи на увазі, що українці, мовляв, — лише побічний продукт австрійських махінацій, а не справжня нація. Однак українці, яких тішила така увага з боку уряду й водночас обурювало невдоволення поляків, уперше вирішили вийти на політичну арену.

19 квітня намовлена Стадіоном група греко-католицьких священників, пов'язаних із собором Св.Юра у Львові, на чолі з єпископом Григорієм Яхимовичем звернулася до імператора з петицією. На відміну від раніше поданої польської петиції, це було несміливе й лояльне звернення. У передмові до нього подавався історичний огляд, в якому підкреслювались осібність українців Східної Галичини, давня слава середньовічного Галицького князівства, його наступне поневолення та пригноблення поляками й той факт, що населення належить до великої руської (української)

---

[80] Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців (1848- 1914). — Львів, 1926.

нації, всі 15 млн членів якої, з них 2,5 млн галичан, розмовляють однією мовою.

Петиція містила прохання ввести у школах та адміністративних закладах Східної Галичини українську мову, удоступнити для українців урядові посади й реально зрівняти в правах греко- й римо-католицьке духовенство. Через два тижні, 2 травня 1848 р., у Львові було засновано Головну Руську Раду — першу українську політичну організацію. Очолена єпископом Яхимовичем, вона налічувала 66 членів, майже половину яких становили духовенство й студенти-богослови, а другу половину — світська інтелігенція. В наступні кілька тижнів священики, що виступили основними організаторами Головної Руської Ради, заснували по всій Східній Галичині 50 місцевих і 13 регіональних філій. Іншою нечуваною подією став вихід 15 травня першого українського тижневика "Зоря Галицька". Одночасно були налагоджені контакти з українцями Буковини й Закарпаття.

На західноукраїнських землях революційні події 1848 р. були спресовані у 277 днів. У цей переламний період українці вперше у своїй історії дістали нагоду самовиразитися як нація. Проте цей самовияв мав неоднозначні наслідки. Поза всяким сумнівом, найбільшими досягненнями 1848 р. для українців стали скасування панщини та впровадження конституційного правління. Але ці здобутки не належали виключно українцям, оскільки завдяки тимчасовій слабості габсбургського режиму аналогічних поступок домоглися й інші народи. Найвидатнішим серед суто українських досягнень цього періоду стала діяльність Головної Руської Ради. З огляду на цілковиту відсутність в українців будь-якого досвіду політичної боротьби, успіхи Головної Руської Ради, яка змогла мобілізувати ще вчора пасивних українців на досягнення чітко окресленої мети, були просто вражаючими. Заснувавши установи, що систематично сприяли культурному розвиткові, Головна Руська Рада зробила перші кроки до перетворення Галичини на організаційну твердиню українства. "Пробудження почуття своєї народності разом з історичною традицією стало джерелом українського національного відродження"[81]. Проте в цілому 1848 рік, без сумніву, знаменував переломний момент в історії західних українців. Він покінчив з

[81] Дорошенко Д.І. Нарис історії України. — Львів, 1991. — С.496.

їхньою віковою інертністю, бездіяльністю та ізоляцією й поклав початок довгій запеклій боротьбі за національне та соціальне визволення.

Після придушення повстання 1848 р. Габсбурги зробили спробу ліквідувати революційні реформи й відновити абсолютну владу цісаря. Вони розпустили парламент і скасували конституцію — це стало початком десятиліття задушливого неоабсолютизму. В Галичині, де українське духовенство повернулося до церковних справ, у 1851 р. добровільно саморозпустилася Головна Руська Рада. Одним із небагатьох починань українців,яке пожвавлювало життя провінції в сонні 1850-ті роки, було спорудження у Львові Руського Народного Дому — культурного осередку, що будувався на внески громади. У 1859 р. відбувся ще один вирішальний перелом в історії габсбургської імперії, коли французи й сардинці завдали їй жорстокої поразки в Італії. Ослаблені зовні Габсбурги були змушені піти й на внутрішні поступки. Внаслідок цього було ліквідовано неоабсолютистський режим і відновлено конституційне правління, цього разу надовго[82]. Зазнавши поразки у війні з Пруссією, Габсбурги надали далекосяжні поступки мадярам — найбільшому народові імперії. Результатом цього став австро-угорський компроміс 1867 р., за яким у пряму підлеглість угорців перейшли близько половини імперії, включаючи Закарпаття. Габсбурзька імперія тепер стала Австро-Угорською імперією. Успіх угорців спонукав поляків домагатися повного контролю над Галичиною. Формально відмовившися задовольнити ці вимоги, Відень, проте, погодився на неофіційний політичний компроміс. За підтримку, що поляки надаватимуть Габсбургам, він обіцяв не втручатися в політику поляків у Галичині. Фактично Галичина мала перетворитися на польську "державу в державі".

Несподіване посилення впливу поляків на галицькі справи зайшло значно далі тих можливостей, які їм гарантувала більшість у сеймі. До 1916 р. лише поляки могли обіймати посаду намісника. Коли в центральному уряді призначався міністр у справах Галичини, то це також завжди був поляк. Швидко звільнявся від німців і полонізувався чиновницький апарат. Шкільна справа майже цілком перебувала в руках поляків, і з 1869 р. польська мова стала офіційною в освіті та адміністрації провінції. На

[82] Кугутяк М. Галичина: Сторінки історії. — Івано-Франківськ, 1993.

соціально-економічному і культурному рівні поляки були значно сильнішими, ніж українці. Їхні аристократи володіли великими землями, їхня інтелігенція була чисельнішою, освіченішою і різнобічнішою. ЇЇ частина в міському населенні швидко зростала, а культурні досягнення ще до 1867 р. вражали. Не дивно, що поляки сподівалися прокласти собі шлях до влади в Галичині.

Дискримінація українців здійснювалася на всіх рівнях. Так, у 1907 р. польські культурні заклади отримали вдесятеро більшу фінансову підтримку, ніж українські. Інвестиції, звичайно, спрямовувалися в західну, польську частину провінції. На кожному кроці українці стикалися не лише з байдужістю, а й з активним опором уряду. Вони були змушені вести гостру вперту боротьбу за кожну установу, кожну посаду, кожне призначення й, по суті, за кожне українське слово.

Українців Російської імперії, що відвідували Галичину в перші роки XX ст., незмінно вражав той поступ, який зробили їхні західні співвітчизники. В Києві все ще заборонялося публікувати книжки українською мовою, а у Львові існували українські наукові товариства, школи, масові організації та кооперативи, газети, політичні партії, парламентські представництва. В Російській Україні національна інтелігенція все ще гуртувалась у невеликі, зосереджені в містах, громади, реалізуючи свої часто туманні проекти, а в Галичині та на Буковині вона, спираючися на велику частину недавніх вихідців із селянського середовища, працювала в тісному контакті з селянством у товариствах "Просвіта", кооперативах, політичних партіях. У діяльності західних українців чи не найбільший оптимізм вселяло те, що вони довели: сподівання щодо піднесення українського національного руху були не ілюзією ідеалістично настроєних інтелігентів, а чимось цілком здійсненним.

У жовтні 1918 р. розвалилась австро-угорська держава (монархія) і владу в Галичині взяла в свої руки Українська Національна Рада, яка 1-го листопада 1918 р. проголосила Західноукраїнську Народну Республіку. В зв'язку з проголошенням акту державності на західноукраїнських землях, почалася польсько-українська війна, яка закінчилася відходом

української галицької армії за Збруч[83]. Західноукраїнські землі — Галичина, Волинь, Полісся і Підляшшя захопила Польща.

Буковина та Закарпаття

1848 рік позначений зростанням активності й в інших західноукраїнських землях, хоч і в значно менших масштабах, ніж у Галичині. В невеликій Буковині відбулося лише кілька більш-менш значних подій: проти румунських панів вибухнуло кілька селянських повстань під проводом відважного Лук'яна Кобилиці; до парламенту було обрано п'ять українських делегатів; в 1849 р. цей край відокремлено від Галичини й перетворено на окрему провінцію Корони[84]. У зайнятому мадярами Закарпатті спостерігалося незначне пожвавлення активності, головним чином пов'язане з діяльністю талановитого й енергійного Адольфа Добрянського[85]. Коли мадяри повстали проти Габсбургів, вони, як і поляки в Галичині, сподівалися дістати підтримку немадярського населення, яке вони роками гнобили. Проте Добрянський, будучи чимось на зразок Головної Руської Ради в одній особі, переконав своїх земляків відкинути улещування мадярів і присягнути на вірність Відню. Переконаний у тому, що слов'янський люд Закарпаття належить до єдиної з українцями Галичини етнічної родини, Добрянський також домагався, щоб Головна Руська Рада у Львові проголосила приєднання Закарпаття до Галичини. Ці погляди не перешкоджали Добрянському й невеликому колу його прибічників плекати проросійські симпатії,які посилювалися присутністю російських військ, що йшли через Закарпаття на придушення ненависних мадярів. Русофільські тенденції й надалі підігріватимуть суперечки про національну належність населення цієї найбільш ізольованої з усіх українських земель.

На Буковині та в Закарпатті проживало 20 % західних українців, решта 80 % проживало в Галичині. До певної міри їхнє життя було схожим. Серед українців Буковини та Закарпаття переважали селяни, а маєтну еліту становили — румуни на Буковині та мадяри у Закарпатті. Небагато українців мешкало у

---

[83] Ярославин С. Визвольна боротьба на Західно-Українських землях у 1918-1923 роках. Філадельфія, 1956. —С.76.
[84] Кордуба М. Ілюстрована історія Буковини. — Чернівці, 1901.
[85] Пачовський В. Історія Закарпаття. — Мюнхен, 1946.

напівсонних містечках, де переважали німці та євреї, промисловості там практично не існувало. Аналогічно Галичині, Буковина і Закарпаття являли собою внутрішні колонії австрійського центру. Проте в іншому ситуація помітно відрізнялася. На Буковині, яку в 1861 р. відділили від Галичини, створивши окрему провінцію, близько 300 тис. українців (або 40 % загальної кількості населення) проживало в її північній частині. Решту населення становили румуни (34 %), євреї (13 %), німці (8 %) та інші меншості. Серед усіх західноукраїнських селян буковинці були найзаможнішими,в основному завдяки тому, що великі румунські землевласники не мали такого величезного впливу у Відні, як поляки та мадяри. Оскільки політика уряду зводилася до використання українців як противаги румунам, то перші й справді мали певні політичні важелі. На кінець XIX ст. наслідками цього впливу була добре організована система освіти, можливість навчання у Чернівецькому університеті та відносно сприятливі політичні вигоди. Однак існували і перешкоди на шляху національного і політичного розвитку. Буковинці, як і румуни, були православними, а церковна ієрархія була в основному румунською. Тому, на відміну від Галичини, церква не грала та й не могла відігравати помітної ролі в розвитку почуття національної ідентичності на Буковині, і процес національного будівництва в краї значно сповільнився.

Коли у 1870-х та 80-х роках цей процес почався, великий вплив на нього справили сусідство з Галичиною й приплив сюди галицької інтелігенції. В 1869 р. для сприяння рідній культурі в Чернівцях було засноване товариство "Руська бесіда". Через рік виникла Руська Рада — політична група, що мала представляти українців на виборах[86]. Спочатку в цих організаціях переважали русофіли, але вони ніколи не мали великої сили на Буковині. До 1880-х років провід над буковинськими українцями перейшов до таких українофілів, як галичанин Степан Смаль-Стоцький (професор української мови і літератури в Чернівецькому університеті) та Микола Василько (багатий місцевий землевласник). Незабаром у краї з'явилися місцеві відділення галицьких націонал-демократів, радикалів та соціал-демократів. До

[86] Буковина, її минуле і сучасне / Ред. Д.Квітковський, та ін. — Париж; Філадельфія; Детройт, 1956. — С.35.

1914 р. "Руська бесіда", що орієнтувалася на "Просвіту", залучила до свого складу близько 13 тис. чоловік.

У Закарпатті, на відміну від Буковини, мадяри цілком підпорядкували собі край, особливо після 1867 р. Їхні аристократи свавільно експлуатували селянство, а угорські націоналісти всіляко душили місцевий патріотизм. Таким чином, близько 400 тис. закарпатців, які становили майже 70 % всього населення краю, були найбезправнішими з усіх західних українців.

Національний розвиток закарпатців також зазнав серйозних невдач. Зразу ж після 1848 р. під проводом Адольфа Добрянського та Олександра Духновича вони добилися ряду впливових посад в адміністрації та відкриття шкіл із рідною мовою навчання. Але зростання русофільських настроїв, спричинене приходом до Угорщини в 1848 р. російських військ для придушення гнобителів-мадярів, оволоділо чисельно невеликою інтелігенцією й греко-католицьким духовенством, створивши культурний розрив між ними і селянством. Після 1867 р. під впливои посиленої мадяризації значна частина освічених людей, не маючи широкої опори на народ, піддалася тискові й асимілювалася, ставши так званими "мадяронами". Греко-католицька церква, що мала єпископства у Пряшеві та Мукачевому, не лише не зупинила цей процес, а й прискорила його. Оскільки Закарпаття відділяв від Галичини австро-угорський кордон, що пильно охоронявся, а контакти між ними були традиційно слабими, тут, на відміну від Буковини, не могли розвинутись українофільські течії. Відтак, в останні десятиріччя XIX ст. в краї зникав один слов'янський часопис за одним, число шкіл з викладанням на місцевій говірці з 479 у 1874 р. зійшло на нуль в 1907, а Товариство Св.Василія, що дбало про розвиток культури, ледве животіло. Й лише жменька молодих народовців, таких, як Юрій Жаткович та Августин Волошин, намагалася чинити опір мадяризації.

2.2. Виникнення громадсько-освітнього та культурно-просвітницького руху в Україні

Східна Україна

В українській культурі другої половини XIX ст. окреслені два періоди: 50 — 70-ті й 80 — 90-ті роки. Перший можна назвати

часом гуртування інтелектуальних сил в пошуках найвагоміших засобів збереження й піднесення національної самосвідомості, другий — пожвавленням розвитку усіх видів і форм культури, включенням її у загальнослов'янський (і світовий) духовний розвиток[87].

Якщо у перший період загальна культура прагне вижити, спираючися на одвічну силу народної й дозволені окремі види культури професійної, то під кінець 90-х років, окрилена визвольним рухом, активізує усі творчі складники — творіння духовних цінностей (поруч з традиційними видами, література, мова, образотворче мистецтво, наука і т.п.), їхнє збереження й поширення (культурно-освітні товариства, бібліотеки, музеї, архіви), що є, як відомо, ознакою розвиненої культури.

У другій половині XIX ст. після розгрому в 1847 р. Кирило-Мефодієвського товариства й придушення революції 1848 р. культурне життя на всіх українських землях починає пожвавлюватися, видаються етнографічно-фольклорні, літературно-художні збірники та альбоми ("Записки Южной Руси"; "Ужинок рідного поля"; "Хата"), пишуться літературно-критичні праці (М.Максимович, П.Куліш, М.Костомаров та ін.). Але були явища, які відбивали об'єктивні потреби розвитку суспільства. До них належать перші кроки літературно-художньої періодики, пожвавлення освітнього руху, виникнення різних легально-просвітницьких товариств у Західній Україні ("Руська Бесіда", "Матиця руська", "Просвіта"). На одне з перших місць, — як загальноукраїнське явище — висувається діяльність київської "Громади", з якої вийшли відомі діячі української культури[88].

Звільнені з заслання Микола Костомаров, Василь Білозерський і згодом Тарас Шевченко з'їхалися до Петербурга, до них приєднався Пантелеймон Куліш. Ці піонери українського руху (деякі з них зайняли відповідальні посади, наприклад, Костомаров став відомим професором історії) згуртували навколо себе більше десятка молодих українців, утворивши в столиці імперії так звану

---

[87] Культура українського народу / В.М.Русанівський, Г.Д.Вервес, М.В.Гончаренко та ін. — К.: Либідь, 1994. — С.170.

[88] Семчишин Я. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. Вид.2. — К., 1993. — С.268-269.

"Громаду". Аналогічні спілки української інтелігенції до кінця століття слугуватимуть промоторами українського руху[89].

Першочерговою турботою цієї групи було поліпшення долі українців і особливо селянства. Всі, за винятком Шевченка, зійшлися на тому, що в своїй діяльності громада має бути аполітичною й зосереджуватися на просвіті мас. Костомаров і Куліш уперто виступали за обмеження діяльності лише цариною культури, уникаючи будь-якого радикалізму, що викликав би гнів властей.

З метою поширення своїх поглядів у 1861 р. петербурзька група з великими труднощами отримала дозвіл на публікацію першого в Російській імперії українського часопису, що дістав назву "Основа". Його фундаторами були два багатих українці — Василь Тарноваський і Григорій Галаган. Упродовж свого короткого 22-місячного існування "Основа" виступала засобом спілкування та будителем національної свідомості української інтелігенції, розкиданої по всій імперії. Поновлення активності українців прихильно зустріла російська інтелігенція столиці. Тамтешні часописи друкували українські статті та взагалі підтримували розвиток української культури.

Водночас нове покоління прибічників українства в Києві, що складалося переважно із студентів, також утворило громаду[90]. Кияни, яких налічувалося кілька сотень, зосередили зусилля на розвитку мережі недільних шкіл для неписьменного селянства. У період між 1859 і 1862 рр. вони відкрили на Київщині кілька шкіл, в яких навчалися сотні учнів. Проте з погляду подальшої перспективи найважливіше в діяльності київської громади полягало в тому, що вона залучила нову категорію прибічників.

На початку 1860-х років з польської та спольщеної шляхти Правобережжя виділилася група студентів, сумління яких мучило усвідомлення того, що їхній клас століттями гнобив селян, які вирішили зблизитися з народом. Цю групу на чолі з Володимиром Антоновичем, що говорила українською мовою, одягалася в

---

[89] Касьянов Г.В. Українська інтелігенція на рубежі XIX — XX століть: Соціально-політичний портрет. — К., 1993. — С.56.

[90] Міяковський В. Київська Громада. З історії українського суспільного руху 60-х рр. // Літопис Революції — Ч.14. — Харків, 1924.

українське вбрання і дотримувалася українських звичаїв, називали хлопоманами[91].

Напередодні польського повстання 1863 р. хлопомани відкрито порвали з польським суспільством, проголосивши себе українцями, і вступили до київської громади, поринувши у справу просвіти селянства. Їхнє почуття обов'язку перед народом відображав відкритий лист, надісланий до однієї московської газети: "Як особи, що користуються благами вищої освіти, ми повинні зосередити всі наші зусилля на тому, щоб забезпечити нашому народові можливість здобути освіту, усвідомити його власні потреби й стати здатними задовольнити їх. Словом, шляхом власного внутрішнього розвитку народ повинен досягти рівня, на який він законно заслуговує".

У відповідь на звинувачення поляків у зраді Антонович, нащадок давньої родини спольщеної української шляхти, опублікував в "Основі" свою знамениту "Сповідь". У ній він доводив, що дворяни Правобережжя мали дві можливості: або "повернутися" до українського народу й, самовіддано працюючи на його благо, намагатися компенсувати йому кривди столітнього гноблення, або ж залишитися ненависними паразитами, яким рано чи пізно доведеться втікати до Польщі. Обравши першу можливість, Антонович став славетним істориком України, довічним народовцем, визначним провідником українського руху. Значний внесок в українську справу зробили й такі його товариші, як Тадей Рильський, Павло Житецький, Борис Познанський та Костянтин Михальчук.

Натхнена прикладом киян, українська інтелігенція Полтави, Чернігова, Харкова та Одеси також заснувала свої громади, розширюючи мережу недільних шкіл, доки їхня кількість на Україні не наблизилася до сотні. Члени громад занурювалися в уже традиційні царини етнографії, філології та історії. У другій половині XIX ст. це романтичне й позбавлене політичного забарвлення поєднання ідеалізму, народництва та поклоніння всьому українському стало відомим під назвою українофільства.

Але навіть несмілива й поміркована діяльність українофілів викликала підозри. У 1863 р. в розпал повстання поляків та

---

[91] Світленко С.І. Народництво в Україні 60-80-х років XIX століття: Аналіз публікацій документальних джерел. — Дніпропетровськ, 1995. — С.115.

особливо великої підозри до всього неросійського, уряд і навіть російська інтелігенція дійшли висновку, що для Росії потенційно смертельну загрозу становить український рух, і виступили проти українофілів. Царські чиновники доводили, що недільні школи — це, по суті, зловісна змова з метою пропаганди серед селянства українського сепаратизму. Такі невинні речі, як носіння української вишиваної сорочки чи співання народних пісень, трактувались як підривна діяльність.

У липні 1863 р. міністр внутрішніх справ Петро Валуєв видав таємний циркуляр про заборону українських наукових, релігійних і особливо педагогічних публікацій. Друкувати "малороссийским наречием" дозволялося лише художні твори. Валуєв заявив, що української мови "ніколи не було, нема і бути не може". Незабаром після цього громади було розпущено, перестала видаватися "Основа" (скоріше, однак, через брак передплатників, ніж через репресії), а ряд українських діячів заслали у віддалені частини імперії.

Майже ціле десятиліття українофілів змусили вичікувати свого часу. На початку 1870-х років ксенофобія 1863 р. почала розвіюватися, цензура — слабшати, а кияни — поступово відновлювати свою діяльність. Антонович (тепер уже професор Київського університету) із своїми колегами й за підтримки таких талановитих помічників, як Михайло Драгоманов, Олександр Русов, Микола Зібер і Сергій Подолинський, таємно утворили "Стару громаду", що дістала таку назву, аби відрізнити її старших і досвідченіших членів (їх налічувалося близько 70) від нових громад, що також з'являлися й складалися переважно із студентів. Українофіли знову зосередилися на неполітичній діяльності.

Діяльність ця значно розширилася із заснуванням у 1873 р. в Києві відділення Російського географічного товариства (РГТ). Українофіли масово записувалися в цю організацію й фактично оволоділи нею. Під її прикриттям вони почали видавати архівні матеріали, заснували музей та бібліотеку, збирали українські документи. Однак заборона українських видань залишалася великою перешкодою розвиткові національної культури. Щоб обминути ці обмеження, Куліш, Кониський, Драгоманов та інші встановили контакти з українцями в Галичині, використовуючи їхню україномовну пресу, й особливо журнал "Правда", для

поширення поглядів, заборонених у Росії. В 1873 р. за допомогою аристократки Лизавети Скоропадської-Милорадович та цукрового барона Василя Семиренка вони започаткували й фінансували створення у Львові Літературного товариства ім. Т.Г.Шевченка, яке через кілька десятиліть (уже під назвою "Наукове товариство ім.Т.Г.Шевченка") стало неофіційною українською академією наук.

Стурбований Олександр II призначив імператорську комісію, куди ввійшов і Юзефович, яка рекомендувала повністю заборонити ввезення і публікацію українських книжок, користуватися українською мовою на сцені (на інші мови було перекладено навіть слова українських пісень, які виконувалися в театрі), а також закрити "Киевский телеграф" і припинити субсидування галицької проросійської газети "Слово". Міністерство освіти дістало розпорядження заборонити викладання в початкових школах будь-яких дисциплін українською мовою, вилучити із шкільних бібліотек книжки, написані або українською мовою, або ж українофілами, замінити вчителів-українофілів на росіян. І нарешті, комісія пропонувала ліквідувати київське відділення РГТ й заслати ряд українських діячів, насамперед Драгоманова та Чубинського. Словом, намагання паралізувати український рух ставали більш систематичними та безжальними, ніж заходи, передбачені валуєвським циркуляром[92]. Олександр II, що відпочивав у німецькому містечку Емс, прийняв усі рекомендації комісії, й 18 травня 1876 р. набув чинності Емський указ. Цей документ не лише став на перешкоді діяльності українофілів, але й ставив під сумнів деякі основні засади, на які спирався український рух.

Найгостріше відчували потребу в нових ідеях молодші члени київської громади. Один із них, Михайло Драгоманов, трохи не власними силами взявся за розширення інтелектуальних та ідеологічних обріїв своїх співвітчизників. Попри те, що його погляди не дістали широкої підтримки серед української інтелігенції, вони спонукали багатьох молодших її представників виходити поза межі культурницької діяльності, порушувати в українському контексті ключові політичні, національні та соціально-економічні проблеми дня. Метою, що її ставив перед Україною Драгоманов, було досягнення політичного та соціально-

[92] Савченко Ф. Заборона українства 1876 р. — К.,1930.

економічного статусу, подібного до статусу передових євпропейських країн[93].

Укази 1863 і 1876 рр. про заборону друкувати українські книжки і часописи були присудом смерті для будь-яких видань. Правда, в 1881 р. дозволено було друкувати українські словники, але на пресу це не розповсюджувалося. Такий стан тривав до революції 1905 р. За 30 літ з'явилося за спеціальним дозволом лише декілька альманахів та збірників. У цей же період українцям пощастило взяти в свої руки та їдейно перетворити з російського на український журнал "Киевский телеграф", київську газету "Труд". Проте найбільшим досягненням у видавничій ділянці того часу слід вважати видання наукового місячника "Киевская Старина". Заснований в 1882 р. членами "старої" Київської Громади, вона була єдиним науково-літературним органом у всій російській імперії. До появи її причетні такі меценати української культури, як М.Тарновський і В.Семиренко і виходила вона впродовж 25 років. Дарма, що друкувався місячник по-російськи, духом своїм "Киевская Старина" була українська. Стала вона єдиним і необхідним джерелом для наукового дослідження історії, літератури, етнографії, мови, будучи своєрідною енциклопедією українознавства.

Указ 1876 р. не вбив ані українського культурного руху, ані української літератури. Все ж таки мав він негативні наслідки і, на думку істориків, 80-ті рр. були "найглухішою добою" в історії національно-культурного відродження другої половини XIX ст.[94]. Терор російської адміністрації послабив політичні акції українців, вони були змушені обставинами обмежити свою діяльність тільки культурницькою ділянкою. Це явище спостерігаємо в 1880 р. після вбивства царя Олександра II, коли дещо знову оживився літературно-видавничий рух і всі сили були спрямовані на створення наукових підстав українознавства (історії, археології, етнографії, мови, літератури і т.п.), а осередком цих заходів стала "Киевская Старина".

---

[93] Скакун О.Ф. М.П.Драгоманов как политический мыслитель. — Харьков, 1993. — С.76.

[94] Бойко Ю. До століття Емського указу // Український історик. — Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен, 1975. — Ч.1-4.

Крім цього, наукова праця, хоч і російською мовою, велася в низці офіційних наукових товариств у Києві та Одесі, що були в українських руках і свою діяльність присвячували насамперед вивченню минулого України. Це була "наука російською мовою з українським змістом". У цей час з'являється плеяда молодих і талановитих письменників (Грінченко, Самійленко, Коцюбинський, Леся Українка, Кримський). Енергійну культурну і літературну працю продовжує О.Кониський, — автор першого великого "Словника української мови" (вийшов з друку на початку 1900-их рр.). У той час набуває чудового розвитку український театр, створений на початку 80-х рр.

А коли говорити про Громади, то в що у суспільно-політичному та культурно-науковому житті України 70-80-их рр. вони зіграли надзвичайно важливу роль. Громади концентрували в собі авангард української інтелігенції і вели всю культурну роботу серед селянства і робітництва, пробуджуючи національну свідомість. Існували вони у всіх великих містах України. Членами Громад були також професори університетів, які вчителювали у недільних школах, ходили в народ. Вони збирали фольклорний матеріал, робили етнографічні записи і видавали науково-популярні книжки для народу. Це були легітимісти, що максимально використали всі легальні засоби створення української культури. В діяльності Громад брали також участь драматурги і театральні й музичні діячі — М.Старицький, М.Лисенко. А усім тим починам сприяли щедрі жертводавці — меценати української культури, як уже згадані М.Тарновський, М.Семиренко, до яких ще треба додати відомого мецената з Полтавщини Євгена Чикаленка.

Хоч умови розвитку культури загалом на східних і західних українських землях були в 70-80-их роках доволі несприятливими, проте, всупереч зовнішнім репресіям і внутрішнім ускладненням, тут працювала плеяда передових діячів-патріотів української справи. Бачимо це насамперед у літературі, а також у науці, журналістиці, мистецтві. Правда, драконівський Емський указ 1876 р. дуже ускладнював нормальний розвиток літератури, яка все-таки, продовжуючи вже встановлені традиції, шукала свого нового вияву. Проте навіть найвидатніші твори художнього слова ставали надбанням широкої читацької маси дуже повільно, інколи

із запізненням на декілька десятиліть після їхнього написання. Причиною цього була насамперед майже суцільна неписьменність народних мас, бо не існувало своїх шкіл, а російських не відвідували.

Період, що охоплює чверть сторіччя в житті українського народу, тобто останню декаду XIX ст. і перших 14 років XX-го - до початку І-ї світової війни — називають періодом українського відродження[95]. В історії українського культурного процесу він став важливим досягненням у формуванні нової української людини і її прагнень до самостійності. Це період надзвичайно плодотворного розвитку науки, літератури, драматургії, преси і публіцистики на західних землях, а на східних, крім появи перших політичних організацій і підйому наукових зацікавлень, це кропітка і виховна праця українського театру, що став важливим і незамінним показником настроїв широких народних мас. І врешті це період появи значної плеяди культурних і політичних діячів, а серед них, насамперед, таких величних постатей, як Франко чи Грушевський, яким саме цей період завдячує багато чим.

Паралельно до того підйому, який в двох останніх декадах XIX ст. переживала Галичина, настало в 90-их рр. серйозне зрушення й у східній Україні. Воно відбувалося в дещо інших як соціально-економічних, так і внутрішньо-політичних умовах російської імперії, яка переживала напружені часи. Поглиблювалося незадоволення селянства, збільшувалася кількість мало- і безземельних селян, у містах зростав робітничий клас, виникав революційний рух. Такі обставини сприяли появі нелегальних підпільних організацій у формі гуртків, братств тощо. У 1890 р. серед старшої молоді в гімназіях з'являються різні підпільні гуртки. У 1892 р. засновано Братство Тарасівців, метою якого була турбота про те, щоб українська мова панувала в сім'ї, установах, школах та про охорону права українського народу. Зокрема, дуже активною була студентська громада в Київському університеті[96].

---

[95] Приходько А. Культурне будівництво на Україні. —К.: Пролетарій, 1927. — С.11.

[96] Семчишин Я. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. Вид.2. — К., 1993. —С.314.

Галичина.

У 1860-х роках інтереси й надії багатьох українців зосередилися на Росії. Однак вирішального прориву в Галичині русофільство домоглося наприкінці їх, коли його догмати прийняло так зване Святоюрське коло греко-католицького вищого духовенства. Відтак русофільство швидко поширилося на більшість духовенства, й до кінця XIX ст. священники являли собою його основну соціальну базу. Користуючися підтримкою значної частини західноукраїнської верхівки, русофільство стало відігравати провідну роль в культурному й політичному житті Східної Галичини, Буковини і Закарпаття. Русофільство приваблювало "старих русинів" не лише слов'янофільською пропагандою та їхніми розчаруванням Габсбургами, а й тому, що багато ветеранів подій 1848 р. вважали, що вистояти у боротьбі з поляками можна лише спираючися на Росію.

Вплив русофільства на українців найсильніше виявлявся у царині мови. Виступаючи з елітарних позицій, "старі русини" затято відмовлялися брати за основу української літературної мови місцевий діалект (чи, як вони його називали, "мову свинопасів і чабанів"). Вони хотіли, щоб їхня мова мала визнану літературну традицію й престиж, і тому в публікаціях користувалися церковнослов'янською мовою релігійних текстів з домішками польських, російських та українських слів. Русофіли панували майже в усіх українських закладах. В їхніх руках перебували Народний Дім, добре фінансований Ставропігійський інститут, видавництво "Галицько-руська матиця", а також велика частина преси, включаючи найбільшу газету "Слово". Крім того, у 1870 р. русофіли заснували політичну організацію — Руську Раду, яка претендувала на роль головного послідовника справи Головної Руської Ради 1848 р. і яку вони прагнули перетворити на єдиного представника всіх українців у Галичині. Так навіть серед власної еліти український рух мав рішучого і сильного противника. У період до революції 1848 р. саме молодь на чолі з "Руською трійцею" виступила за користування народною мовою, й попри перешкоди з боку старшого покоління не хто інший, як молодь, стала на захист розмовної мови в 1860-х роках. Натхненником молоді був Шевченко. Вона не лише захоплювалася красою, енергією й силою, які він відкрив у народній мові, а й поділяла

орієнтацію поета і багатьох східних українців на народ. Відтак, цих західних українців звичайно називали народовцями[97].

Майже всі існуючі українські заклади і преса перебували під контролем русофілів, а народовці не мали до них широкого доступу. Єдине, що їм лишилося, — це створити нові. Народовці заснували кілька таємних гуртків (позаяк русофільські верховоди заборонили семінаристам вступати до груп народовців та читати їхні часописи), найважливішим серед яких була "Молода Русь", створена в 1861 р. у Львові. Ці гуртки переважно займалися виданням часописів, ціле розмаїття яких з'явилось у 1860-х роках. Так, зокрема, "Вечорниці" (1862) популяризували Шевченка й перебували під впливом петербургзької "Основи"; "Мета" (1863-1865) оголосила своїм завданням поширення знань серед світської інтелігенції; "Нива" (1865) й "Русалка" зосередилися на літературі; "Правда" (1867-1880) була органом, в якому часто друкували свої твори східні українці, й слугувала чимось на зразок всеукраїнського форуму. За винятком "Правди", ці редаговані недосвідченими молодими ентузіастами видання мали обмеженого читача, незначні фінансові ресурси й швидко позникали.

Водночас ряд народовців розробляли українську граматику й словники. Іншим різновидом їхньої діяльності став український театр. Заснований 1864 р. у Львові, він, як і в Російській Україні, перетворився на особливо ефективний засіб поглиблення національної свідомості. В 1868 р. група з майже 60 студентів на чолі з Анатолем Вахнянином створили товариство "Прсвіта", що займалося "вивченням та освітою народу". А в 1873 р. за фінансової та моральної підтримки східних українців у Львові було засноване вже згадуване Товариство ім. Т.Г.Шевченка.

Незважаючи на цей вибух літературної та культурної діяльності, незабаром стало очевидним, що насправді зв'язки народовців із народом є слабкими. Крім осмислення цього, їх змусили переглянути свої позиції ряд інших чинників. Після Емського указу 1876 р. несподівано стали зростати контакти з більш досвідченими східними українцями. Драматичним доказом політичного безсилля українців у Галичині став 1879 рік, коли, очолювані русофілами, вони спромоглися послати лише трьох делегатів до сейму провінції. У 1880 р. прийшли нові лідери, що

[97] Передова суспільна думка в Галичині. — Львів, 1959.

належали до середовища світської інтелігенції, — такі професори і юристи, як Юліан Романчук, Олександр Огоновський та брати Барвінські.

В 1880-х роках серед українців сформувався новий тип проводу, уособленням якого став громадський діяч. Цей провід здебільшого становили педагоги і особливо юристи — ідеалісти, всім серцем віддані справі народного добробуту, і водночас — прагматики, які намагалися пристотувати українського селянина до вимог тогочасного суспільства. Провісником цієї нової течії стало товариство "Просвіта", засноване в 1868 р. народовцями. Присвятивши себе справі піднесення культурного й освітнього рівня селянства, це львівське товариство за допомогою сільських учителів і парафіяльних священників поступово поширило по всій Східній Галичині мережу читалень і бібліотек. У них селян заохочували читати пресу (нерідко один письменний селянин читав цілому гуртові своїх неписьменних сусідів) і обговорювати політичні та соціальні питання. Популярність цих читалень зросла, коли при них почали діяти хори, театральні гуртки, гімнастичні товариства та кооперативи. Наприкінці століття вони фактично стали суперничати з церквою та шинком. Це було великим внеском у піднесення політичної та національної свідомості селянства.

Завдяки самовідданій праці таких провідних діячів "Просвіти", як Анатоль Вахнянин і особливо Олександр Огоновський, до 1914 р. товариство мало 77 регіональних відділень, близько 3 тис. читалень і бібліотек, понад 36 тис. членів у своїй львівській філії й близько 200 тис. — у сільських читальнях. Здійснювалися також спроби організувати сільську молодь. На зразок чеських організацій у 1894 р. були засновані гімнастично-протипожежні товариства під назвами "Сокіл" та "Січ". Підбадьорена своїми організаторськими досягненнями серед селян, інтелігенція намагалася зміцнити своє становище і в міському середовищі. Об'єктом її уваги стала освіта, особливо середня та університетська.

На культурно-національне життя Галичини у 70-90-их рр. великий вплив мали українські діячі з Наддніпрянщини. До постійних контактів з 60-70-их рр. прийшли нові. На українсько-галицькій сцені появився М.Драгоманов. З його ініціативи, як теж О.Кониського і колишнього кирило-мефодіївця Дм.Пильчикова,

дійшло до події великого значення — заснування 1873 р. Літературного Товариства ім.Т.Шевченка, яке ставило своєю метою сприяти розвиткові освіти, науки, культури. Провідне місце у ньому займали народовці, отже, крім учених, також письменники та громадсько-культурні діячі. У 1893 р. це товариство переорганізовано на Наукове Товариство ім.Т.Шевченка з трьома секціями і періодичним виданням "Записок НТШ". При ньому засновано теж друкарню і бібліотеку. Це було справді велике культурне досягнення. Саме тоді почав зростати вплив Драгоманова, який закликав до праці та освіти, і під його впливом були такі видатні діячі того часу, як Франко і Павлик.

Важливим відрізком українського національно-культурного руху в Галичині, на Буковині і на Закарпатті була загально-освітня праця діячів українського відродження, вона своїм спектром охоплювала насамперед широкі народні маси селян, а також міську інтелігенцію. Тут на першому плані в 80-90 рр. виступало товариство "Просвіти" у Львові. Це Товариство докладало всіх зусиль, щоб поширити своєї працю на весь край і заснувати в більшості українських міських осередках свої філії і за їх посередництвом навчати грамоти, вести різні курси, поширювати серед народних мас свої книжкові видання.

Взагалі, організоване культурне життя Галичини в останній декаді XIX ст. яскраво виявляло себе подіями широкого культурного значення. До найважливіших з них потрібно зарахувати перенесення тлінних останків Маркіяна Шашкевича з Підлисся до Львова, де на Личаківському кладовищі йому поставлено мистецький пам'ятник (1896 р.), а також святкування 100-річчя "Енеїди" і ювілей 25-літньої діяльності І.Франка.

Буковина та Закарпаття

На Буковині культурно-освітній рух розгорнувся вже в 60-их роках, коли почалася спроба засновувати по селах читальні та організувати міщанство й інтелігенцію[98]. Автономія Буковини у 1861 р. мала позитивний вплив на її національне відродження. В 1869 р. засновано в Чернівцях "Руську Бесіду" — першу

[98] Костащук В. Громадське і культурне життя Буковини від 1848 рр. до 1914 рр. // Україна. Кн.1. — К., 1928.

українську організацію, яку згодом перетворено в Літературне товариство, що проіснувало до 1940 року. Починаючи з 70-их рр., розгортається, на зразок Галичини, рух народовців, що дав доволі добрі наслідки. У 1880 р. провід очолили народовці, перед якими мусили поступитися москофіли. 1885 р. починає виходити перший українсько-буковинський часопис народною мовою "Буковина", з'являється ряд установ і товариств. Їх у 1914 р. було 590. Паралельно з цим розгортається літературний рух, репрезентований С.Воробкевичем, П.Воробкевичем і насамперед Ю.Федьковичем.

Провідниками громадсько-національної та культурної праці були — професор університету Степан Смаль-Стоцький, посол до віденського парламенту М.Василько та визначний педагог О.Попович. У формуванні української провідної верстви та в ідеологічній боротьбі за самовизначення буковинські українці мали постійний контакт як з Галичиною, так і з східною Україною.

Важливу роль у житті буковинських українців відіграла у 80-их рр. львівська "Просвіта". Саме за її перекладом почав виходити в Чернівцях перший в краї український часопис "Буковина", а згодом налагодилося видання книжок для народу. У 1887 р. виникає товариство "Руська школа", яка видає тієї ж назви педагогічний журнал, влаштовує курси, друкує шкільні підручники. В Чернівцях організовується Руське драматично-літературне товариство, з якого у 1895 р. виникає "Руський Боян". "Руська Бесіда" сприяла тому, що у 1890 р. в Чернівцях відкривається Міська читальня і засновується Міщанський хор.

На Закарпатті існував добрий грунт для інтелектуальної праці, бо ще наприкінці XVIII і на початку XIX ст. тут було багато освічених науковців, які, не маючи змоги знайти застосування своїх здібностей на батьківщині, переїздили до Галичини або до Росії, де ставали професорами університетів. Будь-якому національному зрушенню заважала інтенсивна мадяризація і москофільство, якими захопилася вся еліта. Серед русинів, які поставилися вороже до угорської революції, були найвидатніші постаті, як письменник і невтомний діяч-просвітник Закарпаття Ол.Духнович (1803-1865) та енергійний політик і публіцист А.Добрянський (1817-1901). Останній навесні 1848 р. відстоював перед Головною Руською Радою у Львові програму об'єднання Галичини й Закарпаття в

окремий "коронний край" під Габсбургами. Згодом він виступав з вимогою до австрійського цісаря створити в межах Угорщини "руське воєводство" з національною й культурною автономією.

З усіх цих заходів нічого не вийшло, навпаки — закрито всі руські школи і газети. Мадяризація, якій сприяло духовенство, запанувала на довгі роки. У 1850-60 рр., коли в Галичині розгорталась азбучна війна, на Закарпатті відомий філолог та історик Михайло Лучкай латинською мовою "Граматику слов'яно-українську", якою користувалися літератори і поза Закарпаттям. Велику культурно-освітню працю розгорнув Олександр Духнович, який ще в 30-40 роках боровся за навчання в школах рідною народною мовою. І в цій боротьбі з мадяризацією він шукав підтримки в московському таборі, а результатом було те, що він сам теж користувався язичієм. Але не йшов Духнович бездушно нога в ногу з москофілами, у своїх творах і віршах все таки проявляв свій місцевий патріотизм. Він постійно виступав на сторінках галицької преси зі своїми статтями, які впливали на пробудження народних мас і сприяли розвиткові національної ідеї.

Успіхи боротьби за національне відродження музичної культури Закарпаття ознаменувалися появою в 1851 році першого друкованого пісенника з нотами Николая Нодя "Руський соловей", але були недовговічними[99]. Та вже в 60-х роках угорська влада почала переслідувати українську інтелігенцію, передових громадських діячів, учителів, що викладали українською мовою. З 1867 року в усіх початкових школах викладання почало вестися виключно угорською мовою. В ужгородській гімназії українська мова вже в 1869 році вважалася факультативним предметом, через кілька років було дозволено викладати на місцевому діалекті тільки "закон Божий". Процес мадяризації Закарпаття досяг кульмінації у 80-х роках, коли Міністерство освіти Угорщини видало наказ, на підставі якого вчителі, що відзначались успішною мадяризацією українських дітей, нагороджувалися грошовими преміями.

2.3.Стан освіти

---

[99] Гошовський В. Сторінки з історії музичної культури Закарпаття XIX — першої половини XX століття // Українське музикознавство. Вип.2. — К., 1967. — С.211.

Якщо у XVIII ст. рівень загальної освіти українців був предметом їхньої гордості, особливо на Лівобережжі, то в XIX ст. він став просто жахливим[100]. Про масштаби цієї катастрофічної деградації свідчить такий факт: якщо в 1768 р. у трьох найбільших волостях Чернігівської губернії одна початкова школа припадала на 746 жителів, то у 1876 р. — вже на 6750. До занепаду освіти насамперед спричинилися впровадження кріпосного права та переконаність уряду і дворян у тому, що освіта кріпакам не потрібна. Ті ж початкові школи, що діяли у XIX ст., були переважно церковнопарафіяльними, їхнє існування залежало від внесків зубожілого селянства[101].

Як мало дбав уряд про освіту українського населення і яким низьким був її рівень у II-й половині XIX ст. свідчать урядові дані з 1856 р. — у дев'ятьох губерніях України було 1332 школи, а навчалося в них 69187 учнів. Це становило всього 0,28 % у Волинській губернії і максимально 1,34 % в Таврійській[102].

Становище дещо поліпшилося після скасування кріпацтва в 1861 р. і особливо у 1870-х роках, коли відповідальність за розвиток загальної освіти взяли на себе земства. Земські шкільні комітети, що нерідко складалися з людей прогресивних поглядів і покривали 85 % шкільного бюджету, сприяли спорудженню нових шкіл, удосконаленню методики викладання тощо.

Підвищився також рівень учителів, багато з яких були ідеалістично настроєними університетськими випускниками. Проте й надалі тут залишалися серйозні проблеми. Оскільки навчання було необов'язковим, близько двох третин селян замість школи посилали своїх дітей працювати в поле. Незважаючи на заклики земств та викладачів уряд відмовився дозволити навчання в початкових школах українською мовою, виразно дискримінуючи тим самим українських учнів. Нарешті на Правобережжі, де земства з'явилися аж у 1911 р., покращення в освіті були мінімальними, а культурний рівень цього краю — найнижчим у всій європейській частині Росії. Звісно, рівень письменності на

---

[100] Розвиток народної освіти і педагогічної думки на Україні X — поч. XX ст.: Нариси / відп.ред. Ярмаченко М.Д. та ін. — К., 1991. — С.87.
[101] Сірополко Ст. Історія освіти на Україні. — Варшава, 1937.
[102] Розвиток народної освіти і педагогічної думки на Україні X — поч. XX ст.: Нариси / відп.ред. Ярмаченко М.Д. та ін. — К., 1991. — С.133.

Україні був неоднаковим: якщо серед сільського населення лише близько 20 % вміли писати й читати, то в містах ця цифра сягала 50 %, а серед робітників Києва і Харкова — аж 60%[103].

Щоб вивести шкільну справу з жалюгідного стану, а й зокрема, щоб протидіяти дуже розповсюдженому польському шкільництву, на Правобережжі, в 1859 р. українські студенти заснували три недільні школи і одну щоденну в Києві, а згодом, у 1860-их роках, такі ж школи організовано в Харкові, Полтаві, Чернігові[104]. Крім цього, у Києві були засновані жіночі недільні школи, є відомості й про такі ж школи в багатьох інших містах України. Таким чином створився досить поширений спеціальний тип народних недільних шкіл, а їх промотором була університетська молодь з колишніх революційних демократів. Крім цього, з приватної ініціативи відкривалися при церквах парафіяльні школи і, до появи Валуєвського указу, для них друкувалися шкільні підручники українською мовою.

Велику вагу недільним школам приділяв Шевченко, цікавився їхньою роботою і знав їхніх організаторів. Уже як тяжко хвора людина, він працював над букварем — посібником для початкового навчання. Але ще до цього часу існували аналогічні — Кулішева "Граматика", що була одночасно і книжкою для читання і підручником арифметики; "Українська абетка" Миколи Гатцука з 1860 Р., К.Шейковського "Початки" ч.І і ІІ та інші. Але ці посібники своїм ідейним змістом не задовольняли Шевченка. У 1861 р. з'явився його власний "Буквар Южноруский". Зразки для першого читання автор взяв з української народної творчости, а крім цього, враховуючи цензуру, додав молитви. Хоч т.зв. духовна цензура дала дозвіл на цей "Буквар", але реакційна преса зустріла його вороже, однак незважаючи на деякі труднощі, цим букварем все-таки користувались у недільних школах.

Та не довго судилось існувати недільним школам. Після розгрому поліцією в 1860 р. таємного гуртка студентів у Харківському університеті, Петербург наказав розслідувати

---

[103] Нариси історії українського шкільництва. 1905 -1933: навчальний посібник / За ред. О.В. Сухомлинської. — К.: Заповіт, 1996. — С.304.

[104] Миловидов А. Недільні школи на Чернігівщині 1860 рр. // Чернігів і Північне Лівобережжя. — К., 1928.; Фомин П. Начальное народное образование в Харьковской губернии. —Х., 1899.

діяльність усіх недільних шкіл у російській імперії, і в червні 1862 р. всі недільні школи й читальні було закрито. Закриття в 60-их роках т.зв. недільних шкіл і репресії проти тієї інтелігенції, що займалась культурно-просвітницькою справою, а далі Валуївський і Емський укази, значно погіршили освітню справу в Україні. Зріст українського національного руху стривожив уряд. В переслідуваннях, що почалися, першою жертвою стала українська школа, зокрема, середнього типу. Учителів-українців почали звільняти або переводити в глиб Росії. Київська шкільна округа посилила русифікаційні заходи, а Київський університет став фортецею обрусіння. Коли у 80-90-их роках у всій Росії посилилась реакція, відчула це й Україна, бо саме тут влада поставила собі завдання гасити українське духовне життя. Щоб утримати освіту на елементарному рівні — в Києві й Харкові засновані т.зв. "Общества (тобто товариства) грамотности", які зосередили свою діяльність головне на виданні книжок для народу, але з 95 % таких книжок виданих за перше десятиріччя, — лише 5 % було українською мовою. Іншими користувалося населення неукраїнських територій. Народний дім, збудований заходами київського "Общества грамотности", надавав приміщення для театральних вистав, зборів, а пізніше для "Просвіти". Згодом влада його закрила. В Полтаві відкрився Народний дім ім.М.Гоголя, де земство розмістило свій музей і де відбувались концерти та вистави.

Усі школи в Україні від нижчих народних до вищих — були російськими. Користуватись українською мовою було суворо заборонено. Школи в Україні були чужими не тільки мовою, але й програмою навчання. В читанках і підручниках йшлося тільки про "русский", тобто “великорусский” народ, про його господарче життя, звичаї, історію, мистецтво. Про український народ, його історію, культуру ніколи й не згадувалося. В школі українська дитина, на своїй рідній землі, потрапляла в далеку для неї духовну атмосферу, в чужий світ. Нічого свого рідного не бачила, не чула. Через те був зупинений і інтелектуальний розвиток дітей і поширювалася неграмотність. Представники української громадськості усвідомляли всі негативні риси чужої школи і робили все можливе, аби ввести українську мову до шкіл, але це була даремна праця.

Значні зрушення відбувалися в системі середньої освіти, грунт якої головним чином становили гімназії. Їх існувало два типи: більшість пропонувала семирічний курс, інші — 4-5-річний. Гімназії являли собою заклади класичного типу, де велика увага приділялася вивченню старогрецької, латинської мов і логіки; так звані реальні училища робили акцент на точних і природничих науках. У 1870 р. були офіційно відкриті жіночі гімназії для підготовки вчительок. Майже кожне губернське місто й навіть багато повітових мали свої гімназії або реальні училища, на 1890 р. їх налічувалося 129. Однак такі темпи ледве задовольняли справжні потреби.

З середніх шкіл українські духом були насамперед духовні семінарії, деякі комерційні школи в Києві, приватна гімназія Науменка в Києві, школа ім.П.Галагана, Ніжинський інститут ім.О.Безбородька, Коваленка в Одесі. Змістом і духом українською була Музична школа ім.Лисенка у Києві з відділами музичним, оперним і української драми.

Із заснуванням у 1865 р. Одеського університету їхнє число в Україні зросло до трьох. Загальна кількість студентів збільшилася з 1200 у 1865 р. до 4 тис. у 1890-х роках. Значних змін також зазнав соціальний склад студентів: у 1865 р. понад 71 % із них були дворянськими синами, а в 1890-х роках понад 60 % — дітьми священиків, міщан і купців.

Університети, що за статутом 1863 р. користувалися деякою автономією, втратили її у 1884 р. і такий стан тривав аж до революції 1905 р., коли було введено новий університетський статут. На східних українських землях працювали Київський, Харківський і Новоросійський університети. Крім них були ще інші високі школи, як от з 1886 р. Технічний інститут у Харкові, з 1898 р. Політехнічний інститут у Києві та в Одесі, Ветеринарний в Одесі, Комерційний в Києві і також у Харкові; консерваторії в Харкові і Одесі та Духовна Академія в Києві. У 1880 р. в Києві відкрито приватні Вищі жіночі курси, але у 1895 р. їх закрили. Взагалі університети відіграли видатну роль в науково-культурному житті. Незважаючи на суворий урядовий контроль, з них вийшло чимало активних учасників українського визвольного руху, діячів мистецтва, літератури, бо крім російської професури працювали в них визначні українські наукові сили.

Нарешті у 1878 р. право навчатися в університеті дістали жінки. В останні десятиліття XIX ст. в університетах України, що славилися своїм високим престижем, найважливішими аспектами життя поряд з академічними були й політичні. У 1884 р. уряд, стурбований тим, що університети служать сприятливим середовищем для радикалів, суворо обмежив їхню автономність, що спричинилося до хвилі студентських страйків та інших акцій протесту. Після 1905 р. українські студенти почали кампанію за впровадження в університетах українознавчих дисциплін. На 1908 р. вони досягли певних успіхів у Харківському та Одеському університетах, де почали читатися курси української мови та історії. Однак викладацький склад Київського університету, відомий своєю консервативністю, затято відмовлявся погодитися з вимогами українців. Коли всю імперію охопила післяреволюційна реакція, були скасовані навіть ті українські курси, що були у Харкові та Одесі.

Поставивши метою збудувати новий соціально-економічний устрій після революції 1917 р., радянський уряд сприяв створенню нових типів шкіл і підходів у викладанні, що мали прискорити розрив із "буржуазним минулим". Радянські педагоги обстоювали необхідність пов'язувати освіту з прищепленням людині комуністичних цінностей та ідеології. Тому в школах було запроваджено програми, в яких особливе значення надавалося поєднанню праці і навчання, колективному навчанню й технічній освіті. Водночас до другорядних було віднесено класичні та гуманітарні дисципліни й заборонено вивчення основ релігії. Здобували популярність теорії знаменитого педагога Антона Макаренка, шо вважав оточення вагомішим у розвитку дитини, ніж спадковість.

Хоча цінність деяких із цих експериментів може бути поставлена під сумнів, але те, що урядові вдалося зробити освіту доступнішою, ніж будь-коли, було очевидним. Навчання у загальній семирічній школі, а також у професійно-технічних і середніх учбових закладах було безплатним, причому до нього широко заохочували дітей селян і робітників. Завдяки цьому вже між 1923 і 1925 рр. чисельність школярів на Україні підстрибнула з 1,4 млн до 2,1 млн. Відповідно рівень письменності у 1920-ті

роки зріс із 24 до 57 %. Проте ще залишалися неписьменними мільйони дорослих і понад 40 % дітей шкільного віку.

Велих змін зазнала також вища освіта. Університети було реорганізовано в численні інститути народної освіти (ІНО) медичного, фізичного, технічного, агрономічного, педагогічного профілю, які готували спеціалістів для керівництва робітничою силою. Хоч за навчання в більшості цих інститутів треба було платити, дітей бідних робітників і селян, що становили більшість студентів, від платні за навчання звільняли. З 30-40 тис. студентів, котрі навчалися в інститутах України наприкінці 1920-х років, близько 53% складали українці, 20% — росіяни і 22% — євреї. Українці переважно зосереджувалися в галузі агрономії та педагогіки, росіяни в управлінні й точних науках, є євреї — в медицині й торгівлі.

Шкільництво і освіта в Галичині, на Буковині та Закарпатті

У Галичині в період "весни народів" і Головної Руської Ради активізувалась і справа шкільництва, а зокрема питання про азбуку, поскільки воно ще далеко не було впорядковане[105]. На меморандум Головної Руської Ради австрійський уряд відгукнувся позитивно: згідно з його рішенням в усіх народних школах громад з українським населенням (або переважно українським) навчання мало відбуватися українською мовою, а у Львівському університеті уряд вирішив заснувати кафедру української мови й літератури. До часу підготовки українських учителів, мовою викладання тимчасово стала німецька мова. Українська мова як предмет мала стати обов'язковою для всіх учнів Галичини всіх типів шкіл[106].

Але українські діячі того часу не використали цієї нагоди і не розвинули акції в цьому напрямі. З політичного і культурного москофільства галичан скористалися поляки. Намісник Галичини польський граф А.Голуховський зробив навіть спробу ввести для українців урядово латинський правопис, мовляв "треба зробити різницю між русинами і москалями". Але призначена Віднем "Азбучна комісія" висловилася проти цього проекту і у 1859 р.

---

[105] Ступарик Б.М. Національна школа: витоки, становлення. — Івано-Франківськ, 1992. — С.78.

[106] Ступарик Б.М. Шкільництво Галичини (1772 — 1939 рр.). — Івано-Франківськ, 1994. — С.113.

австрійський уряд наказав друкувати всі книжки кирилецею (а не гражданкою), яку галичани називали "какографією" (аналогія какофонії).

У 1861 р. внаслідок дебатів у правописній комісії і протесту, викладеного в брошурі Я.Головацького ("Рутенська мова і правописне питання в Галичині") уряд скасував розпорядження міністерства освіти про впровадження кирилиці і залишив галичанам змогу самим розв'язати це питання. Ця війна тягнулася далі, бо москофільські видання зберігали т.зв. язичіє (що становило основу російського правопису), а народовецькі видання користувались етимологічним правописом.

Нова хвиля москофільства в 60-их роках дала змогу полякам скріпити свій союз з австрійським урядом і галицькі українці залишились упослідженими, як і раніше, і мусили самі братися до організації свого шкільництва й освіти[107]. В цьому напрямі велике значення мало засноване у 1868 р. Товариство "Просвіта", що дістало право друкувати книжки і шкільні підручники українською мовою. Сталося це за почином народовців, зокрема великого і заслуженого просвітника Ст.Качали та свідомої університетської молоді. Це перше, на здорових національних засадах, товариство мало стати культурним осередком для всіх свідомих українців. Хоч перший статут "Просвіти" мав характер науково-освітний, але вже від 1870-х рр. це товариство ставило своїм головним завданням ширити освіту тільки між селянськими масами, бо справу української науки і літератури взяло на себе засноване у 1873 р. Товариство ім. Шевченка (переіменоване згодом на Наукове Товариство ім.Шевченка).

Як і належало сподіватися, українці були мізерно представлені на всіх освітніх рівнях. Зокрема, в початкових школах вони мали вдвоє меншу кількість класних приміщень і вчителів, ніж поляки[108]. Вся шкільна адміністрація була в польських руках. Отже, за українську школу і проти всяких утисків на цьому відрізку треба було вести важку боротьбу. В усіх українських школах вивчали обов'язково з 2-го класу польську

---

[107] Ясінчук Л. Українське шкільництво у Львові // Наш Львів: Зб.ст. — Нью-Йорк, 1953. — С.26.

[108] Герасимович І. Українські школи під польською владою. — Станіслав, 1924. — С.12.

мову, а з 3-го — німецьку. Українське населення мало здебільшого одно- або дво-класні школи, було лише декілька чотирикласних, але ні однієї семикласної. Отже, дуже рідко українські діти мали нагоду користатися українською семирічною школою і тому в містах і містечках були змушені відвідувати польські, де весь навчально-виховний процес мав польський шовіністичний характер.

Ці диспропорції поглиблювалися в гімназіях та університеті, де поляки робили все можливе, щоб затримати зростання української освіченої еліти. Так, у 1897 р. з 14 тис. учнів середніх шкіл у провінції 80 % складали поляки й лише 16 % — українців (у 1854 р., до того як поляки встановили контроль над системою освіти, це співвідношення було приблизно однаковим). Якщо поляки мали 30 гімназій, то українці — лише дві. У Львівському університеті українці навчалися головним чином на факультетах теології та права й становили близько 30 % загального числа його студентів (1700 чоловік). У 1911 р. із майже 80 викладачів та професорів українців було лише вісім. Тому не підлягало сумніву, що для підвищення свого культурного рівня українцям належало домогтися широкого доступу до вищої освіти.

По більших містах існували гімназії класичного типу з старогрецькою і латинською мовами і реальні — без класичних мов. Польська і німецька мови були обов'язкові. Навчання в цих школах тривало 8 років. За кожну українську гімназію треба було роками проводити наполегливу боротьбу. Оскільки для відкриття гімназій потрібна була згода уряду, поляки та українці боролися за кожну школу на політичному рівні. До 1914 р. українцям вдалося змусити уряд відкрити ще чотири гімназії, фінансованих державою.За той же період поляки відстояли для себе в кілька разів більше середніх і ремісничих шкіл. Усвідомлюючи, що уряд не задовольнить їхніх потреб, українці звернулися до громади й завдяки приватним внескам заснували ще вісім гімназій. Щоб допомогти студентам, особливо тим, які приїжджали із сіл, при гімназіях та університеті відкривали численні гуртожитки, утримуючи їх приватним коштом. Крім львівської так званої Академічної гімназії, в 1880-90-их рр. засновано такі ж гімназії в Перемишлі (1887), Коломиї (1893) і в Тернополі (1898).Учительські семінарії почали засновувати в Австрії з 1869

р., а в східній Галичині їх було 14, вони переважно були двомовними.

Ще з більшою рішучістю поляки прагнули зберегти "польськість" освіти у Львівському університеті. Щоправда, час від часу їм доводилося йти на поступки. Так, у 1894 р. під тиском Відня вони неохоче погодилися на запровадження для українців ще однієї професорської посади (з історії), не підозрюючи, що це єдине призначення за своїми наслідками дорівнюватиме багатьом. Оскільки в Галичині не було кваліфікованих кандидатів, зайняти нову посаду запросили 28-річного учня Антоновича — Михайла Грушевського з Києва.

Зовсім інший характер мало шкільництво на Буковині[109]. Тут, крім мережі народних шкіл, ще на початку XIX ст. було засновано першу гімназію в Чернівцях (1808), а в 1824 р. Богословський Інститут. Мовами викладання були румунська й українська. Семінарія при Богословському інституті мала готовити учителів.

Обставини змінилися після відторгнення Буковини від Галичини (1849 р.), а ще більше у 60-их роках, коли Буковина дістала автономію і там почалося національне відродження. В з'язку з яким інтенсивно розвивається освіта і шкільництво. Вже в 1870 р. там було 116 шкіл, а в 1896 році — 165, з яких 131 українських. У 1895 р. буковинські українці дістали при Шкільній Раді окремого референта — О.Поповича. В ділянці середнього шкільництва були спершу тільки німецькі гімназії, а в 1884 р. в університеті кафедру мови і літератури дістав тоді ще молодий, а згодом відомий мовознавець Степан Смаль-Стоцький. Він згодом став провідником українського національного руху.

На Закарпатті для українського шкільництва створилися менш сприятливі обставини. Умови, які були там у 40-60 рр., коли існувала мережа народних шкіл, а українська мова була обов'язковим предметом в ужгородській гімназії, змінилися в найгірший бік. Як наслідок — Закарпаття з культурного погляду почало занепадати. У державних школах було дозволено спочатку вчити українську мову як предмет, але мовою навчання була угорська. Українські школи по селах були на бюджеті сільських

---

[109] Сімович В. Українське шкільництво на Буковині // Праці Укр. Педагог. Т-ва в Празі. Т.1. — Прага, 1932.

громад, які нерадо платили за їхнє утримання, і тому остаточно погодились на безплатні мадярські державні школи. У 1881 р. було тут ще 353 школи з українською мовою навчання і 265 — з угорською. Але вже в 1883 р. їхнє число зменшилось до 313 шкіл, а угорських зросло до 313; у 1899 р. цих шкіл було вже тільки 88, а в дальших роках щораз то менше і менше.

Уже в 90-их роках XIX ст. освітній рух у Галичині виявляв певну динаміку свого природного росту, незважаючи на те, що обставини не були зовсім сприятливі. Провідники галицької інтелігенції вживали всіх доступних засобів, щоб розбудити злиденне село, поширити в ньому грамоту, зробити його здібним до господарської самоорганізації і політичної акції. Ця праця продовжувалась і в перших роках нового сторіччя і дала досить добрі результати. Основну культурно-освітню працю проводило товариство "Просвіта", ініціатор й організатор культурно-освітньої роботи серед селянських мас, а також по містах і містечках Галичини.

З усіх українських земель найкраще запезпечена школами була Буковина, бо керівництво народними школами була в українських руках. 97 % дітей відвідувало народні школи з українською і частково з румунською мовою навчання. По містах, де спершу діяли виключно німецькі школи, згодом утворено національні школи, а в Чернівцях існували народні школи з українською і німецькою мовами навчання. Розвиток шкільництва на Буковині йшов паралельно зі зростом політичного значення українського елемента.

У Чернівецькому університеті (заснований у 1875 р.) від самого початку була кафедра української мови і літератури (професори Г.Онишкевич і Ст.Смаль-Стоцький) а на богословському відділі — дві українські кафедри. Вже під кінець XIX ст. внаслідок насильної мадяризації, тут почався катастрофічний занепад українського шкільництва. Це привело до ліквідації української школи, за рахунок якої поступово зростає угорське шкільництво. Із 88 українських шкіл, що були ще у 1899 р. (у 1881 р. було їх усіх 353) — у 1906 р. залишилось усього 23.

Окремою сторінкою в історії розвитку української освіти став восьмимісячний період (1918-1919 рр.) Української держави, очолюваної гетьманом Павлом Скоропадським, знаменний

подальшим розвитком українського культурного процесу, зокрема, в галузі національного шкільництва, педагогіки та мистецтва. В цьому була велика заслуга насамперед проф.М.Василенка, який очолив Міністерство Вищої Народної Освіти і Мистецтва. Робота цього міністерстства проходила в досить складних умовах. Українська мова ще не здобула собі повного визнання і повних прав громадянства в колах зрусифікованого суспільства та російської інтелігенції, що проживала в Україні. Та й серед народних мас треба було інтенсивно працювати за допомогою школи, щоб довести їх до повного національного усвідомлення. Особливо великі труднощі існували в містах, в яких було багато неукраїнського населення. Та й самим вчителям треба було пройти грунтовну перепідготовку.

Тому першим завданням Міністерства Освіти було створення т.зв. єдиної школи (з додатком "трудової"), перший проект якої існував ще з часів Центральної Ради. Були організовані курси для вчителів усіх типів шкіл у Києві, а згодом і в інших великих містах, був опрацьований і оголошений Проект національної початкової школи з семирічним навчанням і обов'язковим викладання українською мовою та українознавчими дисциплінами. Разом з цим реформувалося навчання в учительських семінаріях. Окрема увага була звернена на позашкільну та дошкільну освіту. Велику роботу провело Міністерство в галузі середнього шкільництва. У великих містах України відкрилися нові, з українською мовою навчання, та українізувалися старі російські гімназії. Наприкінці гетьманського періоду української державности існувало 150 гімназій, а незаможним студентам призначалися стипендії. Залишаючи поки що старі російські школи з російською мовою навчання, Міністерство оголосило закон про "Обов'язкове навчання української мови і літератури, а також історії та географії України по всіх середніх школах".

Стан освітньої справи в Україні перед навалою більшовиків (січень 1919), за даними Ст.Сірополка, на кінець 1918 р. був таким: народних шкіл — 47208; семерічних початкових шкіл — 1210; чоловічих гімназій — 474; жіночих гімназій — 262; комерційних шкіл — 91; реальних — 70; торговельних — 18;

духовних шкіл — 18[110]. За неповний 8-місячний період гетьманської влади в Україні відбувався подальший процес розбудови української вищої школи. Так, раніше заснований Український Народний Університет було перетворено в Державний Український Університет, Педагогічну Академію — в Українську Науково-педагогічну Академію, яка мала готувати кадри вчителів українознавства для середніх шкіл. Державний Український Університет з чотирма факультетами (історично-філологічним, фізико-математичним, медичним і юридичним) урочисто відкрився на початку жовтня 1918 р., що стало великим національним святом. Після відкриття київського був заснований Державний Український Університет у Кам'янці-Подільському. За фонди Земства в Полтаві почав функціонувати Український історико-філологічний факультет. В листопаді 1918 р. було відкрито Українську Академію Мистецтв, серед її професорів були визначні українські митці, як Ю.Нарбут, Ф.Кричевський, М.Бойчук, Ф.Бурачок, О.Мурашко.

Розділ 3. Роль освітніх установ, музичних і культурно-просвітницьких організацій та товариств у розвитку теорії й практики музично-естетичного виховання в Україні у другій половині XIX — початку XX століття

3.1. Діяльність музичних товариств та організацій в Україні другої половини XIX ст.

У другій половині XIX століття поглиблений інтерес молоді до вітчизняної музики, театру, виконавства активізував концертне життя в Україні. Українські музиканти відчували гостру потребу в товариствах, де можна проводити культурно-просвітницьку роботу, оголошувати конкурси, що сприяли б популяризації найкращих творів українських композиторів і зразків народної творчості, розвитку виконавства. Труднощі, що виникали в зв'язку з організацією музичних товариств, змушували їх використовувати існуючі літературно-мистецькі, громадські угруповання для пропаганди музичних знань.

---

[110] Сірополко Ст. Історія освіти на Україні. — Варшава, 1937. — С.98.

Прогресивні митці, любителі та ентузіасти музичної справи розуміли, що на часі організація постійних виконавських колективів, активно діючих товариств зокрема, філармонічних із великою кількістю членів, із стаціонарним оркестром, інструментальними оркестрами тощо. Подібні товариства вже існували в країнах Західної Європи, визначаючи характер публічних виступів і спрямованість усього концертного життя. Натомість українське музичне життя тривалий час зосереджувалось у хорових гуртках, студентських товариствах, а в Галичині й на Закарпатті — в церковних хорах, де проводилася значна просвітницька робота, зберігалися виконавські традиції.

Загальмованість на певних історичних етапах концертних виступів, припинення роботи окремих товариств були спричинені посиленням репресивних дій з боку царського і цісарського урядів. Після польського повстання 1863-1864 рр. пожвавилися провокаційні виступи в пресі про політичну "небезпеку українського руху". Тому діяльність прогресивно спрямованих товариств і гуртків, що об'єднували навколо себе музикантів, артистів, любителів мистецтва, не мала стабільного характеру, належного динамічного поступу. Проте діяльність цих музичних гуртків і товариств набувло характеру свідомої пропаганди мистецьких цінностей серед мас з метою підвищення культурного рівня народу та ознайомлення його із зразками української музики.

У 1859 році в Петербурзі було організовано Російське музичне товариство. Воно відіграло велику культурно-освітню роль у всіх галузях музичного життя Росії. Очолювали і спрямовували його діяльність товариства такі видатні російські музиканти і громадські діячі, як А.Рубінштейн, О.Даргомижський, М.Римський-Корсаков, П.Чайковський, С.Рахманінов та ін. Товариство організовувало концерти, музичні зібрання, проводило конкурси на кращі музичні твори, на краще виконання, сприяло відкриттю віділень і навчальних закладів у містах Росії. Менш як через рік після відкриття РМТ в Петербурзі порушується питання про створення подібної організації в Україні. Увагу головної дирекції РМТ привертають насамперед Київ та Харків.

Київ

У 1863р. у Києві було відкрито відділення РМТ, що мало на меті влаштування серйозних музичних зібрань. Київські музиканти дістали можливість виступати в концертах, виявляти свої творчі здібності, підвищувати виконавську майстерність[111]. Кияни знайомилися з симфонічними творами Бетховена, Моцарта, Вагнера, Ліста, Сен-Санса, Чайковського, Римського-Корсакова, Бородіна. Так, у сезоні 1888-89 р.р. вперше в Києві прозвучала Дев'ята симфонія Л.Бетховена. Справжнім мистецьким "відкриттям" було виконання Симфонії соль-мінор В.Калінникова під керуванням київського диригента О.Виноградського[112].

Значними були культурні досягнення РМТ, діяльність якого спрямовувалась на історично виправдану боротьбу проти іноземного засилля, за утвердження російської музики, репрезентованої талановитими композиторами — представниками "Могучої кучки", а також О.Сєровим, П.Чайковським, В.Калінніковим, С.Рахманіновим та ін. У цій боротьбі активну участь брали музиканти різних національностей, зокрема українські митці М.Лисенко, П.Сокальський, П.Щуровський, М.Калачевський[113].

Проте не можна замовчувати й ту негативну роль, яку відіграли керівники місцевих відділень РМТ. хня діяльність була спрямована на штучне гальмування розвитку музичного мистецтва українського народу. До програми концертів Київського відділення РМТ за всі роки його існування не ввійшло жодного твору українських композиторів. Лише для демонстрації "місцевого" колориту включалися композиції В.Чечотта, В.Пухальського, Р.Пфеніга. Ці автори були освіченими музикантами, але їх твори, пов'язані за назвами з українською тематикою, були далекі від характеру й духу народної пісні і не відбивали тенденції тогочасного розвитку української музики.

Такому стану речей протидіяли прогресивні музичні сили. М.Лисенко, незважаючи на честь бути обраним одним із директорів Київського відділення, на знак протесту вийшов із товариства. Та

---

[111] Шреєр-Ткаченко О. З музичного літопису Києва // Українське музикознавство. — Вип.17. — К.,1982. — С.19.
[112] Миклашевський И.М. Очерк деятельности Киевского отделения Императорского Русского музыкального общества. —К.,1913.
[113] Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва. — К.,1972. — С.73.

російські композитори, що приїздили на гастролі до Києва, завжди цікавилися розвитком української музики. Чайковський та Римський-Корсаков бували вдома у Лисенка, слухали його нові твори, допомагали дружніми порадами. Такі ж творчі контакти встановилися у С.Танєєва, П.Чайковського та А.Рубінштейна з музикантами Харкова й Одеси.

Харків

Навесні 1864 р. відкрилося Харківське відділення Російського музичного товариства(РМТ). Директором музичної частини був С.Неметц, чех за походженням, скрипаль, вихованець Празької консерваторії. Діяльність Товариства почалася жваво. У перші два роки відбулося 14 концертів. Організацію їх, щоправда, полегшувало те, що в місті існував блискучий хор, в навчальних закладах працювало багато вчителів музики, які були прекрасними виконавцями. На зібраннях РМТ виступали відомі в Харкові музиканти: П.Шлецер (піаніст), Нордман (скрипаль), Куденко, Л.Павлович (віолончелісти) та ін. Інколи в концертах брало участь понад сто виконавців[114].

Програми цих концертів, за винятком хорових композицій А.Лядова ("Русская песня"), А.Рубінштейна ("Русалка") та "Камаринської" М.Глінки для симфонічного оркестру, складалися із творів західноєвропейських композиторів — Моцарта, Гайдна, Шопена, Ліста, В'йотана, Россіні, Мендельсона. Але вже в 1867 р. діяльність товариства припинилася, головне через фінансові нестатки. Лише завдяки заходам талановитого й енергійного музиканта І.Слатіна, який приїхав до Харкова в 1871 р., активне музичне життя відновилося. 30 січня 1894 р. під керівництвом І.Слатіна вперше прозвучала Українська симфонія соль мінор В.Сокальського. Окремі її частини включалися до програм і пізніше (1897, 1899, 1901). Симфонічна музика була постійно в репертуарі концертів, якими в саду комерційного клубу з 1898 по 1911 р. диригував Ф.Кучера.

Значною мистецькою подією для Харкова були приїзди відомого російського композитора і піаніста С.Танєєва, який виступав у камерних зібраннях товариства (1876 і 1883), й

---

[114] Юферова З. Харківська опера та відділення РМТ в критичній спадщині В. Сокальського // Музична Харківщина: Зб.наук. праць. — Харків, 1992. — С.206.

особливо П.Чайковського, що часто відвідував місто. В останній свій приїзд він дав концерт 14 березня 1893 р. У програмі були Друга симфонія, увертюра "1812 рік", романси та оперні уривки (диригував сам композитор). При відділенні РМТ організувались оркестр (понад сорок музикантів на чолі з диригентом В.Каульбарсом) і хор з членів німецького співочого колективу "Bach Ferein" і церковного хору. З піаністів, що брали участь у концертах відділення, слід назвати Д.Климова, учня Ф.Ліста Д.фон Ресселя, М.Агєєву.

Незажаючи на жорстокі утиски з боку царизму, на майже повне ігнорування української музики керівництвом офіційних музичних установ — Російським музичним товариством, оперним театром, — зростала і розвивалася демократична українська культура. В пору свого блискучого розквіту вступає український музично-драматичний театр. Величезний громадський резонанс мали в Харкові виступи українських театральних колективів. Особливою популярністю і любов'ю широкої публіки користувалася трупа під керуванням М.Л.Кропивницького і М.П.Старицького, до складу якої входили уславлені артисти, корифеї української сцени. Трупа вперше виступила в Харкові в грудні 1881 р. Серед інших музично-драматичних творів в її репертуарі були: "Запорожець за Дунаєм", "Чорноморці", "Наталка Полтавка" з музичним оформленням різних авторів, "Вечорниці", "Підгіряни" (з музикою Вербицького). В 1884 р. трупою Старицького була вперше поставлена опера Лисенка "Утоплена", в репетиціях якої, як повідомляли газети, брав участь автор.

Великою інтенсивністю відзначалося концертне життя. Крім симфонічних і камерних зібрань Російського музичного товариства та виступів багатьох російських і зарубіжних гастролерів, постійно відбувались благодійні концерти, у яких брали участь професійні музиканти й аматори. Особливий інтерес викликали українські концерти і вечори, в яких провідну роль відігравали вокальні сольні номери і виступи хору. На них лунали українські народні пісні, твори українських композиторів, зокрема Лисенка.

У ту пору жорстоких національних утисків українського народу величезну роль у справі розвитку української культури, у залученні до неї широких народних мас відігравав український театр. Найвидатнішою серед українських труп була трупа

М.Кропивницького, яка на початку 900-х років знову об'єднала прославлених корифеїв українського театру. ї репертуар поповнився багатьма новими п'єсами, серед яких виділимо оперу М.Аркаса "Катерина" та оперету Г.Збухарєвої "Ой, Боже, що та любов зможе" з музикою К.Горського — скрипаля; педагога Харківського музичного училища.

Систематичну концертну діяльність продовжує вести місцеве відділення Російського музичного товариства. Прагнучи внести більшу цільність в програми, з 1900 р. воно влаштовує цикли історичних концертів. До 1911 р. симфонічними концертами диригував І.Слатін. Під час відвідувань Харкова як диригенти виступали П.Чайковський (навесні 1893 р.), О.Глазунов, М.Іпполітов-Іванов, А.Аренський, О.Спендіаров, З.Носковський, С.Василенко, М.Черепнін та ін. З найвидатніших виконавців-піаністів слід назвати С.Танєєва, С.Рахманінова, О.Зілоті, В.Тіманову, О.Гольденвейзера.

Важливою особливістю музичного життя на початку XXст. у Харкові, як і в багатьох інших містах, є зростання громадської ініціативи. Посилення інтересу до музичної культури викликає до життя ряд приватних музичних установ, які ведуть концертну діяльність. З 1898 р. в саду комерційного клубу щороку влітку влаштовуються симфонічні концерти, якими (до 1911 р.) диригував Ф.Кучера. Серію симфонічних концертів у зимовому сезоні 1904-1905 р. за участю солістів і хору опери провів Л.Штейнберг. Збільшується число концертів камерної музики, постійно зростає коло їх слухачів.

Але найбільш характерна риса часу — тенденція демократизації музики — дістала яскравий вираз у широкому розвитку музичного аматорства. При різних установах, навчальних закладах, підприємствах створюються численні хори, оркестри мандоліністів, балалаєчників, струнні, а також гуртки любителів музики і сценічного мистецтва. Такі вогнища музичної культури з'являються не тільки серед передової інтелігенції, учнів, службовців, але виникають і в середовищі робітників і солдатів. Створюються і такі музичні установи, які ставлять перед собою досить широкі музично-пропагандистські завдання, прагнучи до поширення музичної культури серед місцевого населення. Це, наприклад, харківський музичний гурток під керуванням

П.Кравцова, Харківське товариство любителів хорового співу на чолі з М.Новиковим, товариство любителів оркестрової і камерної музики, яке очолював М.Тихонов (останнє існувало недовго).

Незважаючи на перешкоди з боку влади, любителі музики влаштовують так звані "Українські вечори", в яких поряд з аматорами і професіональними артистами виступають і народні артисти — бандуристи. Цікаві вечори відбувалися в ювілейні дати — гоголівські (у 1902 р.), шевченківські (у 1905 і 1911 р.р.), лисенківські (у 1903-1904 рр.). Показово, що кількість подібних гуртків, інтенсивність діяльності любителів помітно зростає до 1905 р. і різко скорочується в роки реакції. Багато гуртків зовсім припиняють свою роботу.

Важким в історії України був 1919 рік. Харків неодноразово ставав плацдармом воєнних дій. Справою пропаганди музичного мистецтва, влаштуванням концертів займалось у той час багато організацій, товариств, гуртків: філармонічне товариство, кооперативні об'єднання "Художній цех", "Спілка мистецтв"[115]. Але їхня діяльність мала стихійний характер. Тому створений у 1919 р. Всеукраїнський музичний комітет відділу мистецтв при народному Комісаріаті освіти УРСР спрямовував музичне життя республіки.

Одеса

У 2-й половині XIX ст. на перший план висуваються ідеї музичного просвітництва, а також професійної музичної освіти. В Одесі виникло "Товариство аматорів музики" та "Общество изящных искусств". В доповідній записці про створення "Товариства аматорів музики" зазначено: "У березні 1864 р. шість чоловік, пройняті любов'ю до музики, переважно вокальної, зібралися за ініціативою місцевого нашого композитора П.П.Сокальського, щоби обміркувати, чи не можна якось-то влаштувати з розрізнених у місті співаків і співачок... постійний і правильно організований хор"[116].

2 квітня того ж року було прийнято рішення про заснування хору (48 чоловік), до якого невдовзі приєднався аматорський оркестр (35 чоловік), яким керував скрипаль

---

[115] Пирогова Н. З історі? музичного життя Харкова // Українське музикознавство. Вип.3. — К., 1968. — С.229.
[116] ЦДІА України, ф.408, оп.1, спр.109, арк.3.

І.Кузьминський. Так виникло "Товариство аматорів музики". Статут "Товариства аматорів музики" з музичними класами при ньому був затверджений у квітні 1866 р. Директорами його були: Сокальський, Масалов, Кестлер і Урбанек. Перші двоє диригували хором, двоє інших — оркестром. У репертуарі були народні російські та українські пісні, твори Сокальського, а також оркестрові п'єси Урбанека. З метою привернути увагу хористів до народної музики Сокальський розпочав читання спеціальних лекцій. У своїх виступах митець розкривав значення пісні в житті народу, її роль у розвитку професіональної музики. "Правдиві художники всіх країн, — відзначав композитор, — всюди схилялись перед внутрішньою силою, оригінальністю й непідробною щирістю народних пісень. У них народний геній залишив величезні скарби своєї творчості і невичерпний матеріал для змісту найвищих форм мистецтва[117].

При "Товаристві аматорів музики" були відкриті музичні класи, а при "Обществе изящных искусств" музичну школу — перший набір становив 55 учнів. Ці школи відіграли значну роль в підвищенні рівня музичної освіти Одеси[118].

Наприкінці 1860-х рр. "Товариство аматорів музики" злилося з колишнім філармонічним товариством і стало називатись "Одеським музичним товариством" (деякий час П.Сокальський був його віце-президентом). Існувало товариство до 1886 року, коли на зборах було прийнято рішення про його розпуск та передачу школи до Одеського відділення РМТ, що організувалося у 1884 р. завдяки активній участі Антона Рубінштейна. При відділенні були спочатку відкриті музичні класи, а потім (з 1897р.) — музичне училище.

Високому рівню музичної культури сприяли концерти відомих музикантів. На запрошення відділення РМТ до Одеси приїздили видатні виконавці: Л.Ауер, С.Ментер, В.Сапельников. Музичним святом для Одеси були приїзди П.Чайковського (1887 і 1893). Останнього разу композитор виступив у п'яти симфонічних

---

[117] НБ України, І, 38 410, арк. 638.

[118] Дагілайська Е. До історії фортепіанної культури в Одесі: XIX ст. // Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи. Науково-практ.конф... Матеріали. — Львів, 1994. — С.98.

концертах, у тому числі в "Слов'янському товаристві", де диригував любительським оркестром Народної авдиторії. В концерті першого симфонічного зібрання (16 січня 1893 р.) програма складалася виключно з творів композитора. Вперше в Одесі прозвучали фантазія для оркестру "Буря", Другий концерт для фортепіано з оркестром (партію фортепіано виконував В.Сапельников), варіації на тему "Рококо" (партію віолончелі виконував В.Алоїз), сюїта з нового балету "Лускунчик", а також Анданте кантабіле з квартету. (тв. 11). У концерті 23 січня під диригуванням Чайковського вперше в Одесі прозвучала Перша симфонія Бородіна, "Тассо" Ф.Ліста, С.Ментер зіграла концертну фантазію для фортепіано з оркестром (тв.56) П.Чайковського. Слід відзначити, що в цьому концерті П.Чайковський познайомив одеситів з новим твором молодого місцевого композитора П.Молчанова — "Українське скерцино".

Композитори і музиканти, які приїздили або оселялись і працювали на Україні, пересвідчувались, що український народ любить і розуміє творчість видатних представників російської та інших національних музичних шкіл. Композиції, в яких стверджувалися передові ідеї епохи й високі естетичні ідеали, ставали надбанням музичної культури українського народу.

Миколаїв, Луганськ, Чернігів

Музичне життя Миколаєва мало свої особливості. Історія існування й діяльності миколаївського гуртка сягає 1874 р., коли в місті організувалося "Товариство любителів хорового співу". В 1877 р. гурток припинив діяльність через відсутність диригентів. Лише з другої половини 80-х рр. почали знову влаштовуватись абонементні музичні вечори. Великий інтерес становлять тематичні концерти, присвячені музиці одного композитора. Це, наприклад, перший абонементний вечір миколаївського музичного гуртка, що відбувся 26 лютого 1888 р. Його концертну програму склали фрагменти з опери "Іван Сусанін" М.Глінки. В концерті 14 квітня того ж року друге і третє відділення були присвячені сольним, хоровим і ансамблевим номерам з опери "Демон" А.Рубінштейна.

У грудні 1890 р. відбулося два урочистих концерти. Перший — з нагоди 25-річчя музичної діяльності П.Чайковського (виконувалися уривки з опер "Євгеній Онєгін", "Мазепа",

"Орлеанська діва", Анданте і Скерцо з Першого квартету), другий — на честь 25-річчя музичної діяльності М.Римського-Корсакова (виконувалися жіночий хор "Величальна царя" з "Псковитянки", арії та сцени з "Майської ночі", чоловічий хор гуслярів із "Садко", змішаний хор — гімн берендеїв — із "Снігуроньки" та ін.). У 1891 р. музичний гурток одержав дозвіл на заснування Миколаївського відділення РМТ, яке було відкрите у лютому 1892 р. В 1885 р. було дозволено відкриття Херсонського відділення РМТ (фактично воно почало працювати лише в 1905 р.), а в 1898 р. — Катеринославського відділення РМТ з музичними класами при ньому. Проте відділення РМТ не могли задовольнити зростаючої потреби демократичного слухача. "РМТ, - писав В.Сокальський, — установа почасти аристократичного типу, по суті, воно працює для небагатьох обраних"[119]. Тому прогресивні музиканти, вважаючи, що мистецтвом повинні займатися усі, хто має до нього потяг, підтримували діяльність любительських гуртків.

У містах України наприкінці XIX ст. діяло чимало музичних і музично-драматичних гуртків, що мали обране правління і статут. У 1883 р. у Луганську був організований гурток аматорів драматичного мистецтва, музики і співу. Його засновниками були інженери і лікарі. У Чернігові з 1884 р. активно діяв музично-драматичний гурток, що налічував близько 200 членів-любителів. Незмінним секретарем його був адвокат, шанувальник музики Л.Шраг. У гуртку виставлялись водевілі й п'єси з музикою російських та українських авторів, була показана також оперета Лисенка "Чорноморці", влаштовувалися концерти камерної і навіть симфонічної музики, в яких брали участь такі артисти, як М.Сіоницька, І.Соколовський. Почесним членом гуртка був обраний М.Лисенко.

Полтава

У Полтаві було певне культурне середовище, яке поступово сформувалося на початку XIX ст., коли місто стало губернським. Усе своє життя тут провів талановитий український письменник, один з перших директорів полтавського театру І.П.Котляревський. В 1819-1820 роках у полтавському повітовому училищі навчався майбутній письменник М.В.Гоголь, батько якого В.П.Гоголь

---

[119] Живі сторінки української музики. — К., 1965. — С.148.

тривалий час був режисером кріпацького театру поміщика Д.П.Трощинського, що знаходився в селі Кибинці. З метою підготовки церковних регентів у 1870 році в Полтаві було створено синодальні регентські курси, керівником яких було призначено учня П.І.Чайковського піаніста, диригента і композитора П.А.Щуровського, який одночасно викладав музику в Полтавському інституті шляхетних дівчат.

З 1871 по 1920 рік у Полтаві жив і працював український письменник і громадський діяч Панас Мирний. В 70-х роках XIX ст. в інституті шляхетних дівчат викладав музику композитор і фольклорист А.Єдлічка, який зібрав і записав велику кількість українських народних пісень; тут жили і автор книги "Листи про Шопена, Шуберта і Шумана" М.П.Християнович, і великий любитель музики, знавець історії, філософії і літератури О.М.Лісовський.

На початку 70-хроків у Полтаві залишив свій помітний слід уже згадуваний композитор Щуровський — автор опери "Богдан Хмельницький". На його курсах теорії музики навчався український композитор і хоровий диригент, автор пісень "Зоре моя вечірняя", "Ой, на горі ромен цвіте", "Утоптала стежочку" та інших Гордій Павлович Гладкий (1849-1894 рр.). З 1870 року й до кінця свого життя він викладав хоровий спів у місцевій духовній семінарії. Гладкий написав добре всім відому мелодію на слова "Заповіту" Т.Г.Шевченка[120].

З архієрейського хору в Полтаві почав свій шлях у велике мистецтво хлопчик із містечка Великі Будища Зіньківського повіту (нині село Диканського району), а пізніше відомий диригент, композитор і педагог Федір Миколайович Попадич (1877 — 1943 рр.). У 33 роки він склав екстерном іспити і став викладати співи та музику в 1-й Полтавській чоловічій гімназії, а згодом — у місцевому інституті шляхетних дівчат та у приватних гімназіях. Його музичні записи та обробки чудових українських пісень "Ой, хмелю мій, хмелю", "Ой у полі вітер віє" та інших і досі чарують душу слухача.

Велика увага приділялася вивченню музики, співам у Петровському Полтавському кадетському корпусі. Недаремно із

---

[120] Наш рідний край. (З історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період). — Вип.12. — Полтава, 1991. — С.44.

його стін вийшло багато шанувальників мистецтва і такі відомі діячі культури, як російський композитор і диригент М.І.Казанлі та відомий скрипаль-соліст, організатор симфонічного оркестру і музичного училища в Полтаві, піонер гастрольних концертів симфонічного оркестру в Росії Д.В.Ахшарумов.

Помітний слід залишила в Полтаві чудовий педагог і активна громадська діячка Марія Антонівна Шимкова (1842 — 1914 рр.), дружина професора А.П.Шимкова. Вона брала участь у роботі гуртка місцевих музикантів і любителів камерної музики, була одним з організаторів товариства жінок-трудівниць, малювала картини для продажу з метою зібрати кошти на громадські потреби. Будучи чудовою піаністкою, М.А.Шимкова зібрала навколо себе гурток переважно з дітей полтавської інтелігенції, прилучала їх до музики. Як згадував пізніше музикознавець і мистецтвознавець В.С.Оголевець, вони нерідко збирались у садибі приятеля Шимкових художника-передвижника Г.Г.Мясоєдова та Павленків (нині приміщення і територія Полтавської гравіметричної обсерваторії) і грали чи слухали чудову гру Марії Антонівни.

Були й приватні вчителі музики в поміщицьких сім'ях. Але організацію музичної освіти на високому професійному рівні та підготовку кваліфікованих музичних спеціалістів започаткувало в Полтаві та губернії Полтавське відділення імператорського Російського музичного товариства, яке було засноване 1 (13) березня 1899 р. Тоді ж було прийнято статут товариства та обрано його керівництво. До дирекції товариства увійшли: К.О.Балясний (голова дирекції, тодішний полтавський віце-губернатор), Д.В.Ахшарумов та Н.М.Головня (заступники голови дирекції), П.Д.Шкляревич (голова губернської земської управи) і В.П.Трегубов (полтавський міський голова) — член дирекції. Тут об'єдналися люди не лише високих рангів, а й знавці та глибокі шанувальники музики. З роками склад дирекції змінювався, але завжди діяльністю Полтавського музичного товариства керували енергійні, високоосвічені музиканти — прекрасний скрипаль-соліст і диригент Дмитро Володимирович Ахшарумов та піаністка, арфістка Надія Миколаївна Головня, дружина племінника М.В.Гоголя — В.Я.Головні.

З 1900 по 1921 рік у Полтаві жив видатний російський письменник-демократ В.Г.Короленко. У Полтаві ж здобули освіту український байкар Л.І.Глібов, перший перекладач Гомера на російську мову М.І.Гнєдич, український театральний діяч і драматург М.П.Старицький, в місті жили і працювали відомі художники Д.Г.Левицький, В.Л.Боровиковський, Г.Г.Мясоєдов, М.О.Ярошенко, С.І.Васильківський.

Довгі роки з Полтавою була пов'язана діяльність видатного українського композитора М.В.Лисенка, певний час жили в ній такі видатні вчені, як славетний математик, друг Т.Г.Шевченка академік М.В.Остроградський, відомий лікар-хірург М.В.Скліфосовський, автор школи грунтознавства, вчений природознавець В.В.Докучаєв та ін. Все це були люди прогресивних поглядів, які, безперечно, тією або іншою мірою сприяли розвитку полтавського культурно-громадського життя. Крім того, в Полтаві почали виникати різні аматорські гуртки — театральні, літературні, музичні. Деякі з них іноді виносили свою діяльність на суд громадськості. Такі аматорські виступи відбувались у залах Другого громадського зібрання, губернської земської управи та Дворянського зібрання. Але здебільшого літературно-музичні вечори відбувалися на приватних квартирах.

Одним з таких камерних музичних гуртків, до складу якого входили виключно любителі-дилетанти, був гурток, що збирався на квартирі генерал-майора у відставці І.Л.Перейми. Сам І.Л.Перейма був добрим віолончелістом, але решта членів цього ансамблю ще не досягала достатнього виконавського рівня, хоч і була сповнена справжнього ентузіазму і щирої любові до музики.

Більш підготовленим у технічному відношенні був струнний квартет, що збирався у лікаря-хірурга О.М.Орловського, палкого любителя музики, здібного альтиста. Тут часто можна було почути квартети Гайдна, Моцарта, Бетховена. Досить активний музичний гурток займався на квартирі колишнього професора фізики Харківського університету А.П.Шамкова. Двічі на місяць відбувалися квартетні вечори вдома у піаніста І.Г.Ейзлера. Тут створився камерний ансамбль з музикантів-професіоналів.

Але найбільш майстерним було виконання камерного гуртка, що регулярно збирався у дочки композитора А.В.Єдлічки Катерини Алоїзівни Зайцевої. До складу цього гуртка входили

провідні музиканти Полтави — скрипаль М.З.Волинський, альтист П.Ф.Климентов, віолончеліст М.І.Вонсовський. Партію фортепіано виконувала К.А.Зайцева.

Усі ці полтавські камерні ансамблі у 90-х роках XIX століття свідчили про те, що домашнє музикування набуло тут досить широкого розмаху завдяки виникненню, хоч і невеликого, але досить міцного активу музичної громадськості.

Щодо інструментальної оркестрової музики, розрахованої на широкі кола слухачів, то тут справа була значно гірша. Полтавці були змушені задовольнятися садовими концертами так званих струнних оркестрів, до складу яких, крім невеликої групи смичкових, входила дуже обмежена кількість дерев'яних та мідних інструментів, а також рояль, що заповнював гармонію та замінював відсутні оркестрові голоси. До них належав оркестр під керуванням Р.В.Шюппеля, який наприкінці 80-х — на початку 90-х років щовечора виступав у Міському саду. В ньому грали місцеві любителі, переважно скрипалі та волончелісти. Програми шюппелівських концертів не виходили за межі так званої садової музики. Вони включали вальси Ланнера, Штрауса, Вальдтейфеля, іноді увертюри Рейснігера і Зуппе, а також попурі з різних віденських оперет.

Оркестро Р.В.Шюппеля змінив оркестр під керуванням В.І.Гебена, організований у 90-х роках. Він давав у Полтаві платні концерти в Міському саду, а по неділях виступав безплатно в Корпусному сквері, розташованому в центрі міста. Репертуар Гебена був серйознішим репертуару Шюппеля. До програм його концертів входили, крім вальсів і опереткових попурі, також твори Гайдна, Моцарта, Вебера, Мендельсона та ін.

Концерти садових оркестрів з їхнім здебільшого несерйозним репертуаром деякою мірою все ж сприяли інтенсифікації музичного життя Полтави, але справжні любителі і знавці музичного мистецтва, яких вже у Полтаві було чимало, не задовольняючися таким репертуаром, шукали задоволення своїх естетичних запитів у домашньому музикуванні, і саме тут, на протилежність садовим концертам, звучали квартети, тріо і навіть квінтети Моцарта, Шуберта, Мендельсона, Бетховена.

Серйозні симфонічні концерти в Полтаві тоді не відбувалися зовсім. У тогочасному музичному журналі "Баян" є

коротеньке повідомлення про концерт 24 січня 1888 року в залі Полтавського дворянського зібрання. Його організаторами були місцеві музиканти — віолончеліст М.І.Вонсовський і диригент садового оркестру Р.В.Шюппель. оркестр якого приймав участь у цьогму концерті. Крім того, в концерті взяв участь місцевий хор любителів. Виконувались "Угорська увертюра" Келлер-Бела, "Молитва" для хору з опери "Фенелла" Д.Ф.Обера, якась концертна арія для корнет-а-пістона, увертюра з опери "Цампа" Ф.Герольда, "Польський" акт з опери Глінки "Іван Сусанін", чоловічий хор "Два велетні" на слова М.Лермонтова, "Весільний марш" з музики Ф.Мендельсона до комедії Шекспіра "Сон літньої ночі".

Це був, мабуть, один з перших оркестрових концертів, влаштований з благодійною метою не на літній естраді, а в приміщенні. Як свідчить журнал, він пройшов із значним успіхом. Диригував концертом Шюппель. Безперечно всі концерти, що відбувалися у ті роки в Полтаві, були цілком випадковими. Лише хорові зібрання М.П.Християновича наполегливо й систематично провадилися. Відчувався брак справжнього керівника, який очолив би музично-громадський рух і спрямував би його на справді творчий шлях.

У такому стані перебувало музично-громадське життя в Полтаві, коли сюди приїхав і оселився на довгі роки молодий скрипаль-віртуоз Дмитро Володимирович Ахшарумов, який незабаром згуртував навколо себе кількох провідних полтавських аматорів музики і створив камерний гурток, до якого, крім його самого увійшли дружина племінника М.В.Гоголя піаністка Надія Миколаївна Головня, секретар губернської земської управи, любитель-музикознавець Олексій Миколайович Лісовський, здібні скрипалі — головний лікар Полтавської губернської земської лікарні Євген Володимирович Святловський та помічник секретаря губернської земської управи Дмитро Семенович Пищимуха, а також учасники ансамблю Є.А.Зайцевої — скрипаль Михайло Зиновійович Волинський та альтист Пилип Федорович Климентов. Учасником гуртка був також віолончеліст-професіонал Абрам Ілліч Могилевський, але він невдовзі залишив Полтаву, переїхавши до Москви.

Новостворений гурток наприкінці 1897 року регулярно збирався на квартирі у Н.М.Головні. Грали квартети, тріо, квінтети Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта[121]. Д.В.Ахшарумов проходив з Н.М.Головнею сольний скрипковий репертуар. Потім почали знайомитися з різними симфонічними творами, які програвали у фортепіанних перекладеннях. Вся ця робота грунтувалася на серйозній основі. Вона не обмежувалася читанням з листа: детально вивчався весь нотний текст, аналізувалася форма, ретельно відшліфовувались окремі деталі. Дуже скоро гурток Д.В.Ахшарумова здобув загальне визнання і поступово в ньому зріла думка про створення першого у Полтаві любительського оркестру, метою якого була б пропаганда найкращих зразків симфонічної музики.

У 1897 році музичний гурток Д.В.Ахшарумова заходився над створенням першого у Полтаві симфонічного оркестру, який спочатку було вирішено організувати на любительських засадах, залучивши до нього найбільш підготовлених аматорів і тих небагатьох музикантів-фахівців, які жили в місті. Щоб узаконити новий колектив юридично, було засновано Полтавське товариство любителів симфонічної музики. У вересні 1897 року статут нового товариства було схвалено всіма учасниками гуртка і подано на затвердження. Відразу після цього почалось формування оркестрового колективу. Основне його ядро становили кілька досвідчених професіональних музикантів. Керівником і диригентом оркестру було одностайно обрано Д.В.Ахшарумова.

Дуже важливу справу робив Д.В.Ахшарумов, видаючи до кожного концерту друковані програмки з докладними поясненнями виконуваних творів, з розборами тем, іноді з нотними прикладами, з відомостями про композиторів. У цьому Полтава йшла попереду таких міст, як Москва, Петербург та Київ, де друковані програми з поясненнями з'явилися значно пізніше. Д.В.Ахшарумов був не лише обдарованим диригентом, а й чудовим організатором. Дуже прогресивним для тих часів був погляд Ахшарумова на принцип організації оркестру, висловлений ним під час бесіди з кореспондентом харківської газети "Южный край".

Дуже швидко концерти полтавського симфонічного оркестру набули широкої популярності серед місцевої

---

[121] Кауфман Л. ???тро Володимирович Ахшарумов. — К.,1971. — С.27.

громадськості. Успіх, яким супроводжувався кожен виступ цього колективу, спричинився до розширення його діяльності. Спочатку виникла думка про створення в Полтаві філармонійного товариства, але після обговорення цього питання було вирішено заснувати губернське відділення Російського музичного товариства. Було порушено відповідне клопотання перед Головною дирекцією в Петербурзі, яка 7 лютого 1899 року винесла спеціальну ухвалу, згідно з якою в Полтаві створювалося місцеве відділення Російського музичного товариства і затверджувався склад його дирекції[122].

1 березня 1899 року відбулося перше засідання дирекції новоствореного відділення, на якому було розглянуто організаційні питання, і Полтавське відділення Російського музичного товариства почало існувати офіційно. Концертна діяльність нового відділення розпочалася негайно після його офіційного затвердження. Це було порівняно не складною справою, оскільки в його розпорядження перейшов оркестр "Товариства любителів симфонічної музики", яке після організації місцевого відділення РМТ перестало існувати.

Галичина

Пробудження національного суспільно-політичного життя Галичини від року "весни народів" зародило потребу створення культурних осередків, так званих хат-читалень, — своєрідних народноосвітніх центрів. На "Соборі руських учених" у 1848 р. Микола Синевідський "реферував справу оснування читалень по наших містах і селах, де люди сходилися би, обговорювали загальні справи, читали часопис "Галицьку Зорю" та й учились взагалі грамоти"[123]. У сільського населення Галичини не було таких умов, як у містах. Та попри всі негаразди по селах почали активно створюватися читальні, літературно-драматичні гуртки, оркестри й ансамблі. " х число на Західній Україні з кінця XIX — початку XX століття до другої світової війни зросло від кількох сотень до більш як трьох тисяч"[124]. Саме організація читалень у 80-

---

[122] Финдейзен М. Очерк деятельности Полтавского (Императорского) Русского музыкального общества за 1899-1915 годы. — Полтава, 1916.

[123] Шах С. Основання першої читальні у Львові // Життя і знання. — 1930. — С.101.

[124] Нолл В. Замовляла музику "Просвіта" // Українська культура,1991. — N12. — С.30.

90-х рр.XIX ст. активізувала культурне зростання працьовитих людей села. Корчми, в яких знаходили "розраду" переважно чоловіки, змінювалися на читальні і школи.

Стараннями Миколи Котельницького читальня в Старобродських Гаях 19 лютого 1881 р. влаштувала музично-драматичний вечір, на якому хор села виконав відомі галицькі народні пісні "Мир вам, браття", "Где ся руска правда діла", "Кто за нами, Бог за ним". Сільський оркестр коломийкою та іншими народними мелодіями супроводжував танці[125]. У 1881 р. була відкрита читальня у Судовій Вишні. Через рік парохом села І.Войтовичем був створений хор. "Аж серце радується, як чоловік прийде до церкви і почує той красний хорольний спів", — захоплено інформував дописувач[126].

Пам'ятним для жителів с.Серафинці (на Городенківщині) було свято з нагоди відміни панщини. Його організували члени новоствореної читальні 3 травня 1882 р. Оркестр проходив всіма вулицями села, скликаючи людей до церкви, а ввечері грав на майдані. Цей оркестр славився на все довкілля і свої твори виконував з нот. Люди масово ставали членами читальні й висловлювали бажання, щоб такі вечорниці відбувалися якнайчастіше. Оркестр виконував коломийки, буковинську думку (дойну) та інші народні мелодії, а хор — "Дай нам, Боже, добрий час", "Щасть нам, Боже", "Мир вам, браття", "Народний гімн" (у супроводі оркестру")[127]. Аматорський гурток у Кутах зробив приємність своїм односельцям, поставивши 26 листопада 1882 р. п'єсу "Наталка Полтавка" І.Котляревського. Незвичайним було й те, що частину провідних ролей виконували поляки, які "дуже плавно і чисто висловлювалися по руски"[128]. В Куликові (Жовківського повіту) сприяннями місцевих священиків Доцикевича і Гриневецького проведено музично-декламаторський вечір за участю запрошеного зі Львова хору "Академічного братства". За винятком пісні "Кто за нами, Бог за ним", яку не

[125] Діло. — 1882. — Ч.14.
[126] Діло. — 1882. — Ч.24.
[127] Діло. — 1882. — Ч.36.
[128] Діло. — 1882. — Ч.91.

дозволило жовківське староство, музиканти хорового гуртка "Братства" виконали декілька інших народних композицій[129].

Після кількох років бездіяльності з приходом ініціативного І.Абрисовського запрацювала читальня в Тисмениці (1883 р.). Особливо успішним був вечір, на якому прибулий зі Станіслава Є.Желехівський розповів про поему Т.Шевченка "Неофіти", а місцева молодь виконала твори українських композиторів у складі дуету, терцету, хору та оркестру. Влаштуванням цього вечора і підготовкою співаків займався місцевий священик Василь Матюк. Отже, приклад Тисмениці переконує, якого музичного і культурного рівня можна досягти завдяки добрій організації і бажанню працювати на загальне благо. Організований при читальні хор складався з 16 співаків. Його керівник Я.Гриньовський (богослов четвертого року навчання у Відні) був знаний як добрий співак і диригент, до того ж щирий патріот. Складна програма виконаних творів на одному з концертів ("Гуляли" О.Нижанківського, "Хор норманів" А.Вахнянина, "Закувала та сива зозуля" П.Ніщинського) свідчить про високий виконавський рівень хору[130]. Святковим було відкриття читальні в Роздолі (1 червня 1884 р.). Сюди приїхав А.Вахнянин з доповіддю і хор зі Стрия. Виконання хором "Ще не вмерла Україна", "Щасть нам, Боже" супроводжувалося співом цілого залу.

18 травня 1884 р. на відкритті читальні в Сваричеві (Долинського повіту) саме торжество, богослужіння і величний спів хору з 15-ти співаків сповнювали "основателів і членів читальні, і всіх присутніх якоюсь невисказаною радостею, одушевленням і гадками пізнання самого себе і свого життя, і поривом до великого діла відродження духовного"[131]. Подібний настрій панував і в інших селах (Хлівчанах, Карлові, Княжівському, Янівцях, Березовці), він доповнювався виконанням пісень "Щасть нам, Боже", "Де єсть руска Вітчина", "Розвивайся, ой ти, старий дубе" та багато інших. Частими гостями сільських вечорів були визначні громадські діячі та співаки зі Львова. У Глинянах, наприклад, виступив А.Вахнянин (про М.Шашкевича),

---

[129] Діло. — 1882. — Ч.95.

[130] Діло. — 1889. — Ч.226.
[131] Діло. — 1884. — Ч.64.

Д.Тинячкевич (історична розповідь про Галич, князів Я.Осмомисла і Данила), а також хор, до участі в якому залучалися й місцеві співаки[132].

З новоствореним селянським хором виступив у Підгайцях Євген Гузар із Завалова. На вечорі, присвяченому пам'яті Т.Шевченка (26 лютого 1885 р.), завалівські селяни виконали твори І.Лаврівського "Туга за родиною", А.Вахнянина "Наша доля"[133]. Дві нові читальні відкрилися у 1885 р. на Підгір'ї — у Ковалівці і сусідньому Стопчатові — завдяки о.декану Грабовичу і вчителю М.Ковцуняку. Свято з цього приводу супроводжували місцеві музики співами і танцями, а також співак з Мишина, "котрий то свої, то з книжок пісні про науку та тверезість переспівав"[134]. У читальні с.Більче-Доброкут (над Серетом) відбувся музично-декламаторський вечір (1886 р.). Організатор читальні О.Глібовецький разом із селянським хором підготував декілька пісень ("Мир вам, браття", "Кто за нами"). Присутній на вечорі князь Лев Сапєга записався в члени читальні, жертвуючи їй 10 злотих і багато книжок. Просвітницька робота в читальнях приносила результативні плоди. За п'ять років існування читальні в Комарні (голова Олекса Пеленський) тут були створені міщанський хор під управлінням Буджинського та молодіжний оркестр. Хор принагідно радував співом всю околицю і підготував програму страсних псалмів для виконання в обох комарнянських церквах.

Пробуджувалося музичне життя і на Лемківщині. У с.Устя отець Обушкевич організував змішаний хор, який вперше виступив з концертом в с.Жегестові під час місцевого свята і богослужіння. Керував хором сам Обушкевич, який мріяв "виучити хлопців в своїм селі грати на скрипках, щоби тим способом виперти з часом жидівських і циганських музикантів, котрі на наших весіллях і празниках заробляють немалі гроші"[135]. Музичний вечір, проведений в березні 1889 р. у с.Торках (на Сокальщині), засвідчив успішну працю хору, організованого Горецьким. Співаки в народних строях, із синьо-жовтими стрічками, у супроводі

---

[132] Діло. — 1884. — Ч.105.
[133] Діло. — 1885. — Ч.20.
[134] Діло. — 1885. — Ч.120.
[135] Діло. — 1887. — Ч.80.

сільських музик (скрипка, бас, цимбали) під керівництвом Баранівського виконали пісні "Ой місяцю, місяченьку", "Ой поїхав Ревуха", "Щасть нам, Боже", "Там, де Ятрань", "Мир вам, браття". Солісткою вечора була дружина місцевого вчителя Пйонтковська. Виконані нею пісні "Горе ж мені, горе", "Нічний сторож" завершили програму свята.

Не поодинокими, проте, були випадки, коли влада забороняла з невідомих причин святкові зібрання. Так, у річницю хрещення Русі-України (28 липня 1889 р.) в Турі Великій було оголошено проведення вечора, але Долинське староство заборонило його, погрожуючи закрити читальню, якщо вечір відбудеться. До людей, які зібралися, звернувся жандарм зі словами: "Якщо спокійно не розійдетеся, то в разі потреби вживемо зброю"[136]. Доказом високої свідомості жителів с.Богородчани був вечір пам'яті Володимира Барвінського, організований 2 лютого1890 р. за активної допомоги Станіславської "Руської бесіди". Хорову частину склали твори А.Вахнянина "Наша жизнь", О.Нижанківського "Гуляли", М.Вербицького "Цвіти веснянії", "Хто з нами", П.Ніщинського "Закувала та сива зозуля". Солістами виступили піаністка Марія Пачовська, співаки Процик і М.Котлярчук. Слово про Барвінського виголосив О.Левицький. Великою популярністю в Коломийській окрузі користувався вчитель музики і керівник хору с.Балинці Василь Барнич. На концерти на честь Т.Шевченка та в дні національних свят з'їжджалося багато гостей з Коломиї і навколишніх сіл. У лютому 1899 р. тут була представлена ораторія у чотирьох діях "Віфлеємська ніч" (І.Луцика — М.Копка). Супроводжував виставу оркестр із Гвіздця. Особливо відзначився грою та співом учень промислової школи з Коломиї Лящук (у ролі пастушка) і Каралаш (у ролі Ірода). Хорами диригував сам В.Барнич. Вистава ораторії, хор і оркестр, за словами дописувача, “випали знаменито”[137].

Щороку давала про себе знати вечорами і концертами читальня в Карлові Снятинського повіту (заснована 1884 р.). Місцевий хор під управою о.Іларіона Курпяка брав участь у всіх святкових обходах. Справжньою маніфестацією стало селянське свято на честь Т.Шевченка, проведене перед театром ім.

---

[136] Діло. — 1889. — Ч.201.
[137] Діло. — 1899. — Ч.43.

С.Монюшка в Станіславі, на якому були присутні понад 1000 осіб. Загальне визнання здобув мішаний селянський хор із Мариямполя, організований і підготовлений Василем Матюком. На думку рецензента, цей хор "розпоряджає дуже добрими голосами (жіночими), так що сміло можна покласти єго на рівні з усіма нашими "Боянами"[138]. Понад 200 селян Нижнього Березова заповнили стодолу господаря М.Голинського, де місцева читальня "Просвіти" на свято Преображення Господнього організувала концерт, на якому хор під проводом О.В.Лугового відспівав декілька популярних пісень ("Ой пущу я кониченька", "Ой летіла горлиця", "Та туман яром котиться", "Сонце заходить", "Були в полі три криниченьки"). Потім виступив мішаний хор селянських дітей під керуванням дяка Івана Пригроцького з піснею "Раз, два, вперед, хлопці". У концерті брали також участь Г.Величківна і Михайлюк (учитель з Коломиї). Вони виконали декілька сольних пісень: "Цвітка дрібная", "Помарніла наша доля", "Коли почуєш" та ін. "Народ розходився при співі "Ще не вмерла Україна", "Не пора", "Коли Україна борбу розпочала", піднесений на дусі та заохочений до любови своєї рідної пісні і свого рідного слова", — писала газета[139].

Народне свято в пам'ять Шевченка святкували 4 червня 1906 р. уперше в с.Володимирцях Жидачівського повіту. Його організував місцевий парох Й.Логинський, який розповів про життя та значення Шевченка. Хор місцевої читальні "Просвіти" виконав декілька народних пісень ("Не пора", "Ще не вмерла Україна"). Народні вечорниці на честь Т.Шевченка вперше власними силами влаштували селяни Пукова і Залужа на Рогатинщині. Хор підготували Дідич і студент Воробець. Концерт відбувся 11 жовтня 1908 р. в Рогатині, куди хористів на власних фірах привезли місцеві селяни. Концерт, проведений у Микуличині, відбувся завдяки допомозі диригента "Львівського Бояна" М.Волошина, який за короткий час зумів організувати чоловічий хор і підготувати відповідну програму. Кульмінацією концерту були солоспіви М.Волошина (тенор) і Гарасевича (баритон). "Оба голоси дуже милі, звучні, повні тонів, головно д-ра Волошина, котрого голос по повороті з Відня значно прибрав на

---

[138] Діло. — 1903. — Ч.148.
[139] Діло. — 1903. — Ч.193.

силі і повноті..."[140]. Крім цього, виступило інструментальне тріо у складі Бобикевича (віолончель), Бобикевичівної (фортепіано) і Калитчука (скрипка).

На запрошення читальні "Просвіти" до Камінки Струмилової прибув із концертом хор львівських богословів. Виконані ним твори "Прометей" К.Стеценка, псалом "Господи, силою твоєю" Д.Бортнянського, "Косар" С.Людкевича, "Гей, на бій" А.Вахнянина, "Дівчина і рута" Ф.Колесси "вийшли добре, могучо, а у місцях навіть з прецизиєю"[141]. Диригував хором Т.Винницький. На іншому концерті виступили піаністка В.Божейківна ("Поема" В.Косенка, "Граюча скрипка" Е.Зауера, Дванадцята рапсодія Ф.Ліста) та скрипаль Євген Цегельський ("Канцонетта" П.Чайковського, "Гумореска" і "Легенда" А.Дворжака, "Іспанський танець" Г.Венявського). Отже, музичні гуртки, створені на базі первинних організацій "Просвіти", виступали в основному перед своїми односельцями. Також запрошувалися до участі в концертах відомі виконавці й хорові колективи.

Керівники музичних гуртків при сільських читальнях працювали на добровільних засадах. Участь у них співаків і музикантів вважалася почесним і престижним заняттям. Диригенти хорів і оркестрів частково були самоуками, але більшість із них вчилась у приватних школах співу, на спеціальних курсах, організованих "Просвітою" у містах Галичини. Як свідчать наведені вище численні приклади, успіх музичного колективу читальні прямо залежав від його керівника. Саме їм ми завдячуємо тим, що музичне життя на селі розвинулося і не згасло в 30-ті рр. XX ст., коли цензура польської влади стала нестерпною. Великою популярністю користувалися інструментальні ансамблі, які грали на різних народних і сімейних забавах та вечорницях, їхній репертуар становили переважно народні пісенні і танцювальні мелодії, виконувані в індивідуальній інтерпретації кожного музиканта. Значну допомогу сільським музичним колективам надавали фахові музиканти, самодіяльні і професійні композитори, фольклористи. Творчі контакти між містом і селом забезпечували

---

[140] Діло. — 1910. — Ч.195.
[141] Діло. — 1931. — Ч.212.

цілеспрямований процес культурного розвитку народу, що було складовою частиною великої справи національного відродження.

Таким чином, село мало власне багате музичне життя з прадавніми культурними традиціями. Якщо у містах музична культура функціонувала в основному у музичних та громадських організаціях і товариствах, то провідниками культурного побуту селян були читальні "Просвіти". Створені при читальнях просвітянські хори були зразком виконання різдвяних, великодніх, весняних пісень, обробок народних мелодій, а також окремих творів професійних композиторів. Хорові та інструментальні колективи вагомо впливали на загальний розвиток музичної культури Галичини.

В результаті значного зростання хорового руху на селі в 30-х рр. поступово втілювалась ідея влаштування конкурсів просвітянських хорів. Виховання пошани до рідної пісні було одним з основних завдань українських культурних організацій та співацьких товариств. Занепад народної пісні завжди був ознакою занепаду національної свідомості людей. Щоб запобігти подібній небезпеці, рекомендувалося завчасно планово, свідомо, організаційним способом протидіяти всім шкідливим впливам, "з одного боку, плекаючи й розвиваючи народну пісню, з другого, ширючи серед народних мас розуміння й замилування до неї"[142].

Перші змагання хорів читалень "Просвіти" відбулися 3 лютого 1935 р. на Станіславщині. Метою конкурсу було уберегти українську пісню від шкідливих чужих впливів, розбудити у людей любов до рідної мови та пісні. Переможцем конкурсу став хор із Микитинець (диригент Л.Крушельницький), друге місце посів хор із Павелче (диригент О.І.Стефанчук), третє — з Підпечар (диригент Б.Ганушевський). Цінність тих змагань полягала в тому, що "викликують охоту до дальшої невтомної праці, до суперництва, заставляють до боротьби, привчають змагатися за оформлення якоїсь їдеї та йти витривало до ясно означеної мети"[143].

З метою піднесення організаційного та мистецького рівня сільських хорів філією "Просвіти" в Стрию в 1935 р. був влаштований конкурс. У ньому взяв участь 31 селянський хор.

---

[142] Копцюх О. Значіння рідної пісні // Життя і знання. — 1935. — Ч.II. — С.350.
[143] Іван С. Змагання читальняних хорів Станиславівщини // Діло. — 1935. — Ч.48.

Перші премії жюрі присудило змішаному хору з Гірного та мішаному хору і диригенту Є.Пасіці з Дулібів, другу — чоловічому хору з Конюхова, третю — чоловічому хору з Добрян. Цей конкурс засвідчив великі можливості сільських хорів. На думку З.Лиська, "навіть під чисто мистецьким оглядом кращі хори (стрийського) селянства цілком не уступають "інтелігентним міським "Боянам"[144]. Водночас конкурс висвітлив окремі недоліки, серед яких — брак музичної освіти у більшості диригентів, а також добір невідповідного репертуару. Тому музичний інститут у Львові спільно з філіями організував курси для сільських диригентів. У квітні 1936 р. стрийська філія "Просвіти" організувала другий великий конкурс хорів, що тривав декілька тижнів. Із сорока колективів до фіналу було допущено 15 чоловічих, змішаних і жіночих хорів. Диригували переважно селяни та дяки. Репертуар свідчив про зростання музичної культури на селі. Серед творів домінували обробки народних пісень М.Леонтовича, М.Лисенка, К.Стеценка, Ф.Колесси, О.Кошиця, виконання яких у переважній більшості було на мистецькому рівні. За словами рецензента, "конкурс хорів у Стрию був наглядним доказом, що музична культура йде чимраз ширше і глибше в наші народні маси, створює на селі потребу її плекання, добуває із села свіжі, невисказані ще духові засоби та в'яже наше село із містом в одноцільний національний організм"[145].

До репертуару хорів увійшли здебільшого народні та стрілецькі пісні в обробці М.Лисенка, Ф.Колесси, О.Кошиця, М.Леонтовича, Є.Купчинського, Г.Давидовського, Я.Ярославенка, Д.Котка, П.Демуцького, а також солоспіви з творів М.Лисенка і В.Заремби. Загалом усі хори без винятку показали зразкову дисципліну, прагнення до виконавської культури. На думку Б.Кудрика, для хорів читалень ідеальним вибором репертуару є насамперед народна пісня, а також церковний спів. Диригентам необхідно навчитися відрізняти "правдиво-український музичний первень від його сурогату в роді російських романсів"[146]. Він вважав, що фахові композитори повинні подбати про репертуар духових оркестрів і дати гарно опрацьовані старі маршові пісні, які

---

[144] Лисько З. Селянський музичний фестиваль у Стрию // Діло. — 1935. — Ч.54.
[145] Діло. — 1936. — Ч.78.
[146] Кудрик Б. Свято пісні в Бурштині // Діло. — 1935. — Ч.222.

б нагадували про славне минуле народу. Бажано також придбати для читалень старогалицьку хорову та сценічну літературу М.Вербицького, І.Лаврівського, В.Матюка, А.Вахнянина.

З відкриттям у грудні 1939 р. Будинку народної творчості (БНТ) у Львові активного розвитку набула художня самодільність. БНТ займався методичним керівництвом самодіяльних гуртків. Обласним відділенням БНТ була проведена перша міська олімпіада гуртків художньої самодіяльності. Першу премію отримав хор політехнічного інституту, а також симфонічний оркестр БНТ. Серед переможців — хорові колективи ветеринарного інституту, Палацу культури залізничників та університету. В інструментальному жанрі — оркестр народних інструментів під керівництвом Еплера і оркестр трамвайного тресту. На базі кращих самодіяльних колективів при БНТ організовано хорову капелу, оркестр народних інструментів, ансамбль бандуристів під керівництвом Ю.Сінгалевича[147]. Дбаючи про розвиток української пісні та про піднесення українських хорів, у липні 1941 р. була створена нова культурно-мистецька установа — Інститут народної творчості. З нагоди 100 — річчя з дня народження М.Лисенка співробітники інституту організували крайовий конкурс хорів, у якому взяли участь співочі товариства, хорові гуртки міст і сіл Галичини при читальнях, церквах та інших установах.

Конкурс хорів мав, незважаючи на воєнний час, велике загальнокультурне і виховне значення. Місцеві (повітові та окружні) конкурси, проведені в Галичині перед крайовим у Львові, об'єднали співочі гуртки спільними завданнями, надали їхній діяльності цілеспрямованого характеру. І водночас конкурс став підсумком праці недавно створеного Інституту народної творчості. А точніше, наслідком наполегливої, "скоординованої праці його організаторів, десятків диригентів та цілих сотень безіменної маси хористів з усіх усюд Галичини, Посяння й Холмщини, що не шкодували ні часу ні праці, щоб гідно і величаво відсвяткувати 100-річчя з дня народження батька української музики М.Лисенка[148].

До участі у крайовому святі-конкурсі було допущено 26 найкращих українських хорів з Галичини, Лемківщини і Посяння.

---

[147] Вільна Україна. — 1939-1941.

[148] Альманах Першого краєвого конкурсу у Галичині.. — Львів, 1943. — С.13.

Поза конкурсом у заключному святі української пісні брали участь Дрогобицький та Станіславський "Бояни", "Думка" і "Сурма". Українські хори, окрім індивідуально підібраного репертуару, виконували три обов'язкові композиції М.Лисенка "Ой діброво, темний гаю", "Ой гай, мати" і "Час додому, час"[149]. Переможцями конкурсу стали хорові колективи: серед сільських — Острова, Печеніжина, Наконечного, містечкових — Яворова, Косова, Сянока; великоміських - "Дрогобицького Бояна", львівської "Сурми", станіславської "Думки", відзначено диригентів Б.Якуб'яка (Печеніжин), С.Прокоп'яка (Ходорів), М.Колессу (Львів). Всі названі переможці та хори з Криниці та Заліщиків узяли участь у фестивалі української пісні (2 серпня 1942 р. у Львові)[150]. До участі у другому крайовому конкурсі Інституту народної творчості запрошувалися солісти (співаки і виконавці на різних музичних інструментах), ансамблі (троїсті музики, квартети, оркестри тощо). Не могли брати участь професійні виконавці, для яких музика є фаховим навчанням або професією, в тому числі джазові та інші професійні оркестри[151]. Крайовий конкурс відбувся у Львові 16 травня 1943 р. і став своєрідним оглядом самодіяльних солістів Галичини у різних жанрах музичного мистецтва. Серед солістів було чимало першорядних співаків, які володіли багатим природним голосовим матеріалом. Крім цього, більшість виконавців відзначала технічна майстерність, музично-інтелігентне виконання, добра дикція[152]. Переможцями конкурсу стали: серед жінок — П.Дуда (сопрано, м.Калуш), Ю.Ханас (сопрано, м.Самбір), С.Древницька (сопрано, м.Золочів), чоловіків — Г.Луків (тенор м.Львів), Р.Кокот (баритон, м.Львів), Ю.Яримович (бас, м.Тернопіль).

Цікавим був інструментальний розділ конкурсу, де перемогу здобув Ю.Грабовецький з Печеніжина — віртуозний виконавець на фрелі (вид сопілки). Друге місце посів В.Габрид із Пасічної на Станіславщині завдяки власному способу гри на цимбалах (доторкуючись лише пальцями до струн, подібно до цитри). До числа переможців увійшли: В.Кімак (сопілка,

---

[149] Там само. — С.22.
[150] Там само. — С.29.
[151] Львівські вісті. — 1942. — Ч.288.
[152] Львівські вісті. — 1943. — Ч.109, 110.

м.Сянок), Я.Бабуник (бандура, м.Львів), М.Лаба (ліра, м.Львів). Серед інструментальних ансамблів переможцем став мандоліновий оркестр із Печеніжина (керівник В.Якуб'як), за яким були троїсті музики з Ворони (Станіславщина), дует цимбал і сопілки з Оришковець (Тернопільщина). Конкурси хорів часто розпочиналися і завершувалися урочистими святкуваннями. Так, наприклад, у Камінці Струмиловій свято пісні (18 травня 1939 р.) було першим концертом хорів читалень "Просвіти". Зранку відправлено Службу Божу за участю близько п'яти тисяч просвітян та хорових колективів, а в другій половині дня в залі Народного Дому відбулася святкова академія. Розміщені на сцені об'єднані хори читалень у кількості 423-х осіб під керуванням Л.Гіжевського виконали "Заповіт" Т.Шевченка. Реферат про розвиток, плекання хорових гуртків виголосив А.Вахнянин зі Львова[153].

Одним із найвеличніших свят пісні було відзначення сторічного ювілею з дня народження М.Лисенка. Львівське радіо постійно передавало низку концертів, що популяризували творчість композитора. Ювілейний комітет підготував виставку друкованих творів М.Лисенка, його фотографій, рукописів та інших цінних документів. 24 та 26 квітня 1942 р. зі сцени Львівського оперного театру лунала музика М.Лисенка. У програмі були представлені усі жанри багатої творчості композитора: солоспіви, фортепіанні та хорові твори, симфонічна увертюра до опери "Різдвяна ніч" та симфонічна кантата-ораторія "Радуйся, ниво". Вступне слово про національно-політичне значення М.Лисенка в еволюції українського культурного відродження виголосив В.Витвицький.

У цьому пам'ятному концерті виступили оркестр Львівського оперного театру (керівник Л.Туркевич), солісти Д.Йоха, М.Сабат-Свірська, піаніст Р.Савицький, чоловічий хор "Сурма" (керівник О.Плешкевич), змішаний хор "Боян" (керівник Є.Козак) із солісткою С.Гаврищук. Фортепіанний супровід вів В.Барвинський. С.Людкевич відзначав, що українська публіка виходила з концертів натхненна та з піднесеним настроєм, хоч їх "доводилось сповняти у так важких життєвих умовинах"[154]. Таким чином, організація конкурсів української пісні та музики мала

---

[153] Діло. — 1939. — Ч.120.

[154] Людкевич С. Ювілей Миколи Лисенка у Львові // Львівські вісті. — 1942. — Ч.91.

великий вплив на зростання музичної культури як в місті, так і на селі. хнє проведення сприяло вихованню розуміння і любові до української народної пісні, створенню нових співацьких гуртків, хорів та інструментальних ансамблів, які своєю працею залучали щоразу більше людей.

Різнобічна діяльність численних музичних гуртків і товариств — музично-артистичних і співацьких — стає однією з своєрідних рис музичного життя Галичини кінця XIX —початку XX ст.ст.[155]. У 1891 р. з численних розпорошених співацьких гуртків (що складалися переважно з молоді) при активній діяльності А.Вахнянина і В.Шухевича створюється товариство "Боян" з музичним видавництвом при ньому.

Спроба об'єднання хорових колективів Галичини в одне музичне товариство була зроблена на початку 1900-х рр. У зв'язку з десятирічним ювілеєм "Львівського Бояна" 29 червня 1901 р. відбувся з'їзд галицьких "Боянів" з метою їхнього об'єднання в одне крайове товариство, організації справи видавництва, конкурсів, щорічних з'їздів та ін. У нарадах, крім правління "Львівського Бояна", взяли участь від Буковинського — О.Попович і В.Сімович, від Перемишльського — Т.Кормош і О.Ярема, від Стрийського — О.Нижанківський і Ф.Колесса, від Станіславського — М.Мороз і Є.Якубович, від Коломийського — Т.Курпяк і С.Михайлюк, від Тернопільського — О.Терлецький і Я.Миколаєвич.

Після тривалих нарад і численних пропозицій більшістю голосів була підтримана висловлена Т.Кормошем думка про утворення "Союзу Боянів". До комітету по підготовці статуту об'єднаного товариства увійшли В.Шухевич, С.Федак, О.Нижанківський, Я.Вітошинський, Ф.Колесса та С.Людкевич. Перші загальні збори "Союзу українських співацьких і музичних товариств" (так він став називатися) відбулися 28 червня 1903 р. На них був запропонований проект ювілейного святкування 35-річної діяльності Миколи Лисенка, що передбачав влаштування великого концерту у Львові силами всіх "Боянів", співаків краю, видання життєпису М.Лисенка, ювілейне видання антології творів

---

[155] Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. — К., 1960; Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX — перша половина XX століття). — К.: ????, 1997. — ?.328.

М.Лисенка, поіменування М.Лисенка першим почесним членом "Союзу"; участь галичан у ювілейному святкуванні в Києві. Збори також ухвалили з наступного року запровадити найнижчий курс музичної школи, змінити статут "Союзу" з правом відкриття консерваторії, приступити до видання музичного часопису.

Як довів час, це товариство своєї головної мети (об'єднання співацьких і музичних товариств, підтримка існуючих і заснуванння нових) та інших поставлених завдань виконати не змогло. Проте ухвалену на зборах пропозиціюзаснування і ведення музичної школи вдалося втілити в життя. Важливим регулятором роботи товариства стало заснування провідного навчального закладу — Вищого музичного інституту у Львові, першим директором якого став А.Вахнянин. Щорічні виступи учнів інституту свідчили про успішну працю педагогічного колективу. Ці обставини спонукали обране на зборах (1907 р.) правління товариства звернути головну увагу саме на розвиток музичного інституту. З цією метою було вирішено змінити назву товариства на таку, яка б відповідала дійсній його праці, "а рівночасно була виразом великої почести для найбільшого нашого музика-патріота"[156].

Загальні надзвичайні збори "Союзу співацьких і музичних товариств" 6 червня 1907 р. затвердили нову назву організації — "Музичне товариство ім.Миколи Лисенка"[157]. Його правління спільно з дирекцією і колективом музичного інституту зобов'язалися докласти усіх зусиль, щоб "повести інститут і науку йому повірених юлєвів до результатів, які би дорівнювали нинішному станови музики у других культурних народів"[158].

Крім музичного інституту, товариство займалося також концертною діяльністю, піклувалося про організаційні та адміністративні справи. 18 липня 1913 р. було ухвалено приступити до спорудження будинку товариства і завершити його в серпні 1914 р. Було закуплено площу, і 13 вересня 1913 р. відбулися закладини будинку Музичного товариства ім. М.Лисенка.

---

[156] Діло. — 1907. — Ч.190.
[157] Музичне товариство ім.М.Лисенка у Львові // Наша культура (Варшава), 1935. — Кн.4. — С.247.
[158] Діло. — 1907. — Ч.190.

Війна завадила завершенню будівництва, і лише 12 червня 1916 р. відбулося урочисте посвячення нового будинку по вулиці Шашкевича, 5. 13 червня у великому залі власного будинку Музичного товариства ім. М.Лисенка відбувся концерт, програма якого складалася з виступів двох змішаних хорів товариства "Боян" та окремих виконавців[159]. Соло виконували В.Барвинський (фортепіано), О.Семенів (співак-тенор), Є.Перфецький (скрипка), О.Парахоняківна (сопрано), Б.Бережницький (віолончель).

22 червня у великому залі товариства було влаштовано шевченківський концерт, на якому "Львівський Боян" вперше поставив на сцені "Українське весілля" В.Барвинського. Ця народно-музична картина у двох частинах була новим словом в опрацюванні мелодій, записаних у містечку Монастирище Київської губ. від місцевих селян[160].

Отже, незважаючи на воєнний стан, Музичне товариство ім.М.Лисенка досягло значних успіхів. Вдалося завершити будівництво приміщення товариства, стильове народне оформлення великого і малого залів яке виконав художник Модест Сосенко. Кількість учнів інституту у 1916-1917 навчальному році була доведена до небувалого числа (понад 120). З кожним роком збільшувалася кількість членів товариства. До складу правління входили М.Волошин, І.Копач, Ф.Колесса, І.Гриневецький, І.Охримович, Нестор Нижанківський, О.Ціпановська, І.Приймова, А.Вахнянин.

Заходами С.Людкевича було засновано дев'ять філій музичного інституту товариства у різних містах Галичини: Перемишлі, Станіславі, Стрию, Дрогобичі, Коломиї, Тернополі, Золочеві, Яворові та Бориславі.

Буковина

У поширенні української музики серед широких кіл населення чималу роль відіграли хори, що виникали в 90-х роках у багатьох містечках і селах краю. Правда, співали вони і під час богослужіння та різних церковних свят — адже очолювали їх нерідко представники духовенства. Але не церковним співом, а

---

[159] Музичне товариство ім.М.Лисенка у Львові // Наша культура (Варшава), 1935. — Кн.4. — С.247.
[160] Діло. — 1916. — Ч.155.

талановитим виконанням українських народних пісень залишилися вони в пам'яті людській. До речі, 1891 року на вечорі співацького колективу чернівецької "Міщанської читальні" з великим успіхом уперше виступила буковинка Філомена Кравчуківна, відома згодом як оперна співачка Філомена Лопатинська, виконавши ряд українських народних пісень[161]. Дитячий хоровий колектив із села Банилів під керуванням Олександра Монастирського не раз співав не лише у сусідніх селах, але й у містах Буковини. В 1890 році юні співаки побували і в Чернівцях, де взяли участь у вокально-декламаційному вечорі, влаштованому на честь Т.Шевченка, М.Шашкевича і Ю.Федьковича.

В 1899 році чернівчани, за прикладом галицьких сусідів, створили на базі "Руського літературно-драматичного товариства" свій "Буковинський Боян". Заснуваня цього товариства було цілком своєчасним: в аматорських гуртках уже виховалося чимало обдарованих співаків та музикантів. Вже на перший рік у хорі "Бояна" було 24 українських співаки. Тоді ж вони вперше виїздили до Вижниці і Кіцманя, де виступали з великим концертом, програма якого включала такі вокальні твори, як "Ой пущу я кониченька", "На беріжку" М.Лисенка, "Сині очі", "Над Прутом" С.Воробкевича, "Чом так скрито" В.Матюка та ін.

Поряд з "Буковинським Бояном" діяли і периферійні товариства, які виникли у 1904 -1909 рр. в Кіцмані, Вашківцях, Заставні, Садгорі та Вижниці. Завдання їхні були однакові. Серед них найбільше виділялися мистецькою активністю кіцманський та заставніцький "Бояни". У кіцманському, окрім хорового співу, відбувалися вистави драмгуртка та вечори танців. Часто влаштовував концерти та вечори розваг і заставніцький "Боян". Позитивним в їхній діяльності було те, що вони згуртовували навколо себе обдаровану українську молодь, заохочували її до професійного музикування.

Початок XX століття був початком нового піднесення української пісні на Буковині. У Ревні, Стрілецькому Куті, в Глинниці чи якомусь іншому селі сходилися люди у святкові дні послухати вже не приїжджий, а свій самодіяльний хор. Найчастіше концерти відбувалися на честь Шевченкових ювілеїв або інших визначних дат. Як правило, репертуар аматорських виступів

---

[161] Буковина. — 1891. — 29 січня.

складався тоді з народних пісень і творів української професійної музики. Різні мелодії, в яких передавалась історія народу, його найзаповітніші думи і сподівання, полонили серця простих людей, будили, оживляли й єднали їх. У газеті "Буковина", наприклад, надибуємо на розповідь про один з таких типових концертів, що відбувся у Вижниці в серпні 1900 року. Того вечора, — пише газета, — чоловічий хор виконав пісню "Ой пущу я кониченька", а змішаний — "Ой летіла горлиця" і "Туман яром котиться" М.Лисенка; "Ой, ви, мої співаночки" і "Гей на горі" М.Вербицького на слова М.Шашкевича і Ю.Федьковича та інші українські пісні. У фортепіанному виконанні прозвучали деякі твори Шопена і Шуберта.

У тій же Вижниці наступного року відбувся концерт на честь Лесі Українки, яка тоді гостювала в Ольги Кобилянської. На цей раз місцеві любителі муз виступили з програмою, в якій переважали твори західноукраїнських композиторів - І.Лаврівського, М.Копка, Ф.Колесси, С.Воробкевича[162]. У 1901 році, через два роки після організації "Буковинського Бояна", в Чернівцях виникає ще одне співацьке товариство — "Руський міщанський хор". Вони були схожі між собою і структурою, і репертуаром, і метою діяльності. Та коли "Боян" об'єднував переважно інтелігенцію, то в "Міщанському хорі" брали участь українські робітники та ремісники, що гуртувалися головним чином навколо культосвітніх об'єднань "Міщанська читальня" та "Зоря". Диригентом хору став Мирон Гундич, робітник залізничної станції Чернівці, який знав ноти і добре грав на скрипці. На початку лютого 1901 року відбулися збори, які прийняли статут нового товариства, обрали керівний орган, який щорічно звітував перед зборами і нерідко оновлювався.

Через кілька днів після свого створення "Міщанський хор" виступив з концертом, перед початком якого до присутніх звернувся перший голова товариства Гнат Власюк. Він говорив про велике значення рідної пісні й музики для виховання і піднесення свідомості буковинських українців, указав на їхню роль і місце у вокальному мистецтві світу. Потім хор проспівав віночок пісень "Було б не рубати зеленого дуба" Д.Січинського; "Ой вербо, вербо" М.Кумановського; серенаду Шторха "Глибоким сном", "Туман яром

---

[162] Буковина. — 1901. — 23 березня.

котиться" М.Лисенка та інші твори. За тодішньою традицією у програмі концерту було також художнє читання поезій Ю.Федьковича та І.Франка. У газетних рецензіях зазначалося, що співи і декламації справили глибоке враження на присутніх, серед яких було багато робітників, ремісників та інтелігенції. Того ж року "Міщанський хор" влаштував кілька вечорниць співами й танцями та взяв участь ще у двох великих концертах, один з яких присвятиав Ю.Федьковичу.

Уже на початку свого існування товариство запровадило вивчення теорії співу, придбало необхідну музичну літературу та ноти, а згодом збагатилося і власним оркестром. Особливо пожвавилася діяльність "Міщанського хору" з другими відвідинами Чернівців (1904) М.В.Лисенком. Ще напередодні приїзду видатного композитора товариство влаштувало великий концерт, програма якого складалася з творів ювіляра (35-річчя творчої діяльності). А 6-го травня всі любительські колективи Чернівців у присутності великого гостя зі Східної України брали участь у цьому визначному мистецькому святі. У виконанні "Міщанського хору" тоді прозвучали Лисенкові "Коло млина, коло броду", "Козаченьку, куди йдеш", "Верховино, світку ти наш", "Молитва" та "Ой летіла зозуленька" Ф.Колесси. М.Лисенко схвально відізвався про концерт хору під керівництвом Мирона Гундича.

У 1905 році диригентом хору став Іван Робачек, керівником оркестру — чех Салач, а трохи згодом — українець Сторожук. Сучасники свідчили, що зміна керівництва не позначилась негативно на мистецькій майстерності колективу. Особливе враження справив на присутніх концерт, що відбувся у жовтні 1906 року за участю Гната Хоткевича, політичного емігранта зі Східної України, великого майстра гри на бандурі. Загальному успіхові виступу сприяли також піаністка Наталя Пігуляк та Модест Левицький, що керував хором. Деякий час на чолі мистецького колективу товариства стояв Дм.Камінський, а з 1909 року знову І.Робачек, який значно зміцнив склад його учасників та поновив репертуар. Навесні 1910 року М.Гундич повернувся з Америки, куди виїхав п'ять років тому, і знову став за диригентський пульт. Тоді ж за його участю відбувся великий концерт і розпочалася підготовка до 50-річчя з дня смерті Т.Г.Шевченка. У день ювілею 9 березня 1911 року "Міщанський хор" виступив у співучасті з

селянським хором з Глибокої. Ще один великий концерт влаштувало товариство того року на відзнаку сторіччя з дня народження першого українського письменника Галичини Маркіяна Шашкевича.

На той час товариство кількісно збільшилося, творчо зросло, навіть порушувалось уже питання про створення при ньому постійної школи співу та музики. Втім, доброму намірові не судилося здійснитися. Причиною цього були незгоди, що виникли між членами відділу та диригентами, в результаті яких дехто й зовсім залишив товариство. До дальшого занепаду діяльності хору в значній мірі спричинилася передвоєнна атмосфера, коли різні партії та їхня преса нацьковували один народ проти одного, розпалювали національну ворожнечу, змагались у взаємних звинуваченнях. А проте і в 1914 році було відзначено концертом сторіччя з дня народження Т.Г.Шевченка. Потім вибухнула світова війна, а з нею припинилась і будь-яка мистецька діяльність українських товариств. Адже недаремно кажуть: коли стріляють гармати, музи мовчать!

Уже по війні в гнітючій атмосфері королівсько-румунської окупації краю активісти "Міщанського хору" вживали чимало заходів, аби відродити його. Зробити це було не так легко: багато членів товариства виїхало за межі Буковини, деякі померли, і серед них відомий диригент М.Гундич, талановита артистка Й.Кордасевич та деякі інші ентузіасти пісні, театрального мистецтва. І все ж таки життя йшло вперед, до товариства вливалася молодь. Поступово зусиллями І.Робачека вдалося створити і підготувати до виступів хор, почалися концерти, вечори, вистави. Ще більше пожвавилася творча діяльність у 1921 році. Крім кількох концертів і вечорів з танцями, читалися лекції з літератури та на інші теми. Через рік товариство кількісно виросло, поліпшились його фінансові справи. Хор взяв діяльну участь у відзначенні 35-річного ювілею письменницької праці Ольги Юліанівни Кобилянської.

Поряд з піснею і музикою "Міщанський хор" активно популяризував українське театральне мистецтво. Його аматори часто ставили п'єси з народного життя. Один з рецензентів "Буковини" писав з приводу гри у виставі "Свекруха" Л.Лопатинського: "Люди, що звичайно займаються найважчою

працею, бо належать до мулярського стану, гарно справляються зі своїми завданнями"[163]. Повне ж визнання на театральній ниві "Міщанський хор" здобув у 1907 році, коли на його сцені була поставлена драма М.Старицького "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці". Крім Чернівців, аматори виїжджали з концертами і виставами у Сторожинець, Кіцмань, Заставну та інші містечка Буковини. Особливо виріс авторитет "Міщанського хору", коли його театральну трупу в 1923 році очолив відомий чернівецький актор і режисер Іван Дудич. До театральної трупи товариства входили такі обдаровані самодіяльні артисти, як І.Созанський, І.Робачек, С.Терлецький, І.Дутка, А.Лиснянська, В.Дячук, С.Дубиневич, Х.Сологуб-Подзімик, пізніше сестри Павловські — Маруся, Катерина і Стефа — та інші. Критика не раз відзначала талановиту гру І.Дутки, С.Терлецького, І.Дудича, Х.Сологуб-Подзімик, М.Павловської та інших митців, а також добру режисуру, яку здійснювали І.Дудич, І.Дутка та С.Терлецький.

Основу репертуару трупи складали переважно твори української класики. Серед них "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці", "Ніч під Івана Купала" М.Старицького; "Дай серцю волю - заведе в неволю", "Пошились у дурні", "Невольник" М.Кропивницького; "Безталанна", "Наймичка", "Хто винен?" І.Карпенка-Карого; "Міщани" М.Горького; "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського; "Катерина" М.Аркаса; "Вій" М.Гоголя; "Вихованець" М.Янчука; "Украдене щастя", "Учитель" І.Франка; "Повернувся із Сибіру" Л.Яновської; "Хмара" О.Суходольського; "Про що тирса шелестіла" С.Черкасенка; "Сватання на Гончарівці" Г.Квітки-Основ'яненка; "Ясні зорі" Б.Грінченка та інші.

Майже два роки (1924-1926) основним змістом роботи "Міщанського хору" було драматичне мистецтво, хоч в умовах королівсько-румунської окупації і нелегко було пробивати дорогу українській п'єсі, бо крім багатьох перешкод і утисків, власті взагалі на тривалий час забороняли вистави. Але і в такі моменти діяльність "Міщанського хору" не припинялася. Широко знаний у Чернівцях співак і музика Денис Руснак, підібравши у хор здібну молодь, влаштовував хорові виступи і високою виконавською

[163] Буковина. — 1902. — 28 березня.

майстерністю зумів розкрити чудову красу і привабливість української пісні. Концерти залучали широке коло слухачів.

Можна з певністю стверджувати, що "Міщанський хор" тривалий період був другим театром з паралельно існуючими в Чернівцях напівпрофесійними трупами І.Захарка, С.Терлецького та І.Дудича, а інколи єдиним товариством, що репрезентувало українське сценічне мистецтво на Буковині.

3.2. Музично-естетичне виховання молоді в хорових товариствах

Музичне життя України періоду 1860-1890-х рр. позначене тенденцією переходу від аматорського виконавства як основної форми музикування до професійного. Важливу роль у культурно-просвітницькій праці у народі відіграли хорові осередки. На противагу церковним хорам у невеликих провінційних містах і селах, репертуар яких, щоправда, не завжди обмежувався духовними творами, а складався також з народних пісень, у другій половині XIX ст. починають формуватися хорові колективи суто світського характеру. Склад цих хорів був дуже різноманітний — переважно студенти, демократична інтелігенція, робітники.

У Києві в кінці XIX — на початку XX ст. продовжується пожвавлення музичного життя. Примітною рисою цього процесу було створення поряд з музично-драматичними та театральними колективами різноманітних хорів. Перший професійний хор в Україні організував М.В.Лисенко[164]. Для стаціонарних виступів композитор, як правило, кожного разу набирав нових співаків, кількість яких не перевершувала 40-60 осіб. Виступи хору мали велике значення в історії української культури: впродовж кількох десятиліть у різний час добру школу хорової майстерності пройшли під керівництвом одного з її фундаторів багато аматорів співу, які стали провідниками музичної культури, пропагандистами народної пісні. У січні 1861 року під керуванням Лисенка відбувся перший концерт, у програмі якого були українські пісні. Дозволили цей концерт лише за умови, що не буде ніяких публікацій про нього.

---

[164] Клин В. Музичне життя Києва кінця XIX- початку XX ст. // Київ музичний. — К., 1982. — С.49.

На тому концерті виступав торбаніст Відорт, від якого композитор пізніше записав пісенний репертуар. З часом цей хор почав давати й прилюдні концерти: в залі Біржі, будинку Дворянського зібрання, міському театрі. Хорові програми постійно поповнювалися новинками літератури. Серед виконуваних творів були такі складні партитури, як "Іван Гус", "Б'ють пороги", "Радуйся, ниво неполитая" М.Лисенка, хорові номери з опер Р.Вагнера, М.Римського-Корсакова, А.Рубінштейна, С.Монюшка, М.Лисенка[165].

Слід відзначити тематичні концерти, присвячені слов'янській музиці, які в 1870-1875 рр. організував М.Лисенко у Києві та Петербурзі. Прагнучи познайомити широку публіку з народною культурою слов'ян, митець влаштовував систематичні концертні виступи з цікавими й продуманими програмами, куди входили, крім українських творів, болгарські, моравські, польські, російські, сербські, хорватські, чеські пісні. Чимало мелодій різних народів композитор сам аранжував. Слухачі і преса схвально ставилися до виступів Лисенкового хору, називали їх "найкращим курсом із слов'янознавства".

У 80-90-ті рр. концерти Лисенкового хору набирають широкого розголосу по всій Україні, відіграють важливу суспільно-соціальну роль[166]. Люди, яких добирав композитор до свого київського хору, дуже швидко гуртувались у міцний колектив. Не дивно, що уряд звернув увагу на діяльність Лисенкового хору і прагнув будь-якими засобами паралізувати її, позбавити молодь впливу композитора. Наприкінці 1880-х рр. студентський хор було заборонено як такий, що має "шкідливу, протиурядову мету". Проте, усвідомлюючи значення для розвитку культури цієї найбільш доступної для широких мас мистецької форми, Лисенко запалав ідеєю організувати хор, з яким виїжджав би за межі Києва і навіть України.

У кінці 1892 р. композитор здійснив першу артистичну поїздку по українських містах: Чернігів, Ніжин, Полтава, Єлисаветград, Одеса. За півмісяця (від 26 грудня 1892 р. по 11

---

[165] Спогади Я.П.Гулака-Артемовського про хор М.В.Лисенка // Живі сторінки української музики. Статті, дослідження, публікації. — К., 1965. — С.173.

[166] Гулак-Артемовський Я. У хорі М.В.Лисенка // М.В.Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд.О.Лисенко. — К., 1968. — С.498.

січня 1893 р.) відбулося дев'ять концертів, відзначених кількома рецензіями і повідомленнями, вміщеними у тогочасних газетах (наприклад, у "Зорі", 1893, №4 та в "Одесском листке", 1893, №4,6,9). Друга подорож відбулася по Київщині і Полтавщині (Бердичів, Черкаси, Умань, Козятин, Біла Церква, Сміла, Красне, Золотоноша). Розпочалась вона 20 червня 1897 р. і тривала місяць. Помічником Лисенка-диригента був Я.Яциневич. До програм концертів входили твори: "Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі", "Іван Гус", "В'язанки народних пісень" Лисенка, "Осудари-псковичи" Римського-Корсакова, хори з ораторії "Вавілонське стовпотворіння" Рубінштейна, а також російські пісні — "Про Степана Разіна", "Ты взойди, взойди, солнце красное" та ін. "Нас сприймали, — згадував М.Павловський, — як пропагандистів народної пісні, що прагнули не лише дати слухачам естетичну насолоду, а й збудити визвольні думки, закликати до боротьби за кращу долю"[167]. У третій гастрольній подорожі, що тривала більше місяця, Лисенко об'їздив Полтавщину і Київщину. На цей раз його помічником був молодий композитор К.Стеценко.

Хор Лисенка брав активну участь у мистецькому житті Києва, де за час від 1890 і до 1907 р. відбулося близько 60 концертів та 50 музичних вечорів хору, причому кілька з них пройшло під егідою музичного товариства "Боян". До 1893 р. Лисенко виступав здебільшого в Києві. Згодом він здійснив чотири гастрольні подорожі по Україні (1893, 1897, 1899, 1902), які залишили помітний слід в історії нашої культури. Репертуар хорів Лисенка складався здебільшого з українських народних пісень, творів самого композитора, Лисенко виступав у концертах не тільки як диригент, а й як піаніст-соліст (або концертмейстер), для участі в концертах нерідко запрошувалися представники українських драматичних труп, імператорських театрів та приватної оперної антрепризи.

Хоча основним жанром у репертуарі хору М.Лисенка була українська народна пісня (історична, обрядова, родинно-побутова), досить часто звучали і зразки російської та західноєвропейської класики, російські народні пісні. Ця яскраво окреслена репертуарна тенденція разом з високим професіоналізмом

---

[167] Павловський М. Хорові подорожі Лисенка // М.В.Лисенко у спогадах сучасників. — С.516-517.

виконання визначала концертну діяльність хору як унікальне художнє явище в процесі становлення та розвитку українського мистецтва.

Помітний слід у концертному житті Києва того часу відіграла різнобічна музична діяльність іншого відомого українського композитора — К.Стеценка. Важлива його заслуга — створення "Народного хору Лук'янівського дому попечительства про народну тверезість". У хорі, що мав чимало гарних голосів, переважали молоді співаки, більшість з них були робітниками. Репертуар хору, судячи з програми його виступу 19 травня 1906 р., складали в основному українські народні пісні. За свідченням рецензента, "в деяких піснях ("Шумить, гудить, дібровонька", "Ой і зійду я на могилу") народний хор робив враження справжніх професіональних співців"[168]. Загальний виконавський стиль хору К.Стеценка, на думку сучасників, значно відрізнявся від народної манери виконання відомого у свій час Охматівського хору П.Демуцького, наближався до стилю хору Лисенка.

Визначним явищем у музичному житті Києва була також діяльність видатного хормейстера О.Кошиця. У концертній практиці він послідовно пропагував народну слов'янську музику. Прикладом може бути концерт на користь студентів-болгар, що відбувся у березні 1911 р., де виступали хор О.Кошиця та соліст імператорського театру Г.Бакланов. Виконавці "з однаковим хистом, умінням та почуттям проспівали болгарські, сербські, хорватські, великоруські та українські народні пісні; концерт мав цільну, тематично спрямовану програму, що дало численній музичній аудиторії цілковите поняття про слов'янську, точніше південнослов'янську народну пісню"[169].

Кульмінаційним пунктом багаторічної діяльності О.Кошиця, однією з яскравих подій у музичному житті Києва стали концерти обрядових пісень ("Веснянки", "Колядки") — 1916 р. — 2 лютого в театрі М.Садовського та 29 березня у театрі Дагмарова. У них Кошиць уперше ознайомив широкі кола любителів музики з шедеврами М.Леонтовича.

Слід згадати також український ("малоруський", як він називався) хор під керуванням П.Гордовського, створений 1886

---

[168] Громадська думка. — 1906. — 24 травня.
[169] Рада. — 1911. — 29 березня.

року у Харкові з метою влаштувати "історичні народні малоруські концерти". Хор, що складався з понад сорока співаків та співочої групи хлопчиків, мав "знайомити публіку з старовинними малоруськими піснями... Слов'янського, що популяризує старовинні російські пісні"[170]. Капела майже весь час подорожувала. Вона об'їздила південь України, російські міста (Саратов, Астрахань, Царицин, Ростов-на-Дону та ін.), була в Варшаві, Тифлісі (1890). До репертуару хору, крім українських народних пісень, аранжованих самим П.Гордовським, входили хорові твори Лисенка, Ніщинського, а також російські пісні.

Рецензент газети "Южный край" (1887, 28 жовтня) відзначав великий артистичний успіх у слухачів, разом із тим вказував на певну обмеженість репертуару популярними піснями і часом недотриманістю характеру народної пісні, якою диригент поступався заради музичних ефектів. Інший харківський диригент — А.Літинський — впродовж багатьох років також керував хорами університету та аматорів. Відомо, наприклад, що його хор концертував у Курську.

Галичина

В історії розвитку музичної культури в Західній Україні друга половина XIX ст. позначена розгортанням музично-освітньої роботи та активізацією хорового руху. Осередками хорового співу були переважно такі навчальні заклади, як гімназія, бурса, семінарія. Із Ставропігійської бурси у Львові вийшли, наприклад, О.Мишуга, Ю.Закревський, Р.Волошко, які згодом стали видатними оперними співаками та педагогами. Обсяг музичних знань, набутих у стінах гімназій, духовних семінарій, як і безпосередня участь у хорі, давали змогу музично обдарованим учням у майбутньому працювати з любительськими хорами. Останні виникають при численних філіях "Руської бесіди" (1862) та "Просвіти" (1868).

У 80-90-ті рр. розгорнувся широкий хоровий рух на західноукраїнських землях. Почалися систематичні виступи співочих колективів, що складалися зі студентської молоді, народжувалися народні селянські хори, виник жіночий хор у

[170] Южный край. — 1886. — 5 октября.

Тернополі (керівник — Є.Барвінська). Розвиток виконавства позитивно позначився і на хоровій творчості. З кожним роком зростала кількість хорових творів, які композитори писали нерідко з розрахунком на певний співочий колектив. Помітний слід у розвитку хорової культури залишили виступи львівського студентського хору і невеликих ансамблів, що організовувалися при студентських товариствах.

У 70-ті роки за ініціативою А.Вахнянина у Львові відбулося кілька цікавих концертних виступів. Зазнавши невдачі з організацією суто музичного хорового товариства "Торбан" (1870-1871), де за статутом передбачались виїзні концерти по Галичині, Вахнянин знайшов можливість продовжити справу популяризації рідної пісні. Він організував хор учнівської молоді і студентів ("академіків")[171]. На той час особливо поширеною формою стали невеликі хори-ансамблі. Композитор Д.Січинський був керівником "одинадцятки"[172]. Цей колектив брав участь, зокрема, у вечорі в пам'ять других роковин смерті Ю.Федьковича, що його організувало "Академічне братство" у Львові 4 березня 1890 р. Хор виконував досить складні композиції — "На прю!" Лисенка, "З окрушків" Нижанківського, а також популярні твори Вербицького "До місяця", "Все утихло", Лаврівського "Чом річенько".

Влітку 1890 р. відбулась артистична мандрівка хору-“шістнадцятки” під керуванням Садовського, збір з якої мав піти на побудову приміщення для українського театру. В програмі хору були твори Лисенка, Ніщинського, Вербицького, Вахнянина, Нижанківського, а також сербський хор Геанка "Nek du-mani vidi", сольні номери: "Серенада" Гуно, "Сон" Пафлера, дует "Моряки" Вільбоа.

Чільне місце в історії української музики займає хор молоді, організований О.Нижанківським у 1885-1887 рр. у Львові. Енергійний талановитий композитор і диригент, він за короткий час з учнівського хору академічної гімназії зробив злагоджений співочий колектив. Зосередивши свою діяльність при товаристві ремісників "Зоря", хор молоді одержав реальну можливість часто

---

[171] Волошин М. Хор учеників руської (академічної) гімназії у Львові // Ілюстрований музичний календар. — Львів, 1907. — С.75.

[172] Домет. Дещо з споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині //Альманах музичний. — Львів, 1904. — С.97.

виступати з концертами, знайомити слухачів з новими творами. Саме для цього колективу Нижанківський написав хор "З окрушків" на слова Ю.Федьковича (перше виконання в грудні 1885 р.). Багато концертів хору відбулося у 1886 і 1887 рр. Преса відзначала артистизм диригентської манери Нижанківського, проникнення співаків у характер виконуваного твору. Хористи виступали на вечорах, присвячених шевченківській даті, в концертах для польської молоді, влітку виїжджали з концертами в інші міста.

Наприкінці XIX — початку XX ст. в Галичині існувало багато різноманітних хорових товариств, які відіграли важливу роль у розвитку музичного мистецтва краю. Насамперед, це була розгалужена мережа хорових колективів "Боян", які діяли по всіх куточках Галичини[173]. Назва "Боян" прийшла до Галичини з Наддніпрянської України, із "Слова о полку Ігоревім". Перші установчі загальні збори "Львівського Бояна" відбулися 2 лютого 1891 р. за ініціативою В.Шухевича, А.Вахнянина та П.Бажанського. Тоді й було обрано перше правління товариства у такому складі: В.Шухевич — голова, Ст.Федак — заступник голови, А.Вахнянин та Е.Барвінська — диригенти, Д.Січинський та О.Ганінчак — члени правління. Збори прийняли проект статуту, який чітко визначив завдання товариства: "Плекання головного українського співу як хорового, так і сольного, як також інструментальної музики, а засобами для цього повинні стати: а) спільні вправи, б) музичні концерти, в) товариські вечірки й прогульки як по Львову, так і по краю, г) оголошення конкурсів на вокальні та інструментальні твори, д) організація і утримання музичної бібліотеки, є) заснування й утримання музичної школи, е) допомога хорам і товариствам в краю і організування спільних з'їздів і концертів, ж) музичні видавництва та поміч їм".

Як бачимо, "Львівський Боян" ставив перед собою великі завдання пропаганди музичного мистецтва серед населення і розвитку вітчизняної музики. І не дивно, що за його прикладом незабаром виникли такі товариства у багатьох інших містах Галичини: "Перемишльський Боян" (1891), "Стрийський Боян"(1895), "Станіславський Боян" (1896), "Тернопільський

---

[173] Ханик Л. З історії хорового товариства "Львівський Боян" // Українське музикознавство. — Вип.5. — К., 1969. — С.157.

Боян"(1901) та ін. Так, за ініціативою "Львівського Бояна" в Галичині засновано ряд співацьких товариств, які не тільки пропагували українську пісню, а й стали важливими музичними осередками. З перших днів заснування "Бояна" його діяльність почала розгортатися дуже інтенсивно. В ряди товариства активно вступала молодь, численні любителі музики й співів. Уже в квітні 1891 р. відбувся перший прилюдний концерт хору "Бояна", приурочений до шевченківських свят. Програма концерту, до якої входили "Заповіт" М.Вербицького, "Молитва" з опери "Купало" А.Вахнянина та "Іван Гус" М.Лисенка, виразно продемонструвала спрямування репертуарної політики товариства, яке вважало своїм завданням популяризацію вітчизняної музики.

Шевченківський концерт пройшов з великим піднесенням, але не без ускладнень: перед самим початком концерту було заборонено співати підготовленого хором "Івана Гуса" М.Лисенка. Один із учасників згадує, що коли настав час виконувати цей номер програми, в залі, особливо на галереї, залунали голоси: "Співати Гуса!". Ці вугики ледве можна було втихомирити. Виступи "Бояна" у перший рік існування були бездоганні. Вже у рік заснування "Львівський Боян" здійснив концертні подорожі до Станіслава (на вечір Шевченка), Стрия і Лавочного, а також взяв участь у концерті, організованому на честь Великого Кобзаря громадскістю Кракова, де виступав і видатний український співак О.Мишуга. Влітку 1891 року чоловічий хор "Львівський Боян" у складі 24 чоловік виїхав на ювілейну виставку до Праги, де репрезентував українське мистецтво. На відкритті виставки 22 липня хор виконав таку програму: Лисенко - спів Яреми з "Гайдамаків", "Мені однаково", "Ой пущу я кониченька", Ніщинський — "Закувала та сива зозуля", Вахнянин — "Наша жизнь", Лаврівський — "Красна зоре", Воробкевич — “Над Прутом”, Матюк — "Крилець", Нижанківський — "Гуляли". Виступи "Бояна" пройшли дуже успішно і перетворилися на справжній тріумф українського хорового мистецтва. В чеських журналах про "Боян" друкувалися кращі відгуки, ніж про інші хори, які там виступали. Такий успіх колективу, який не існував ще навіть року, переконливо свідчить про талановитість його учасників, старанно проведену організаційну роботу, а також про загальний стан хорової культури на західноукраїнських землях.

З самого початку своєї діяльності товариство "Львівський Боян" налагодило тісний зв'язок з Лисенком і постійно включало до програми своїх концертів не лише хори, а й сольні та інструментальні твори великого композитора. Сам Лисенко чудово розумів значення "Львівського Бояна" і тому вже через кілька днів після його заснування надіслав товариству свої ще не надруковані твори: "Коломийки", серія II і "Орися ж ти, моя ниво" з присвятою "Львівському Боянові". Йому ж він присвятив і свій найкращий твір — кантату "Радуйся, ниво неполитая". Товариство часто запрошувало на свої концерти відомих оперних солістів, таких, як О.Мишуга, В.Носалевич, С.Крушельницька, М.Менцинський. З перших днів існування товариства до "Львівського Бояна" була прийнята С.Крушельницька. Так славно закінчився для "Бояна" перший рік його існування, але не менш цікавим і напруженим було життя товариства в наступному році. У 1892 році оголошено конкурс на різні вокально-хорові композиції для збагачення репертуару хору і заохочення композиторів до написання нових творів. На конкурс надійшло багато хорів, але першою нагородою було відзначено твір Січинського для змішаного хору з фортепіано "Дніпро реве". Другу нагороду дістав Ф.Колесса за народні щедрівки та чоловічий хор "На щедрий вечір". У цьому році розпочалося видання "Музичної бібліотеки". Створена комісія на чолі з Вахнянином надала особистій ініціативі Нижанківського відповідного спрямування, і незабаром при "Бояні" виникло окреме нотне видавництво під назвою "Підручна бібліотека "Львівського Бояна", яка провела велику роботу щодо популяризації української музики. Добираючи для друку твори, видавництво керувалося передусім репертуарними інтересами хорів "Бояна". Особливо популярними були збірки народних пісень А.Вахнянина, Д.Січинського, М.Кумановського, Ф.Колесси, Г.Топольницького та інших. З опрацьованих Вахнянином народних пісень "Підручною бібліотекою" було видано три збірки. До першої увійшли: "Ой не пугай", "Та туман полем", "Калина", "Ой тужила", "Губарочки". До другої — "Де б я", "Щука-риба", "Журба моя", "Ой гулі". До третьої — "Сива зозуленька", "Ой ти, хлопче гожий", "Звеніла коса", "Понижче Тарнови", "Шинкарка молода". Згодом це видавництво друкувало вже не тільки твори галицьких

композиторів, а майже всі хорові твори українських класиків, російських та західноєвропейських композиторів.

Бібліотека "Львівського Бояна" щороку поповнювалася різними зразками хорової літератури, якими користувалися також хори провінціальних "Боянів" та інших співацьких організацій. У 1892 р. з нагоди 50-річчя з дня народження Лисенка загальні збори "Львівського Бояна" обрали композитора своїм першим почесним членом. Микола Віталійович надіслав на адресу голови товариства В.Шухевича листа, в якому писав: "Високої честі сподобився я: співоче товариство "Львівський Боян", здоровлячи мене з 50-літнею річницею моїх уродин, іменувало мене на загальних зборах своїм почесним членом. Приймаючи цю почесну високу ознаку уваги і шанування до себе, я прошу Вас, шановний добродію, скласти в імені мойому глибоку вдячність і щире моє узнання. Мушу Вам ще й засвідчити моє щире спасибі за надіслання фотографії групи перших членів "Бояна". Це були, хоч духовно, мої найдорожчі гості в день моїх уродин. За вечерею піднімали тост за процвітання "Львівського Бояна", тост був гучно прийнятий і оплесканий цілим великим натовпом моїх гостей...". За цей рік було організовано чотири концерти у Львові і 24 на провінції. Виступи хору "Львівського Бояна" дістали визнання всіх музикантів, представників різних національностей Галичини.

Третій рік існування "Бояна" ознаменувався приходом до товариства такого видатного митця, як Ф.Колесса. Того року було дано концерти на честь Шевченка, Шашкевича та ювілейний концерт товариства "Просвіта". Славу "Бояна" підтримали й артисти С.Крушельницька та О.Мишуга, виступаючи в його концертах.

Найважливішою ділянкою роботи "Бояна" було заснування школи сольного співу, до якої записалося п'ять жінок і дев'ять чоловіків. Загальне число членів "Бояна" наприкінці 1895 р. становило 79 осіб. Пізніше до нього влилося велике поповнення, що складалося переважно з молоді, і на початок 1896 р. "Львівський Боян" налічував 116 дійсних і 35 допоміжних членів. Діяльність товариства розвивалася дуже активно. За цей рік хором було підготовлено 42 твори, "Боян" зайняв визначне місце серед найбільших співацьких товариств у Львові ("Лютня", гімназіальний хор та ін.) — і все це завдяки невтомній праці диригента

О.Нижанківського. У 1896 р. було влаштовано три концерти у Львові і один у Теребовлі. У 1898 році, коли диригентом став Ст.Федак, життя в товаристві знову завирувало. Крім шевченківського концерту, було влаштовано слов'янський концерт у Львові, концерт у Стрию з нагоди 100-річчя відродження русько-української літератури, ювілейний концерт в роковини скасування панщини, концерт С.Крушельницької та ювілейний концерт до ювілею І.Котляревського у Львові. Велика кількість рецензій у газетах свідчить про високий мистецький рівень хору.

У 1899 р. диригентом "Бояна" стає С.Людкевич. Тоді було організовано чотири концерти, в яких активну участь узяв музично-драматичний гурток "Бояна". У 1903 р. дуже урочисто відзначалося в Галичині 35-річчя творчої діяльності Лисенка. Було організовано ювілейний комітет на чолі з А.Вахнянином. Приїзд Лисенка на ювілейні свята, його чотириденне перебування у Львові і повернення через Станіслав, Коломию, Чернівці перетворилися на справжній тріумф. Львівські ювілейні концерти були відбиттям тодішнього стану музичної культури на Західній Україні. Перед Лисенком виступали першорядні співацькі сили, об'єднаний хор восьми "Боянів" у кількості 300 чоловік під керуванням О.Нижанківського, чоловічий академічний хор, хор гімназійної молоді, хор народних шкіл. У концертах виступили також численні сільські хори. Вшанування Лисенка мало величезний вплив на дальший розвиток музичного життя Галичини.

У воєнні і післявоєнні роки розвиток товариства проходив не зовсім рівно, часто мінялося керівництво. У 1916 р. диригентом "Бояну" став директор Музичного інституту у Львові В.Барвинський. У 30-х роках за участю "Львівського Бояна" було проведено цілий ряд концертів: ювілейні лисенківські концерти 1933 і 1937 років, концерт з нагоди відкриття надгробного пам'ятника І.Франкові в 1933р. Найцікавішим і найвизначнішим у той період був концерт з нагоди 40-річчя "Львівського Бояна", який відбувся в 1932 р. в залі Великого театру у Львові. В 1939 р. на базі "Львівського Бояна" була організована Державна академічна капела "Трембіта". В музичному житті Львова "Львівський Боян" відіграв величезну роль. Від самого заснування його діяльність була спрямована на активний розвиток хорового співу і на служіння українській хоровій культурі. Виникнення

"Бояна" означало передусім здійснення планомірної централізації музичного життя в Західній Україні. "Львівський Боян" вніс в аматорський рух елементи професіоналізму, став центром пропаганди національної демократичної культури. Він увінчав багаторічні зусилля західноукраїнської музичної громадськості щодо створення своєї мистецько-культурної хорової організації, яка була так потрібна на тому етапі розвитку музичних сил. "Боян" був явищем, зумовленим самим процесом культурно-історичного розвитку і в цьому його велике культурне значення.

За зразком Львівського "Бояни" виникли в ряді інших західноукраїнських міст: у Перемишлі (1891), Бережанах (1892), Стрию (1894), Коломиї та Станіславі (1895), Чорткові (1898), Чернівцях (1899), Снятині і Тернополі (1901), Болехові (1908) тощо. Відвідання М.Лисенком Чернівців у 1903 і 1904 рр. та його виступи з "Буковинським Бояном" сприяли виникненню у 1904-1909 рр. "Боянів" у Кіцмані, Садгорі, Вашківцях, Заставні, Вижниці. Серед засновників і перших керівників товариств були М.Копко, Й.Кишакевич ("Перемишльський Боян"), І.Біликовський, Р.Зарицький, Д.Січинський ("Станіславський Боян"), В. і О.Нижанківські ("Стрийський Боян"). Навколо "Бояна" гуртувалася композиторська молодь: О.Нижанківський, Г.Топольницький, Д.Січинський, Ф.Колесса, С.Людкевич, Я.Лопатинський та ін. Наприклад, перемишльський "Боян" став своєрідною творчою лабораторією для Й.Кишакевича й М.Копка, станіславський — для І.Біликовського, Д.Січинського, М.Кумановського, стрийський — для О.Нижанківського і А.Вахнянина, буковинський — для С.Воробкевича, львівський — для А.Вахнянина, С.Людкевича, Й.Кишакевича, Я.Ярославенка та ін.

Станіславський у 1900 р., буковинський у 1905 р., тернопільський "Бояни" у 1913 р. організували музичні школи, львівський у 1897 р. — навчальні класи, а в 1903 р. заходом об'єднаних у "Союзі співацьких і музичних товариств" - Вищий музичний інститут. У зимовий період "Бояни", як і інші товариства, влаштовували вечорниці, бали, танцювальні й музично-декламаційні вечори тощо.

"Перемишльський Боян"

12 березня 1892 р. на вечорницях "Руської бесіди" вібувся перший виступ "Перемишльського Бояна", організований стараннями Т.Кормоша, М.Копка і В.Чеховського. Диригував хором М.Копко — відомий талановитий музикант, співак-соліст Баритонові соло у творах "До Руси" і "Ой чого ти почорніло" у його виконанні звучали майстерно. Змішаний хор також виконав "Верховину" в обробці М.Лисенка. Піаністка О.Ціпановська з великим артистизмом зіграла "Ноктюрн" Ф.Шопена[174]. Значною подією у житті "Перемишльського Бояна" став день 6 липня 1892 р., коли він уперше виступив із власним концертом перед широким загалом. Концерт відбувся у залі драматичного товариства. Хор "Бояна" під керіництвом М.Копка виконав "Заповіт" М.Вербицького, "По морю" А.Вахнянина, "Верховину" М.Лисенка, "Крилець, крилець" В.Матюка, "Привіт" М.Копка"[175]. На другому концерті 6 липня 1893 р. у день Св.Іоана, був присутній Владика Юліан Пелеш, змішаний хор "Бояна" виконав концерт Д.Бортнянського "Восхвалю ім'я Бога моєго піснею", а також проспівав твори М.Копка "Хор козаків" з "Гамалії" Т.Шевченка, О.Нижанківського "Слов'янські гімни", В.Матюка "На розвалинах старого Галича", А.Вахнянина "Ура, у бій". Сольні партії виконали О.Ціпановська і М.Копко[176].

У наступних виступах "Перемишльського Бояна" слід відзначити концерт у Ярославі, де прозвучали пісні М.Копка "Де срібнолентний Сян пливе", "Гамалія" (соло автора у супроводі хору), А.Вахнянина "Ура, у бій" (чоловічий хор у супроводі військового оркестру), а також інструментальні твори у виконанні віолончеліста Будзиновського і піаністки О.Ціпановської. Концерти по збору коштів на побудову Народних домів стали дедалі ширше впроваджуватись у містах Галичини. Перемишль і тут не дав себе випередити. З 1893 р. вже існував комітет, що збирав кошти в основному від музичних вечорів, які влаштовував адвокат Т.Кормош. "Що як що, — пише рецензнт, — а появи сцени, важної в культурнім взгляді у кожного народу, у нас же виходячої в

---

[174] Діло. — 1892. — Ч.50.
[175] Діло. — 1892. — Ч.149.
[176] Діло. — 1893. — Ч.144.

першій лінії на виставу чисто народних штук, єсть для провінціалів чимсь незвичайно пожаданим"[177].

З нагоди свята Іоана Хрестителя 7 липня 1895 р. відбувся четвертий концерт "Перемишльського Бояна", кошти від якого пішли на побудову Народного дому. Центральним твором програми хору була кантата Й.Кишакевича на слова Т.Шевченка "Думи мої, думи". З інших нових композицій хор виконав "На щедрий вечір" Ф.Колесси і "Дніпро реве" Д.Січинського. У концерті виступили також виконавці-інструменталісти. Скрипаль П.Дуркот грав свою "Фантазію" та "Солов'я" О.Аляб'єва у фортепіанному супроводі М.Ольшанської. А.Менцинський з Фульштина співав "Минають дні" М.Лисенка (партія фортепіано — О.Ціпановська). Пісню О.Нижанківського "Минули літа молодії" співала Я.Ястрембська у супроводі П.Дуркота (скрипка) та О.Ціпановської (фортепіано). У наступні роки "Перемишльський Боян" підготував нові твори: хор з опери "Утоплена" М.Лисенка, музичну поему "Хустина" Г.Топольницького, "Серенаду" і "Козака" П.Щуровського, "Концерт" Г.Венявського, "Угорську рапсодію" Ф.Ліста та ін., — які виконувалися на перемишльській сцені та під час артистичної подорожі (1899 р.) по Галичині з великим успіхом завдяки наполегливій праці диригента Д.Січинського, а згодом - В.Садовського. Рецензенти відзначали, що концерти хору "не лиш у своїх, але і в чужих знатоків музики мають велику симпатію і поважанє[178]. Постійною учасницею виступів "Бояна" була піаністка О.Ціпановська. Серед подальших подій у діяльності "Перемишльського Бояна" слід згадати відзначення з ініціативи Б.Кудрика 100-ліття з дня заснування єпископом І.Снігурським першого хору в Перемишлі. Твори виконували об'єднані львівський і перемишльський змішані хори ("Христос воскрес"[волинський наспів] і "Алілуя" М.Вербицького) та об'єднані чоловічі хори — "Услиши, Господи" І.Лаврівського і "Отче наш" М.Вербицького під диригуванням С.Федака.

Змішаний хор "Перемишльського Бояна" продовжив концерт творами М.Вербицького "Достойно єсть" і В.Серсаві "Алілуя". У другій, світській частині програми прозвучали твори

---

[177] Діло. — 1895. — Ч.103.

[178] Кормош, Нестерович. Перемишльський Боян // Ілюстрований музичний календар. — Львів, 1905. — С.113.

М.Вербицького, І.Лаврівського, С.Воробкевича, В.Матюка, М.Копка, А.Вахнянина. Справжнє мистецьке задоволення викликало виконання хорами творів "Сон" К.Стеценка, "Літні тони" М.Леонтовича, "Пливе човен" М.Лисенка, "Сосна" Й.Кишакевича. "Тут можна було не бачити, а відчути, — писав В.Барвинський, - що зможе осягнути праця спільними силами, підтримана сильною вірою в її доцільності"[179].

"Коломийський Боян"

Днем офіційного заснування "Коломийського бояна" вважається 13 грудня 1895 р. Він був організований композитором Д.Січинським під час його кількамісячного перебування в Коломиї, , але достовірно відомо, що саме Д.Січинський ще 1893 р. дав життя цьому співацькому товариству. У газеті "Діло" відзначалося: "Радо вітаємо се нове руске товариство, в надії, що оно рідною піснею зможе згромадити розбиту на атоми руску інтелігенцію, затерти всякі личні справи та пробудити сплячих і неохочих до спільного діла"[180]. З перших концертів "Коломийський Боян" став популярним серед молоді. Колектив бере участь у шевченківських концертах, влаштованих 1896 р. в Коломиї та Печеніжині. Критики визнавали вправність і силу чародійного співу "Бояна" у виступах, аматорських виставах, ювілейних вечорах в Коломиї та її околицях. За його прикладом почали утворюватися хори по селах: міщанський — в Печеніжині та селянський в Балинцях під проводом учителя музики В.Барнича (батько композитора Я.Барнича). Перший самостійний концерт "Коломийського Бояна" відбувся 10 березня 1897 р. і, на думку рецензентів, виявився вдалим. Чоловічий та жіночий хори виконали твори Д.Січинського, О.Нижанківського, Ф.Колесси, М.Лисенка. Особливо запам'яталося публіці соло диригента Т.Курпяка та гра на фортепіано Б.Савчинської і М.Форжевської.

8 червня того ж року "Коломийський Боян" влаштував вечір пам'яті Т.Шевченка за участю інших українських товариств Коломиї та драматичної артистки з Чернівців Філомени

---

[179] Барвинський В. Свято 100-літніх роковин заснування першого мистецького хору на Галицькій Україні при соборній церкві в Перемишлі // Діло. — 1929. — Ч.119.
[180] Діло. — 1895. — Ч. 280.

Лопатинської. Хори "Бояна" під керуванням Т.Курпяка виконали "В'язанку з народних пісень" Д.Січинського, обробки народних пісень М.Лисенка, "Третю в'язанку з народних пісень" М.Кумановського, "Ой ішли наші запорожці" А.Вахнянина, "Закувала та сива зозуля" П.Ніщинського.

На шевченківські вечорниці 17 березня 1898 р. зі Станіслава приїхала співачка О.Проскурницька, яка виконала дві сольні пісні "Ангел ночі" та "Ах, де ж той цвіт" під акомпанемент М.Хоржевської. Схвальні відгуки мала вокальна частина вистави літературно-драматичного товариства на Маланчин вечір (1901 р.), де "Коломийський Боян" виконав хоровий твір Й.Кишакевича "Катерина" (сл.Т.Шевченка), а також різдвяні щедрівки. "І справді, — зазначав голова літературно-драматичного об'єднання Ю.Носальський, — се співацьке товариство, завдяки неутомимому трудови О.З.Кириловича, розвивається прехорошо і приносить честь рускій пісні і рускому імени. Слава єму!"[181]. Слід відзначити участь у концерті 23 червня 1898 р. "Коломийського Бояна" Соломії Крушельницької, яка вперше виступила на Покутті. Це стало значною подією, на якій їй було вручено лавровий вінок. На вечірці, влаштованій на честь С.Крушельницької, відбувся імпровізований концерт "Бояна" та інших колективів. Серед інших численних концертів "Коломийського Бояна" пізнішого часу визначним був виступ 6 листопада 1927 р., присвячений пам'яті Д.Січинського. У виконанні хору прозвучали його композиції "Дніпро реве", пролог до опери "Роксоляна" у супроводі власного оркестру, "Непереглядною юрбою", "Даремне, пісне". Хорами та оркестром диригував Р.Ставничий.

Серед солістів вирізнялася співачка С.Ковбузова. Вона і цього разу підтвердила мистецьку вправність свого голосу у піснях "Бабине літо" і "Пісне моя". З доповіддю про творчість Д.Січинського виступив директор музичного інституту зі Станіслава О.Залеський. А "Коломийський Боян" знову довів, що розвиває набуті традиції й продовжує бути прикладом для інших галицьких "Боянів". Концертом у Коломиї (21 квітня 1929 р.) розпочав "Боян" новий цикл шевченківських свят піснями "У перетику ходила" А.Вахнянина, "Ой у саду, у саду" М.Гайворонського, які проспівав хор під управлінням Р.Шипайла.

---

[181] Діло. — 1901. — Ч.12.

З солістів відзначилися відомий співак В.Тисяк та місцевий соліст Стецюк, який виконанням "Гетьманів"М.Лисенка здивував присутніх силою і широким діапазоном свого баритона. Другий відділ розпочався "Фантазією" c-moll Л.Бетховена (соло фортепіано у супроводі оркестру та хору). Успішно виступила С.Ковбузова з піснею "Україні" С.Людкевича для хору та оркестру. Хор "Коломийського Бояна" під керуванням Р.Шипайла підготував вечір української пісні (5 лютого 1930 р.), де, крім інших, були виконані "Нова Атлантида" П.Козицького, "Льодолом" і "Літні тони" М.Леонтовича, "Бодай ся когут знудив" С.Людкевича, "Місяць яснесенький" Й.Кишакевича[182].

Своє 40-ліття "Коломийський Боян" відзначив 17 лютого 1935 р. ювілейним концертом за участю "Станіславського Бояна", чоловічого хору "Думка" та симфонічного оркестру філії музичного інституту. Всі ці колективи, крім самостійних виступів, спільно виконали написану спеціально для свята "Коломийського Бояна" кантату "Вибір гетьмана" Б.Кудрика на сл. Т.Шевченка. Твором, призначеним для змішаного хору з басовим соло у супроводі фортепіано на чотири руки, диригував Р.Ставничий. З-поміж інших, на думку С.Людкевича, найкращим був чоловічий хор "Думка" (виконання "Щедрівок" Ф.Колесси, "Золотих зір" і "Гуляли" О.Нижанківського). Великий успіх мав також виступ симфонічного оркестру філії музичного інституту в Коломиї, який у повному складі (диригент Р.Рубінгер) виконав симфонію D-dur М.Вербицького.

22 січня 1937 р. товариством було організовано "Свято пісні", де хор (соліст Р.Гумінілович) виконав низку стрілецьких пісень у новій інтерпретації: "Ой впав стрілець" М.Гайворонського, "Засумуй, трембіто" Н.Нижанківського, "Ой поля" В.Барвінського та ін. Диригент Р.Ставничий підійшов до цих творів "з пієтизмом і з питомою собі дбайливістю та дав слухачам справжні хорові перлини"[183]. Чоловічий склад хору проспівав гімн Ф.Колесси "В горах грім гуде" та "Гей, не дивуйте" М.Лисенка. Силами "Коломийського Бояна" 14 лютого 1939 р. відбувся вечір колядок і щедрівок, відкритий рефератом А.Княжинського: "Народні пісні в світлі української психіки". Хор виконав низку колядок в обробці

---

[182] Залеський О. Вечір української пісні в Коломиї // Діло. — 1930. — Ч.38.
[183] Діло. — 1937. — Ч.30.

С.Людкевича ("Бог предвічний", "Нова радість стала", "Вся Вселенна веселиться", "Радість нам явилася") і К.Стеценка ("Нова радість стала", "Іде звізда чудна"), щедрівку і псалом М.Лисенка, декілька щедрівок К.Стеценка, П.Козицького та М.Леонтовича. Коментарі кожну виконувану пісню надавала М.Білинська.

"Стрийський Боян"

У 1894 р. за ініціативою С.Олесницького в Стрию був організований "кружок музичний" при товаристві "Руське казино", У 1901 р. його перейменовано в окреме товариство "Стрийський Боян"[184]. Першими засновниками товариства були Р.Олесницький, В.Нижанківський, О.Бобикевич, А.Вахнянин і Ф.Колесса.

Першим диригентом "Бояна" був В.Нижанківський, завдяки якому гурток дав концерт у Жидачеві, в якому взяла участь видатна співачка С.Крушельницька, а через місяць — концерт у Трускавці. З липня 1895 р. хор очолював Е.Гавриш, згодом знову В.Нижанківський. Труднощами напочатку діяльності "Стрийського Бояна" були відсутність власного диригента. Е.Гавриш і В.Нижанківський щотижня приїжджали до Стрия на репетиції хору. Іншою перешкодою був брак відповідних співочих сил (особливо чоловічих).

Першим його виступом був шевченківський концерт 26 березня 1896 р., який нічим особливим не вирізнявся. По-справжньому успішним став лише концерт до 150-річчя народження Д.Бортнянського (1 січня 1902 р.). "Стрийський Боян" під диригуванням О.Нижанківського познайомив публіку з музичними шедеврами українського композитора. Змішаний хор "Бояна" виконав хорові концерти Д.Бортнянського: "Благообразний Іосиф", "Прийдіте, воспоєм, людіє", "Блажен муж", "Услиши, Боже, глас мой", "Всякую прискорбна єси", "Гласом моїм ко Господу". Зростаючу виконавську майстерність "Стрийського Бояна" засвідчив концерт хору, який відбувся 13 листопада 1902 р. О.Нижанківський писав, що "з подібною солідностию у виконанню стрічаємося рідко навіть в столиці краю". На концерті були виконані твори Р.Шумана "Цигани" (змішаний хор у супроводі фортепіано), Д.Бортнянського "Скажи мі, Господи, кончину мою" (у супроводі фісгармонії), Д.Січинського

[184] Стрийський Боян // Альманах музичний. — Львів, 1904. — С.116-117.

"Лічу в неволі" (у супроводі фортепіано без оркестру), а також "Молодії сни" А.Вахнянина, "Нова Січ" О.Нижанківського (чоловічий хор). Захоплював публіку своєю прекрасною грою скрипаль С.Паньків. Кульмінацією став солоспів учениці Я.Галля - дружини місцевого прокурора Маєрової (пісні М.Лисенка "Коби мені, мамо, намисто", О.Нижанківського "О не забудь!", Я.Галля "Вальс"), а також тріо для меццо-сопрано, скрипки і фортепіано.

Концертом у Стрию 1 лютого 1903 р. було звеличено ювілей папи Льва XIII. Розпочався він кантатою О.Нижанківського на слова кардинала Сембратовича для жіночого хору. Мішаний хор "Бояна" виконав псалом Д.Бортнянського “Блажен муж” і "Скажи мі, Господи, кончину мою". Вже згадувана Маєрова співала "Аве Марія" Ф.Шуберта, кілька нових творів С.Невядомського, З.Носковського, а також М.Лисенка та О.Нижанківського. Завершився концерт твором Д.Січинського "Лічу в неволі" для мішаного і чоловічого хору з теноровим соло. Інші відомості про "Стрийський Боян" відносяться до квітня 1933 р., коли зусиллями диригента хору В.Конашевича, а також запрошених відомих артистів Д.Лиськової зі Стрия, М.Голинського і В.Тисяка зі Львова, скрипаля Ю.Криха з Тернополя були проведені два концерти у Стрию.

На вшанування пам'яті трагічно загиблого О.Нижанківського "Стрийський Боян" під керуванням П.Будніва влаштував 11 травня 1939 р. концерт з творів композитора, в якому взяли участь співачка М.Сабат-Свірська і як акомпаніатор Н.Нижанківський[185].

"Станіславський Боян"

Завдяки музичним організаторам Р.Зарицькому та І.Біликівському з музичного гуртка при товаристві "Руська бесіда" утворився "Станіславський Боян". Перший виступ хору музичного гуртка відбувся 11 березня 1896 р. на вечорницях, влаштованих в пам'ять Т.Шевченка. Тут були виконані твори С.Воробкевича "Пробудилась Русь", М.Вербицького "Цвітка молить" та обробки І.Біликівського "Сидить голуб на березі", "Не ходи, Грицю", І.Лаврівського "Чом річенько домашная" та гімн "Ще не вмерла Україна" М.Вербицького.

---

[185] Діло. — 1939. — Ч.121.

16 червня 1896 р. музичний гурток перетворився у статутне хорове товариство "Станіславський Боян", засновниками якого були Р.Зарицький, І.Біликівський, Р.Якубович та інші, трохи пізніше - Д.Січинський (керівник музичної школи). "Бояном" влаштовувалися концерти на честь народних поетів, вечори з танцями (після виступів хору і музичного гуртка), крім того, діяли драматичний гурток і музична школа. Гурток мав також нотну бібліотеку[186].

З кожним роком товариство творчо зростало. Воно мало один з найкращих хорів Галичини, якому надсилали свої твори композитори С.Воробкевич, В.Матюк, Й.Кишакевич, О.Нижанківський, М.Лисенко. Деякі з них були почесними членами товариства. З лютого 1901 р. хором диригував Д.Січинський. Разом з Є.Якубовичем композитор 15 вересня 1902 р. заснував першу в Галичині українську музичну школу, яка згодом, у 1921 р., перетворилася на філію Музичного інституту ім.М.Лисенка. У 1902 р. "Станіславський Боян" розпочав свою видавничу діяльність і видав 22 музичні випуски, де були опубліковані твори М.Вербицького, С.Воробкевича, Й.Кишакевича, О.Нижанківського, М.Лисенка, Д.Січинського та інших композиторів.

"Станіславський Боян" також започаткував збір коштів на спорудження пам'ятника Д.Січинському. 15 грудня 1910 р. товариство влаштувало концерт, присвячений пам'яті покійного композитора. Програма, яка складалася вийнятково з творів Д.Січинського, була виконана місцевими артистами. Два фортепіанні твори Д.Січинського — "Марш" і "Мазурку" виконала молода піаністка С.Якубовичівна. Запам'ятався виступ співаків П.Бачинської ("Із сліз моїх" і "Не співайте мені сеї пісні") та П.Чайківського ("У гаю, гаю" і "У мене був коханий край"). Чоловічий хор з надзвичайною силою і глибиною почуттів проспівав твори на слова І.Франка "Непереглядною юрбою" і "Даремне, пісне".

Цей етап (до першої світової війни) в історії "Станіславського Бояна" був найплодотворнішим. Після смерті Д.Січинського (1909 р.) диригентами хору були В.Безкоровайний та І.Смолинський. Та на якийсь час колектив "Бояна" охопила

---

[186] Ілюстрований музичний календар. — Львів, 1905. — С.113-116.

загальна апатія: пасивність членів товариства, часті зміни диригентів, загальний занепад культурних поривів станіславців. У 30-х рр. нові диригенти — Я.Барнич та І.Недільський — влили новий дух у "Станіславський Боян". Їхня праця давала надії на відродження хорового товариства. 10 лютого 1930 р. "Боян" виступив під керуванням Я.Барнича з концертом пам'яті свого довголітнього диригента і композитора Д.Січинського[187].

Ювілейним концертом відсвяткував "Станіславський Боян" 35-ліття свого існування. В урочистостях 4 лютого 1933 р. взяли участь "Бояни" зі Львова і Коломиї, а також місцевий чоловічий хор "Думка". "Станіславський Боян" виступив спочатку під управлінням І.Недільського (Ф.Колесса "Вулиця"), потім — Я.Барнича (Д.Січинський "Пролог" з опери "Роксоляна") у фортепіанному супроводі Т.Лепківної та солістів О.Трачевої і О.Аксентівної. Хор станіславських студентів "Думка" (диригент Л.Крушельницький) виконав два твори: "Чорна рілля ізорана" С.Людкевича і "Бурлака" К.Стеценка. На завершення концерту об'єднані хори Львівського, Коломийського і Станіславського "Боянів" та чоловічий хор "Думка" проспівали спеціально написаний для торжества твір В.Барвінського "Наша пісне, наша туго" (диригував М.Колесса у фортепіанному супроводі самого автора). Насамкінець — кантата М.Лисенка "На прю" (диригент І.Смолинський).

Товариство, що ледь підтримувало традицію минулих часів щорічно вшановувати пам’ять Т.Шевченка, за ці два роки "виросло на поважний, сильно здисциплінований, постійно і планово працюючий гурт". Про успіхи "Станіславського Бояна" свідчило число концертів та імпрез — шість самостійних концертів, сім виступів хору на концертах інших товариств. Та ще чотири концерти за участю відомих виконавців М.Голинського, М.Сокіл, І.Шмериковської-Приймової та піаністів Р.Савицького і Н.Нижанківського. Товариство також влаштувало концерт львівського хору "Сурма", який виступив з новими українськими композиціями, обробками чеських та словацьких народних пісень. "Станіславський Боян" спільно з музичним інститутом влаштував курс для сільських диригентів, де було підготовлено 16 фахівців.

---

[187] Шипайло Р. Концерт "Станиславського Бояна" в честь Дениса Січинського // Діло. — 1930. — Ч.46.

"Боян" поставив за мету довести до кінця справу спорудження надгробника Д.Січинському. До цього часу могила композитора була занедбана і знаходилася в глухому кутку станіславівського цвинтаря. Щоб гідно відзначити 25-ті роковини смерті Д.Січинського, було придбано видне місце та оголошено конкурс на пам'ятник і збір коштів. "Коли поглянемо на 35-літню діяльність "Станиславського Бояна", — підсумовує О.Залеський, - то побачимо, що його праця не кінчилася тільки на Станиславові й околиці (часті поїздки в околичні села і міста), але мала також свій добрий вплив на цілу Галицьку Землю й сусідну Буковину"[188].

У наступних роках визначними подіями були участь "Станіславського Бояна" у святі на честь Ю.Федьковича (червень 1934 р.), у святкуванні 40-ліття "Коломийського Бояна" (лютий 1935 р.), виступ на вечорах Маланки (січень 1935 р.) і європейської танцювальної музики (червень 1935 р.). Вперше у 1935 р. свято Шевченка у Станіславі було влаштовано силами громадськості. Участь у ньому взяли молодіжний хор "Думка" (диригент Л.Крушельницький), дівочий хор із Княгинина-Гірки (диригент Дувірак), змішаний хор з Княгинина-Бельведеру (диригент Ворончак). "Станіславівський Боян" виконав на цьому концерті "Жалібний марш" М.Лисенка (диригент І.Недільський) та "Псальму" Д.Бортнянського (диригент Я.Барнич). 4 грудня 1935 р. хор "Бояна" виступив у ювілейній виставі опери "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського за участю співаків М.Голинського та М.Сокіл. Доказом справді мистецького розвитку був виступ хору (13 грудня 1935 р.) у величній академії з нагоди 70-ї річниці з дня народження митрополита А.Шептицького.

Одним з останніх концертів, на яких виступив "Станіславівський Боян" (14 травня 1939 р.) разом з філією музичного інституту та чоловічого хору "Думка", було вшанування 30-ліття композиторської праці В.Барвінського за участю ювіляра. Мистецький рівень цього концерту перевищував найкращі виступи останніх часів. Хор під управлінням І.Недільського виконав дві пісні композитора "Ой закувала" та "Ой там при долині". Серед інших виконавців були відомий віртуоз-піаніст Р.Савицький, композитор, віолончеліст і диригент І.Недільський, композитор і піаніст Р.Сімович, скрипаль І.Синкевич, диригент

---

[188] Залеський О. 35-ліття "Станиславського Бояна" // Діло. — 1933.-Ч.25.

Л.Крушельницький. Уперше після навчання у класі А.Дідура виступила молода співачка Л.Каратницька.

"Тернопільський Боян"

"Тернопільський Боян" був організований за ініціативою вчителя тернопільської реальної школи О.Терлецького, який 10 жовтня 1900 р. зібрав місцеву інтелігенцію щоб заснувати товариство. 17 січня 1901 р. були скликані перші загальні збори товариства за участю 50 членів[189]. Із створенням "Бояна" життя українців Тернополя згуртувалося навколо "Руської бесіди", де відбувалися репетиції хору. На думку секретаря товариства О.Постригача, "Тернопільський Боян" "причинився много до стягнення Русинів (особливо з подібних польських товариств) в одно руско-українське огнище".

Згодом "Боян" виступив з концертами: 4 липня 1901 р. — в Тернополі, 14 липня — у Золочеві, 15 грудня — на допомогу шкільній молоді. У виконанні хору під диригуванням О.Терлецького найкраще прозвучав фрагмент з опери "Купало" А.Вахнянина у супроводі військового оркестру 55-го полку піхоти. Впродовж трьох років "Тернопільський Боян" не виступав, і склалося враження, що товариство перестало існувати. Але 12 червня 1904 р. у залі "Міщанського братства" відбувся концерт хору товариства, який продовжив його існування. Були виконані декілька творів М.Лисенка у супроводі військового оркестру (кантата "На вічну пам'ять І.Котляревському", "Б'ють пороги" і "дві народні пісні").

8 листопада 1933 р. спільно з філією музичного інституту "Тернопільський Боян" влаштував вечір вшанування пам'яті М.Вербицького. Вступну промову виголосив О.Сіяк. Концерт складався переважно з творів М.Вербицького. Чоловічим хором диригував В.Березовський, мішаним — В.Менцинський. Крім хору, виступив оркестр музичного інституту під керуванням Ю.Криха та скрипаль І.Качмарук. Акомпанувала О.Боднарівна.

На 25-ліття смерті Д.Січинського "Боян" провів 18 березня 1934 р. вечір з творів композитора. Вдало були виконані "Дніпро реве", "Лічу в неволі", "Даремне, пісне". Пісні Січинського "Фіналє" і "Бабине літо" відспівала С.Стебницька, "Каламутними

---

[189] Тернопільський Боян // Альманах музичний. — Львів, 1904. — С.121-122.

болотами" — молодий тенор С.Чубатий. Акомпанувала І.Любчак-Крихова. "Тернопільським Бояном" спільно з Музичним товариством ім.М.Лисенка були влаштовані концерти творів Р.Вагнера, Д.Січинського, тематичний вечір "Єство музики", ілюстрований відповідними вокальними та інструментальними творами різних композиторів. Крім того, хор "Бояна" співав у церкві під час різдвяних і великодніх свят, виступав на ювілейному концерті Лесі Українки, на академії з нагоди 50-ліття "Української бесіди", на святі в честь І.Боберського, брав участь у Шевченківських концертах. Хор постійно проводив вокальні заняття, вважався дисциплінованим і професійним співочим гуртком. "Тернопільський Боян" робив спроби об'єднання виступів існуючих у повіті хорів. Так, наприклад, у концерті з нагоди 120-ліття народження Т.Шевченка одночасно виступало 12 хорів із 296 хористів.

У Львові інтенсивну концертно-просвітницьку діяльність здійснювало також товариство "академічний" (тобто — студентський) хор "Бандурист". Він був заснований 1905 р. на базі Львівського університету. До його складу ввійшли студенти Політехніки, Академії ветеринарної медицини й Академії зовнішньої торгівлі. Мету товариства визначив один з перших параграфів статуту: "Плекання головно українсько-національного співу як хорального, так і сольного, а також інструментальної музики". Біля початків заснування співацько-академічного товариства "Бандурист" у Львові (8 лютого 1906 р.) перебували Н.Тихоновський, Є.Форостина, А.Вахнянин, О.Лісікевич, А.Чайківський, Г.Михайлинич, М.Волошин, М.Губчак, Я.Селезінка. К.Бутковський, Ю.Жмур, М.Гарасевич та ін. Довголітніми диригентами були І.Смолинський і П.Артимовський. Концертні програми "Бандуриста" близькі "Боянові". "Бандурист" майже щорічно виїздив у подорож по містах і селах Галичини й Буковини, побував також на Закарпатті. У Львові обидва колективи часто виступали спільно.

У концертах "Бояна" і "Бандуриста" брали участь солісти - вокалісти й інструменталісти. Серед них варто відзначити виступи відомих оперних співачок і співаків С. і А.Крушельницьких, Ф.Лопатинської, М.Сіяківни (солістки опери в Барселоні), І.Сологубівни (примадонни опери в Генуї), О.Парахоняківни,

О.Мишуги, М.Менцинського, М.Голинського, О.Носалевича, М.Микиші, І.Григоровича (соліста опери в Загребі), І.Безака, Мик. Левицького, М.Уляновського (соліста опери в Бухаресті), А.Гаєка. До програм концертів входили також інструментальні номери. Їхніми виконавцями були здебільшого піаністи Д. та І. Шузевичі, О.Окуневська (учениця М.Лисенка), О. і Г.Прокешівни, О.Ціпановська, Н.Кміцикевичівна, В.Божейківна, О.Бірецька, С.Дністрянська, В.Барвич, О.Садовський, Р.Криштальський, віолончеліст Б.Бережницький, цитрист Є.Купчинський. Вони виступали у Львові, а також у різних інших місцевостях Галичини й Буковини. Яскраву сторінку в концертне життя Галичини й Буковини вписали виступи бандуриста Гната Хоткевича. В концертах українських товариств брали участь й окремі польські виконавці, як, наприклад, відомі співаки Я.Каролевич-Вайдова, А.Людвіг, Ю.Шиманський, віолончеліст А.Вольфсталь, піаніст-композитор Я.Галль та ін.

Хоровий колектив "Сурма" був організований у 1925 р. Організаторами "Сурми" були Т.Купчинський, М.Коцко, Сидорак і Смішко. Заохочені успіхом хору Д.Котка, вони вирішили заснувати свій чоловічий хор. До гурту приєдналися З.Попель і Р.Сливка. Під проводом Т.Купчинського почалися репетиції. Вперше виступ "Сурми" відбувся на свято Вознесіння (1926 р.), потім хор виступав по читальнях передмість Львова. Показником інтенсивної праці колективу була та обставина, що наприкінці 1927 р. він виконував 75 творів на пам'ять. У 1927 р. хор став музичною секцією товариства "Просвіта". Диригентуру очолив В.Неділка. З того часу "Сурма" брала участь у відзначенні 40-ліття смерті Ю.Федьковича, святах кооперативів, української книжки, української пісні, у концерті на допомогу вдовам і сиротам, у вшануванні пам'яті А.Вахнянина. 1928 р. "Сурма" співала в "Чеській бесіді". У 1929 р. хор перейшов до Музичного товариства ім.М.Лисенка, а диригентом став І.Охримович.

Концерт чоловічого хору "Думка" після затвердження його статуту вперше відбувся 1 квітня 1933 р. Хор під керуванням Л.Крушельницького доти не раз виступав у Станіславі, беручи участь у різноманітних концертах, а в цей день він представив свою програму, яка складалася з творів М.Лисенка "Гімн Зевсові", К.Стеценка "Рано-вранці" та Ф.Колесси "Думка на часі", включала

твори Ф.Шуберта, народні пісні в обробці Ф.Колесси, О.Кошиця, М.Лисенка, С.Людкевича. Як відзначав О.Залеський, складений з 24-х молодих голосів, хор "звучить певно, повно та м'ягко, й дається легко провадити диригентові, тим більше, що всі співають без нот". Серед солістів звернув на себе увагу П.Крушельницький. Фортепіанну партію виконувала І.Ліськевичівна. "Думка" здійснювала майже щонедільні концерти в читальнях "Просвіти", пропагуючи українську пісню. Хор працював інтенсивно впродовж 1938 р. (25 самостійних концертів) і був зразковим колективом для всіх музичних товариств та організацій.

Ще один хоровий колектив, організований диригентом С.Сапруном з Дрогобича, виступив 13 серпня 1939 р. в Трускавці. У хорі брали участь 20 співаків із відомим солістом Р.Попелем. Програма концерту складалася з галицько-буковинських народних пісень другої половини XIX ст. в обробці М.Вербицького, І.Лаврівського, С.Воробкевича, В.Матюка, О.Нижанківського та інших композиторів.

3.3. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в загальноосвітніх та приватних музичних закладах

У другій половині XIX ст. відбуваються помітні зрушення в галузі музично-естетичного виховання в загальноосвітніх закладах, зумовлені загальною демократизацією мистецтва, освіти, боротьбою прогресивно настроєних діячів культури на розкріпачення творчих сил народу. Музично-естетичному вихованню приділялась увага в загальноосвітніх закладах. У гімназіях, пансіонах, інститутах шляхетних дівчат, на вищих жіночих курсах учням надавалась можливість здобувати знання з музичної грамоти, оволодівати грою на різних інструментах.

Водночас для дітей бідних селян і робітників не тільки навчання музики, а й загальна освіта залишались недосяжною мрією. Лише завдяки старанням окремих демократично настроєних музикантів-педагогів і композиторів (К.Стеценко, М.Леонтович, О.Кошиць, Ф.Попадич), які працювали в селах і невеликих містах, виникали дитячі шкільні хори, поступово в широких масах пробуджувався потяг до навчання музики.

Під тиском прогресивних діячів, що прагнули повноцінної освіти, Міністерство освіти видало в 1897 р. циркуляр, в якому було рекомендовано всім навчальним закладам влаштовувати учнівські літературно-музичні вечори. Вони стали однією з форм, завдяки якій підростаюче покоління заохочувалося до занять літературою і мистецтвом. Рух за музично-естетичне виховання ширився як у великих центрах України — Києві, Харкові, Одесі, так і в деяких містах Чернігівської, Полтавської, Подільської та інших губерній[190].

Проте лише в навчальних закладах, на чолі яких перебували не тільки освічені, й музично обдаровані особи, спостерігалося поєднання загальноосвітніх дисциплін з уроками музики й співу. Так, велика увага приділялася музично-естетичному вихованню дітей у 1-й київській чоловічій гімназії, директором якої був В.Петр — відомий вчений-філолог, здібний скрипаль, постійний учасник камерних вечорів київського Літературно-артистичного товариства, активний пропагандист української музики, великий шанувальник М.Лисенка. Крім гри на фортепіано, В.Петр увів до програми занять уроки гри майже на всіх струнних, дерев'яних і мідних духових інструментах.

У гімназії існував великий хор і оркестр, який складався з 8 перших і 6 других скрипок, альтів — 2, віолончелей — 4, контрабасів — 4, флейт — 2, кларнетів — 2, валторн — 4, труб — 2, тромбонів — 3, ударних — 3. Крім учнів в оркестрі грали й викладачі. Завдяки зусиллям І.Петра (сина директора, вихованця Петербурзької консерваторії), який був керівником учнівського оркестру, і вчителя хорового співу М.Ковальського програми колективів були змістовними й цікавими.

Програма музичних занять у 1-й київській чоловічій гімназії включала світський спів, гру на духових інструментах, балалайці. Диригував учнівським оркестром контрабасист Ф.Воячек. Учителем співу і керівником учнівського хору з 1892 по 1919 р. був П.Кожич. Виконувалися твори М.Лисенка, українські народні пісні й твори російських композиторів на українські теми, учитель намагався підтримувати паростки любові до української музики, що під гнітом царату важко пробивала собі шлях.

---

[190] Апраксина О.А. Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе. — М.; Л., 1948.

Проте не всі загальноосвітні навчальні заклади були забезпечені висококваліфікованими педагогами музичних дисциплін. Особливо скрутне становище залишалось там, де викладали часом особи з низьким фаховим рівнем. Незважаючи на труднощі, пов'язані з відсутністю музичних педагогічних кадрів, прогресивні кола намагалися підтримувати потяг учнівства до музики. Значна увага, наприклад, приділялася музичному вихованню у Черкаській жіночій, Чернігівській чоловічій, Кам'янець-Подільській гімназіях і середньому восьмикласному технічному училищі, у Кременецькому комерційному училищі. Саме тут, у 1912-1914 рр., здобув початкову музичну освіту український композитор М.Вериківський, він навчався гри на віолончелі у диригента симфонічного оркестру Ф.Когоушека, гри на фортепіано в класі учениці В.Пухальського А.Сафонової, керував хором і оркестром народних інструментів.

У Стародубі Чернігівської губернії за ініціативою колишнього професора Петербурзької консерваторії О.Рубця організували музичну школу, аматорський гурток, хор (кількістю 60 осіб), який складався з учнів, чиновників, робітників, а також відкрили щорічні літні курси співу для сільських учителів[191]. У 1908-1909 рр. викладав спів у білоцерківській жіночій гімназії видатний український композитор К.Стеценко, педагогічні погляди якого значною мірою сформувалися під впливом М.Лисенка й К.Ушинського. З ім'ям відомого диригента й композитора Ф.Попадича пов'язано піднесення і розвиток хорового співу в загальноосвітніх навчальних закладах Полтави.

Багато уваги приділялося музичній освіті в златопольській чоловічій гімназії, директором якої був М.Лятошинський — батько майбутнього славетного композитора Б.Лятошинського. Учні житомирської та полтавської гімназій виступали на літературно-музичних вечорах з програмами, складеними переважно з творів українських авторів (М.Лисенка, О.Дзбанівського, М.Завадського та ін.). Надзвичайно показовою була на початку 900-х рр. праця М.Леонтовича в чуківській двокласній сільській школі, де він викладав співи та арифметику. Завдяки невичерпному ентузіазму, енергії та педагогічним здібностям Леонтовича, організований ним

---

[191] Васюта О.П. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII — XIX ст.: Історико-культурологічне дослідження. — Чернігів, 1992.

учнівський оркестр скоро зміг давати відкриті концерти для жителів навколишніх сіл. З великим успіхом виконувались аранжировані композитором народні пісні, твори Й.Штрауса, М.Глінки, М.Завадського.

Аматорський колектив не тільки став активним пропагандистом музичної культури, а й послужив творчою лабораторією талановитому українському композиторові. Широкий розмах музичного мистецтва на початку XX ст., дедалі зростаючий потяг до нього найдемократичніших верств населення стимулювали піднесення музичної освіти, якій приділялась увага не тільки в гімназіях, прогімназіях, а й інститутах, університетах, Колегії Павла Галагана. Наприклад, великий хор (160 чоловік) існував у Київському комерційному інституті, яким керував артист імператорських театрів, професор Київської консерваторії В.О.Цвєтков. До репертуару входили досить складні для виконання твори: хор бранців М.Лисенка з "Гамалії" на слова Шевченка, хор гуслярів з опери "Снігуронька" Римського-Корсакова та ін.

Почесне місце в навчальному процесі посідало музично-естетичне виховання в Колегії Павла Галагана, де крім співу та гри на різних інструментах викладався курс історії музики. З 1902 р. спів та музику вів педагог музичного училища РМТ О.Химиченко. На високому професійному рівні здійснювалося викладання музичних дисциплін, особливо гри на фортепіано, в Київському інституті шляхетних дівчат, де працювали найкращі музиканти. В період з 1862 по 1902 рр. клас фортепіано і хорового співу вели В.Заремба, а також В.Чечотт і Ф.Блуменфельд. З 1881 по 1906 р. гру на фортепіано систематично викладав М.Лисенко, який сполучав посаду старшого викладача та інспектора музики. За його ініціативою було введено теорію та історію музики. Свої лекції він ілюстрував (на фортепіано) зразками класичної музики і творами сучасних авторів.

Починаючи з другої половини XIX особливо на початку XX ст. значного поширення набули такі форми самоосвіти, як народні будинки, народні університети та народні школи. Тенденція до демократизації мистецтва насамперед виявилася у виникненні широкої мережі музично-хорових та музично-драматичних гуртків,

струнних оркестрів, музичних товариств, об'єднань, які проводили велику музично-освітню роботу в народних масах.

Великого значення набула діяльність “Товариства грамотності” в Харкові, членами якого були Христя Алчевська та Гнат Хоткевич. Вони докладали багато зусиль для розширення слухацької аудиторії. Особливо вагомим був внесок у справу музичного виховання І.Сластіна, П.Кравцова, С.Дрімцова, що пропагували це мистецтво шляхом проведення концертів у Харківському товаристві грамотності, Народному домі. Поряд з лекціями з різних дисциплін влаштовувалися літературно-музичні вечори, де брали участь відомі знавці музики.

Широкого розголосу серед демократичних верств набули курси співацької грамоти та хорового співу, влаштовані Харківським товариством грамотності в літній період 1916 і 1917 рр. Їхні організатори мали на меті поширення знань з нотної грамоти, навчання хорового співу, а також ознайомлення з доступними аматорським хорам найкращими творами світської та церковної музики. На курси приймались грамотні, здібні до співу люди: чоловіки не молодші за 18 років, жінки — 15. У проспекті особливо наголошувалося на бажаному вступі на курси постійних мешканців села, а також учителів народних училищ. Зараховані особи отримували грошову допомогу. Керівник О.Городцов викладав нотну грамоту, методику навчання співу, хоровий духовний і світський спів, історію музики, хорову літературу, вів практичні заняття з регенства; П.Кравцов читав лекції по постановці голосу; В.Ступницький викладав історію слобідської української народної пісні і теорію музики, керував хоровим класом; Д.Артюхов вів теорію музики, гармонію, сольфеджіо, гру на скрипці; М.Ходаковська-Данилевська - гру на фортепіано і фісгармонії. Заняття на курсах передбачали вивчення теорії музики і основ гармонії в обсязі училищ, методику навчання співу по нотах і по слуху, ознайомлення з світською і духовною музичною літературою.

Публічне виконання колядок і щедрівок Харківської губернії, "Вечорниць" Ніщинського та 18-ти хорових творів різних авторів засвідчили плідну і продуктивну роботу курсистів. Наприкінці відбувся екзамен під керуванням професора С.Богатирьова, який підтвердив добрі знання тих, що закінчили

курси. Ще в 1896 р. професор медицини і музично-громадський діяч П.Кравцов заснував музичний гурток, основною метою якого стало поширення музичних знань у робітничому середовищі. Він проіснував 15 років. Значну допомогу гурток одержував від російського композитора В.Ребікова.

Важливість справи просвітництва засвідчив з'їзд з питань організації доцільних розваг жителів Харківської губернії (1915 р.), де, зокрема, наголошувалося на завданнях народних будинків, покликаних сприяти позашкільному художньому та фізичному вихованню дорослих, підлітків і дітей дошкільного віку. В його постановах зазначалося, що музична освіта населення повинна розвиватися в двох напрямах: через школу, товариства й народні співацькі класи. Підготовку керівників мали здійснювати спеціальні курси для вчителів та керівників музичної освіти. На з'їзді висунули пропозицію взяти за основу в освіті народну пісню. Для збереження фольклорних першоджерел пропонувалось організувати співацькі товариства, в обов'язок яких входили збирання та обробки народних пісень.

Вивчення фольклорних багатств для формування світосприйняття людини, її духовної культури та моральних переконань особливої актуальності набуло в період революційних подій 1917 р. Своєчасною виявилася доповідь К.Стеценка "Українська пісня в народній школі", виголошена 25 квітня 1917 р. на з'їзді вчителів народних шкіл Ямпільського повіту на Поділлі. Доповідач відстоював значення українського фольклору як важливого фактора пробудження у дитини художнього почуття, підкреслював необхідність вивчення зразків народної музичної творчості. Вважаючи спів одним з найдоступніших видів мистецтва, композитор стверджував, що саме він покликаний стати потужним знаряддям для естетичного й морального виховання дітей.

Ще в другій половині XIX ст. передовими діячами культури визнавалася необхідність музичної освіти народу як одного з ефективних засобів естетичного виховання у державному масштабі. Над розширенням обсягу й вдосконаленням викладання співів замислювалися і педагоги загальноосвітніх шкіл, про що свідчить значна кількість опублікованих наприкінці XIX - початку XX ст. праць з питань музичної освіти: "О музыкальном образовании народа в России и Западной Европе"

С.Миропольського (Спб., 1882, 2-е вид.), "Краткий очерк современного состояния музыкального образования в России" К.Вебера (М., 1885), "В ожидании реформ. Мысли о музыкальном образовании" В.Гутора (Спб., 1891), "Значение музыки и пения в деле воспитания и в жизни человека" С.Булгакова (Приложение к циркуляру по Киевскому учебному округу за 1901 г. — К., 1901).

Музика і спів вважалися необов'язковими предметами у багатьох тодішніх навчальних закладах. Проте, в закритих установах, як, приміром, у жіночих інститутах та пансіонах, викладання музики диктувалося необхідністю підготувати з числа матеріально неспроможних вихованок педагогів-гувернанток, викладачів музики та іноземних мов. Високим рівнем відзначалося музичне виховання в Київському інституті шляхетних дівчат. Тут викладали К.А.Ванка, В.Е.Каульфус, І.Ф.Витвицький, Шмітдеберг, В.І.Заремба, чеський піаніст, композитор і диригент А.О. Паночіні, піаніст М.А.Завадський, музичний діяч, критик і композитор В.А.Чесотт, С.М.Блуменфельд, М.А.Тутковський та ін.

З 1876 по 1902 р.р. гру на фортепіано в Інституті шляхетних дівчат викладав М.В.Лисенко. За його ініціативою було запроваджено уроки теорії та історії музики, на яких він ілюстрував класичну музику і твори тодішніх композиторів. Значна увага музичному вихованню приділялася також у 1-й Київській чоловічій гімназії. Тут, зокрема, працював педагог-піаніст Шмітдеберг, який виховав ряд відомих музикантів і діячів. Серед них слід назвати видатного, європейської слави піаніста Мазевського, композитора і теоретика, професора Петербурзької консерваторії О.І.Рубця. Його співучнем по музичних заняттях був син історика М.А.Маркевича, що мав неабиякий музичний хист. В інших загальноосвітніх закладах — прогімназіях, училищах, початкових школах — музично-виховний процес не набув систематичного характеру, залежав від керівництва або викладача даного предмета, часто регулювався потребами богослужіння, подіями з життя школи, міста. Жодне помпезне свято не обходилося без місцевого учнівського хору. З 60-рр. XIX ст. з'являються і розвиваються різні форми позашкільної освіти: народні бібліотеки, комітети і товариства письменності, створюються благодійні установи та недільні школи. Перша

недільна школа в Києві відкрита в 1859 р., в Катеринославі і Харкові — 1860 р. У Харкові існувала безплатна музична школа для "дітей усіх станів", організована К.П.Вільбоа.

В організації недільної школи як особливої позашкільної форми освіти, у розробці методики занять з малописьменними дорослими видатне місце належить прогресивній діячці-просвітниці Х.Д.Алчевській. Заснувавши в Харкові недільну школу, одну з перших у царській Росії, вона керувала нею впродовж 50 років. Енергійна просвітницька діяльність Х.Алчевської була високо відзначена на І Всесвітній виставці в Парижі (1889 р.). Тоді її обрано віце-президентом Міжнародної ліги освіти[192]. У школі навчалось одночасно 500-700 учениць, з якими безкоштовно працювали 80 вчительок. Контингент учнів складався з домашніх служниць, швачок, робітниць промислових підприємств. Хоча музичні заняття передбачали насамперед участь у відповідних музичних вечорах, шкільних святах, ювілейних урочистостях, роль їх була значною[193].

Безперечно, недільні школи відіграли велику роль у поширенні письменності й елементарних музичних знань серед українського населення. Водночас, віддзеркалюючи рівень демократизації тодішнього суспільного життя, вони виявляли обмеженість і слабість системи офіційної освіти. Поряд з діяльністю місцевих відділень РМТ наприкінці XIX ст. активізується робота приватних навчальних закладів: шкіл, класів, курсів.

Перша приватна школа у Києві, організована К.Ф.фон Фейстом у 1881 р., мала назву вокально-інструментальної. У Харкові здобула визнання спеціальна фортепіанна школа, очолювана талановитим піаністом, учнем Ф.Ліста А.Ф.Беншем. Певні традиції мала музична освіта в Житомирі. Тут у 1885 р. було відкрито музичну школу П.Грінберга, а в 90-х рр. виділялась музична школа, очолювана здібним і досвідченим піаністом С.Ружицьким. Аналогічні приватні установи в цей період виникали в інших містах України. Так, в Єлизаветграді було відкрито музичну школу О.М.Тальновського, випускника Варшавської консерваторії; у 1899 р. тут почала діяти школа

---

[192] Алчевський І. Спогади. Матеріали. Листування. — К., 1980. — С.4.
[193] Алчевская Х.Д. Полувековой юбилей (1862-1912).— М., 1912. — С.19.

Г.Нейгауза. В Одесі широко відомими були курси К.Ф.Лаглера, Р.Гельма, класи Д.Ресселя, М.Фідельмана, Г.Рахміля.

Такі приватні музичні установи виконували загалом функції підготовчих курсів напередодні вступу до музичних училищ. Проте у деяких з них рівень викладання не поступався училищному. Показовими були підготовчі курси З.І.Худякової, М.К.Лесневич-Носової та школи С.М.Блуменфельда і М.А.Тутковського в Києві. Навчання в школі С.Блуменфельда надавало можливість здобути не тільки загальну музичну освіту, а й вокально-сценічну. В 1894 р. тут було відкрито перші на Україні класи драматичного мистецтва. Вихованцями їхнього вокального відділу були О.А.Кошиць, Т.Г.Львов, Г.І.Внуковський. Цілісна система музичної освіти, високий фаховий рівень викладання музичних дисциплін, добре вишколений учнівський хор дозволили цьому приватному закладу стати одним з найбільш впливових і діяльних у другій половині XIX ст.

Якщо школа С.Блуменфельда практично орієнтувалася на програму музичних училищ, то заклад М.Тутковського в своїй діяльності наблизився до рівня вимог консерваторії. У цьому була велика заслуга висококваліфікованого колективу викладачів, до складу якого входили найкращі педагоги та музиканти Києва. За час свого існування школа М.Тутковського виховала ряд відомих музикантів, серед яких — піаніст С.Г.Румшинський, співаки Н.В.Птицин, М.І.Донець, С.І.Друзякіна, М.А.Янса, М.І.Закревська, М.Я.Будневич, Є.Г.Азерська. Таким чином, успішна діяльність приватних музичних закладів в Україні в 80-90-х рр. XIX ст. доводить великі внутрішні потенції приватної ініціативи, переконує в її спроможності долати значні труднощі в організації музичної освіти, досягати високого рівня професіоналізації, гнучкіше реагувати на суспільно-культурні запити часу.

Співи й музика, як відомо, посідали чільне місце в багатьох духовних навчальних закладах (церковноприходських школах, єпархіальних училищах, семінаріях, духовній академії). Музична освіта в них нерідко була основою для подальшого розвитку професіоналізму. Учні оволодівали грою на різних інструментах, вивчали теорію, гармонію, частково — історію музики. Вихованці не стояли осторонь мистецького життя, що мало неабияке значення

для провінційних, не дуже щедрих на події міст. Чимало видатних українських композиторів і діячів (М.Леонтович, О.Кошиць, К.Стеценко, П.Козицький, П.Тичина та ін.) одержали початкову музичну підготовку в духовних навчальних закладах.

Найбільш доступною для демократичних верств населення була початкова й середня духовна освіта. В середніх закладах обов'язково вивчали церковний спів і основи хорового диригування, сольфеджіо, канони. Значна увага приділялася вивченню народних пісень та патріотичних гімнів, розучуванню рухливих ігор зі співами. Великих змін зазнав репертуар училищних і семінарських хорів, до яких іноді включались й обробки українських народних пісень. Під впливом передових ідей і посилення уваги до народної творчості учні охоче записували зразки музичного фольклору. Деяким з них надавалося право керувати семінарським хором. Практичне студіювання хорового звучання, тембрових барв, засвоєння виразних можливостей людського голосу — все це відігравало важливу роль у формуванні майбутніх композиторів. Саме таку школу пройшли видатний майстер хорової мініатюри М.Леонтович, тонкий знавець хорового жанру К.Стеценко, геніально обдарований хоровий диригент О.Кошиць, талановитий композитор П.Козицький.

На революційні події 1905 р. семінаристи відгукнулись участю в страйках київських студентів. Про настрої, що панували тоді серед молоді, писав П.Козицький: "Під цілком "благолєпною" - благопристойною зовнішністю в її (київської семінарії) стінах, яко протест проти клерикального "верноподданического" режиму, клекотали буйні сили"[194].

Обов'язковий церковний спів був не єдиною формою музичної освіти семінаристів: програма передбачала навчання гри на струнних, духових інструментах, фортепіано і фісгармонії. У 1912 р. в київській семінарії організували струнний квартет, в якому брав участь П.Козицький. Ознайомлення з найкращими зразками світової музичної літератури, вивчення специфіки звучання і технічних можливостей камерного ансамблю згодились у наступній творчій праці композитора.

---

[194] Козицький П. К.Г.Стеценко: Біографічний нарис // Музика. — 1929. — №2. — С.3.

Значна увага приділялася вивченню музики (переважно церковної) у Сумському духовному училищі. Музичні дисципіліни викладали кваліфіковані регенти — П.Карпов, І.Іваницький, В.Посельський. Дехто з них читав музично-теоретичні дисципліни також у світських навчальних закладах. Помітне місце займала музична освіта і в жіночих духовних закладах. Чимало випускниць при успішному проходженні додаткового педагогічного курсу ставали шкільними та домашніми вчителями. Основним завданням вихованок було "піти назустріч задоволенню потреб церковноприходських шкіл у вчительках з достатньою підготовкою в умінні складати хор і керувати ним"[195]. Заняття відбувалися за програмою церковного співу для псаломщиків і вчителів церковноприходських шкіл, яка передбачала спів ірмосів, антифонів, що супроводжували богослужіння.

До програми, крім церковного співу, входило вивчення теорії музики, основ гармонії, читання хорових партитур, транспозиції. З 6-го класу вивчалася методика викладання співу з паралельними практичними занаттями у зразковій школі, де хор складався з вихованок старших класів під керівництвом найдосвідченішої учениці. У додатковому 7-му класі учениці за бажанням проводили практичні заняття і після закінчення одержували право викладання в духовних і світських навчальних закладах.

Однією з форм підвищення освіти і знань для викладачів церковноприходських шкіл та училищ були короткотривалі педагогічні курси. До 1903 р. такі курси влаштовувались у Київській єпархії, пізніше — для вчителів кожного повіту окремо. Для занять співом слухачі курсів поділялися на молодшу і старшу групи. Заняття провадились за програмою церковного співу, виданою училищною радою при Синоді. Програма мала теоретичний, практичний, історичний і методичний розділи. Після закінчення курсових занять слухачі складали заключний іспит.

Незважаючи на обмежену музичну підготовку, учні духовних навчальних закладів здобували певні естетичні знання й практичні навики. Вони влаштовували літературно-музичні вечори, до програм яких, крім музичних творів, інколи включалися реферати з історії та літератури і навіть виступи кобзарів.

---

[195] Киевские епархиальные ведомости. — 1905. — №3. — С.185-186.

Найбільш цікавим, змістовним і різноманітним було художньо-мистецьке життя в тих духовних закладах, адміністрація яких усвідомлювала значення для загальноестетичного виховання багатовікових надбань світської народної та професійної музики й не заперечувала проти їхнього вивчення і публічного виконання.

Традиційними були музично-літературні вечори для багатьох жіночих духовних шкіл. Особливо цікаво проходили вони в полтавському єпархіальному жіночому училищі, де значна увага приділялась тематичним і ювілейним концертам, програма яких часто складалася з творів Лисенка, Чайковського, Римського-Корсакова.

Багаті традиції в системі музичної освіти мала Київська духовна академія. Тут був злагоджений хоровий колектив, який очолювали музично обдаровані диригенти, переважно вихідці із студентського середовища[196].

Значна сторінка в історії хору пов'язана з ім'ям О.Кошиця, який вперше зробив об'єктом уваги цілий хоровий колектив. Звучання капели приваблювало не тільки тембровим зрівноваженням хорових партій, а й високохудожньою інтерпретацією. Кошицю було доручено відбирати з київських хорів хлопчиків, які згодом зараховувалися до духовних училищ. Вони, як правило, доповнювали хор дорослих академістів. Для дитячого складу існувала окрема програма, до якої крім духовних входили світські твори і народні українські пісні, колядки, щедрівки.

Академічний хор зробив багато для популяризації музики А.Веделя. Виконання його концертів відбувалося на високому художньому рівні. Хор брав активну участь у культурно-мистецькому житті міста, виступаючи в різних благодійних концертах і концертах РМТ.

У період керування академічним хором П.Козицький виступив як продовжувач традицій О.Кошиця у виконавській манері і підборі репертуару. Поряд з усталеним духовним репертуаром Козицький чільне місце відводив церковним музичним творам Римського-Корсакова, Чайковського, Демуцького, Кошиця,

---

[196] Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. — К., 1971.

Лисенка. Перевага, як і раніше, надавалася творам А.Веделя і Д.Бортнянського.

У Західній Україні та Закарпатті навчання музики проводилося здебільшого при церковних хорах. Діяльність таких хорів, що виникали у багатьох містах — Перемишлі, Львові, Станіславі, Стрию та інших, поступово виходила за межі лише культових завдань. Вони сприяли широкому розвитку хорової культури.

Про музику як виховальний чинник завжди наголошували у своїх працях фахівці і педагоги. Навчання музики і співу повинно служити не тільки для виховання віртуозів чи для самохвальства, а "для розбудження душі самої, для розбудження і вспомагання того духовного життя, котре в гармонії тонів черпає сили і заохоту до стремлення за добром і красою"[197]. А виховальним засобом насамперед була українська пісня.

Усвідомлюючи роль музичної освіти в піднесенні музичної культури Галичини, композитори М.Вербицький та І.Лаврівський займалися педагогічною роботою. Вербицький у статті "О пінію музикальном" наголололошував на необхідності професійної освіти в Галичині[198]. В іншій статті — "О твореніях музикальных, церковных і мірськіх на нашей Руси" — композитор висловлював жаль з приводу того, що "на мистецькій ниві ще багато праці, а відповідних робітників для цього в Галичині дуже мало"[199]. Автор висунув сміливу пропозицію — заснувати навчальний заклад на зразок Празької консерваторії, де серед інших спеціальних предметів була б і композиція.

Сам Вербицький охоче допомагав молодим — передавав їм власний творчий досвід, радив користуватись існуючими підручниками з теоретичних дисциплін, зокрема підручником гармонії Р.Фюрера, який, на його думку, цілком достатній для початкової освіти композитора. У нього брав уроки гармонії й композиції І.Х.Сінкевич, згодом відомий діяч і пропагандист хорового мистецтва, автор підручника церковного співу, порадами

---

[197] Зоря, 1881. — Ч.9. — С.106-107.
[198] Галичанин,1863. — Кн.1. —Вип.2.
[199] Слово, 1870. — Ч.38

композитора користувалися В.Матюк та ін.[200]. Даючи тривалий час уроки гри на гітарі, Вербицький створив "Школу гри" на цьому інструменті. Цей посібник з теорії музики, не будучи надрукованим, вважається першим підручником у Галичині, написаним українською мовою (початок 40-х рр. XIX ст.)[201].

У 60-ті рр. виникає реальна можливість для поліпшення музичної освіти. У зв'язку з відкриттям у 1864 р. театру при "Руській бесіді" і пожвавленням музично-театрального життя того ж року до Львова з Кракова переїхав композитор І.Лаврівський. Правління "Руської бесіди", створивши співацько-музичний комітет, доручило йому навчати співу найбільш здібну молодь. Збори членів іншого товариства — "Галицько-руської матиці" — ставили питання про видання підручника співів для учнів нижчих і середніх шкіл. Як на зразок І.Лаврівський вказував на "Spievnik dla szkol ludowych galicijskich", виданий у Кракові.

Та незважаючи на вимоги фахівців, стан навчання співу в школах не відповідав виховним завданням. "В наших школах, — стверджував Д. Січинський, — попросту карикатуровано доси науку співу, бо від першого до послідного року науки по найбільшій части не співано інакших пісень, лише одноголосові, а і в тих не було великого вибору, так що через унісоновий вереск все тих самих пісень знеохочувалося шкільну дітвору до науки співу, а о робудженю якихось естетичних почувань не могло бути і мови"[202].

В атмосфері неприхованої політики денаціоналізації українського населення питання про систематичну музичну освіту навіть не виникало, а якщо і порушувалося, то було далеким від практичного розв'язання. Навчання у вищих навчальних закладах, зокрема. в польській консерваторії фактично було закрите для українського населення. Натомість у семінаріях та гімназіях подавалися досить скупі музичні знання, хоч опанування нотної грамоти вважалося обов'язковим[203]. (У 1888 р. відзначалася 50-та

---

[200] Сінкевич І.Х. Начало нотного пенія в Галицкой Русі // Беседа, 1888. — №1. — С.47.
[201] Людкевич С. Наші шкільні співаники // Дослідження, статті, рецензії. — С.391-392.
[202] Січинський Д. Співаник... // Діло, 1907. — Ч.232.
[203] Лисько З. І.Лаврівський // Українська музика, 1938. —Ч.4 (14).-С.65.

річниця офіційного запровадження нотного співу у Львівській духовній семінарії).

За спогадами А.Вахнянина, у перемишльській гімназії, наприклад, на так званих Singstund'ах, що відбувалися двічі на тиждень, уроки сольфеджіо проводилися без нот. Вправи сприймалися на слух: вчителі грали один голос на інструменті (як правило, скрипці), інший — співали[204]. Поглиблення музичних знань відбувалося через самоосвіту або приватні уроки.

У 90-т рр. загальна картина викладання музики змінилася на краще, хоча, як і раніше, навчання було спрямоване насамперед на засвоєння вокально-хорової літератури. Музичним заняттям у гімназії відводилася щотижня одна година. Навчальною програмою передбачалося поетапне навчання. На першому і другому етапах подавалися загальні відомості з теорії музики і сольфеджіо та практикувалось одноголосе виконання церковних композицій, особлива увага приділялася хоровому співу народних пісень і творам галицьких композиторів[205].

Подібний рівень навчання музики в середніх навчальних закладах лише частково задовольняв потреби населення в музичній освіті і забезпечував щонайперше розвиток хорової співацької культури. Отож і доводилося шкільній та студентській молоді Галичини самотужки готувати і влаштовувати музично-декламаторські вечори, відзначати свята, створювати хорові та оркестрові гуртки. Безумовно, така аматорська діяльність позитивно впливала на їхнє культурне виховання, національну свідомість, естетичне почуття. Кожний новий вияв духовної діяльності молоді радо вітався в народі, бо цим вона давала доказ своєї життєвості й щораз зростаючого культурного розвитку. Тим більше, коли культурні заходи проводилися з благодійною метою[206].

Влаштування музичних вечорів вшанування заслужених діячів культури увійшло у звичай шкільної молоді: української — на честь Т.Шевченка, польської — на честь А.Міцкевича.

---

[204] Вахнянин А. Спомини з життя. — С.22-23.

[205] Справозданє (звіт) дирекції ц.к. II гімназії в Перемишлі за рік шкільний 1897/98. — Перемишль, 1898. — С.21-22.

[206] Гриневецький І. Учителі середніх та вищих шкіл і культу нашої музики і пісні // 25-ліття Учительської громади. Ювілейний збірник. — Львів, 1935. — С.125.

Святкування відбувалися не тільки у Львівській академічній гімназії, а також і в провінційних містах. Вечори проходили під суворим наглядом крайової шкільної ради і лише для шкільної молоді. У них могли брати участь учителі закладу і деякі відомі особи, запрошені дирекцією. Користь від таких вечорів була значною. Молодь мала приємне й повчальне заняття, випробовувала свої сили, застосовувала свої знання практично і не марнувала часу. Щоправда, учням не дозволялося виходити за рамки програми, яка проходила цензуру дирекції.

Вечорниці на відзначення 50-х роковин смерті М.Шашкевича влаштували 31 травня 1893 р. учні української бурси в Бережанах. Мішаний хор бурси під керуванням учня В.Гривнака виконав твір Й.Вітошинського на слова М.Шашкевича "Не згасайте, яснії зорі" і "В'язанку з народних пісень" М.Кумановського. Чоловічий хор проспівав композицію присутнього О.Нижанківського "Гуляли". Виступив також оркестр, складений з учнів бурси та гімназії, у виконанні якого прозвучали увертюра "Галицька жизнь", фантазія на теми народних пісень і марш "Кришталева чаша"[207]. Варто згадати про перші шевченківські вечори української молоді. Один із них влаштували гімназисти Самбора 15 березня 1894 р.[208]. У жіночій школі ім. Ядвиги в Станіславі стараннями учениць (і українок, і польок) до програми шевченківського вечора увійшли виступи хорів, декламація, фортепіанне соло, гра на цитрі і скрипці у супроводі фортепіано та ін. Учні учительської семінарії у Львові під керівництвом своїх учителів музики О.Нижанківського і К.Штоля 5 березня 1895 р. провели спільний музично-вокальний вечір на честь Т.Шевченка й А.Міцкевича. У концерті прозвучали твори композиторів С.Воробкевича, Г.Ярецького, Я.Галля, М.Лисенка, Й.Баха та ін.

У пам'ять Т.Шевченка українська молодь усіх львівських, польських і німецьких гімназій та реальної школи спільними силами влаштувала святковий вечір (11 лютого 1899 р.). До цього часу учні лише українських гімназій відзначали Шевченкові роковини. Стало традицією, що у народних святкуваннях брали

---

[207] Діло. — 1893. — Ч.III.
[208] Діло. — 1894. — Ч.52

участь учні як українського, так і польського й єврейського походження.

У залі польського "Сокола" провела свято Шевченка гімназійна молодь Станіслава (25 березня 1904 р.). Музичні твори (Д.Січинського "Лічу в неволі", М.Лисенка "Реве та стогне", А.Вахнянина "Ура, у бій") виконувалися самими гімназистами[209]. Багато праці для вокально-хорової підготовки шкільної молоді доклав Я.Вітошинський. Його хор особливо відзначився на шевченківському святі в березні 1904 р. "Історія руської академічної гімназії мусить записати золотими буквами ті часи, — пише М.Волошин, — коли знайшовся чоловік, що потрафив хор хлопчиків поставити на такий рівень, то проф. Вітошинський"[210].

Інший рецензент, Б.Вахнянин відзначав: "Прямо не хотілося вірити, що гімназійний хор можна довести до такого совершенства, як то зробив проф. Вітошинський". Він висловив пропозицію виступити з повторним концертом перед ширшою публікою, "щоби та мала нагоду віддати приналежну честь так заслуженому на поли хорального співу диригентови і єго хорови"[211].

Великою популярністю користувався оркестр і хор Львівської ремісничо-промислової бурси, який 2 листопада 1903 р. виступив перед численною молодіжною публікою. Незважаючи на короткий час існування оркестру (один рік), його дебют був успішним. Концерт завершився виконанням гімну "Ще не вмерла Украіна" в супроводі оркестру, який уся публіка вислухала стоячи. Рецензент писав: "Попис цей дає запоруку, що вишколені нашою бурсою питомці не відцураються свого народу, коли стануть на становисках самостійних ремісників і промисловців"[212].

100-літні роковини з дня народження М.Шашкевича відзначали учні філії академічної гімназії вокально-інструментальними вечорницями. Змішаний хор гімназії (близько 60 осіб) під керуванням Ф.Колесси виконав нову композицію С.Людкевича "Шуми, вітре" на слова Т.Шевченка. Щиру овацію С.Людкевичу влаштувала публіка і за другу його пісню "Дайте

---

[209] Діло. — 1904. — Ч.65.
[210] Діло. — 1904. — Ч.59.
[211] Діло — 1905. — Ч.53.
[212] Діло. — 1905. — Ч.67.

руки, юні друзі" на слова М.Шашкевича, спеціально написану до цього ювілею[213].

Музична освіта в загальноосвітніх закладах (школах, гімназіях) Галичини зводилась переважно до вивчення співу. Це відбувалось, як правило, в два етапи. На першому — викладались основи елементарної теорії музики, на другому — учні співали в змішаному хорі, вивчали церковні та світські пісні (в обробках М.Куманського, Ф.Колесси, Д.Січинського, Я.Галля та ін.).

Окремими товариствами влаштовувалися загальноосвітні курси. Так, у 1911 р. Товариство українських наукових закладів імені Петра Могили організувало курси лекцій у десяти місцевостях Галичини. В них брав участь Ф.Колесса, читав у Самборі й Золочеві лекцію (з демонстрацією на фонографі) "Музична форма українських народних дум". Уже за два перші роки існування (1909-1910 рр.) цього "народного університету" у Львові, Перемишлі, Самборі було прочитано 7 тем з музики, серед яких "Основи ритміки", "Національні танці", "Музична форма українських дум" тощо. Загальна кількість слухачів сягала 14 тис., що свідчило про потяг широких мас до музичних знань. Спів, як правило, був однією із загальноосвітніх дисциплін на курсах, відкритих львівським товариством "Просвіта".

Різні нагоди були приводом для проведення урочистих святкувань. На одну із сумних — пошанування пам'яті М.Лисенка - першими відгукнулись учні української гімназії у Львові. Концерт, що відбувся 3 грудня 1912 р. в залі Народного Дому, розпочався "Жалібним маршем", який виконав оркестр (у малому складі). Пісні покійного композитора співали чоловічий і змішаний хори під керуванням учня І.Охримовича та вчителя Є.Форостини. З сольними творами виступили піаніст З.Лисько, скрипаль Р.Придаткевич, співак М.Голинський[214].

Учителі музики, а також музично підготовлені учні організовували в своїх навчальних закладах хорові та оркестрові колективи. Так, на спільному концерті обох стрийських гімназій (17 березня 1913 р.) виступили "16-ка" чоловічого хору (диригент — учень Трух), змішаний хор (диригент — Котович), оркестр

---

[213] Нижанківський О. Маркіянове свято у Львові // Діло. — 1911. — Ч.247.
[214] Жалоба О. Концерт молоді для пошановане пам'яті М.Лисенка // Діло. — 1912. — Ч.273.

(диригент — учень Бервід), смичковий квартет та гурток мандоліністів. У виконанні учня Дольницького прозвучали твори Д.Січинського "Фіналє", "Із сліз моїх", С.Людкевича "Черемоше, брате мій". З фортепіанним соло виступив учень Дзерович[215].

Академічна молодь 2 липня 1913 р. влаштувала святковий концерт на честь І.Франка, де слід відзначити перший виступ невідомого досі в Галичині артиста-співака Михайла Микиші (учня О.Мишуги), який з 1905 р. працював у музичній школі М.Лисенка в Києві. "Голос Микиші, — пише рецензент, — се м'який, ясний ліричний тенор з легким закроєм драматичним, широкої скалі, гнучкий, спосібний до нюансовання динаміки у викоких реєстрах, словом, голос, якому природа і солідна школа запевняють гарну кар'єру. Як концертний співак виявив Микиша багато інтелігенції, ліричного чуття, а при тім культури і сценічного темпу і явився зарівно гарним інтерпретатором Лисенка, як італійських Карузових п'єс"[216].

Усі львівські школи (обидві українські гімназії, українці польських шкіл, жіноча гімназія василіянок, жіноча семінарія) відзначили святковими концертами 100-літній ювілей Т.Шевченка. Не зупиняючи уваги на конкретній програмі, рецензент констатував спад гімназійних хорів. У недалекому минулому "хори академічної гімназії мали славу найкращих хорів Галичини, якими одушевлялися не тільки свої, але й чужі, та робили пропозиції тодішному диригентові хорів академічної гімназії проф. Вітошинському, щоби він уладив зі своїм хором артистичну прогульку по більших містах Європи, — а нині хори так змішані, які і мужеські малі, невиправлені, та без доброго голосового матеріалу... Головна вина спадає тут на дирекцію та научний систем, який зовсім не дбає про розвій співу і музики в середніх школах"[217].

Трохи краще культивувалася серед молоді інструментальна музика. Учні зуміли скласти невеликий оркестр. З солістів проявили себе скрипаль Борис, піаністи Дрималик та Рибак. Кращим з музичного погляду виявився концерт семінаристок

---

[215] Діло. — 1913. — Ч.68..
[216] Святочний концерт в честь Івана Франка // Діло. — 1913. — Ч.147.
[217] Жалоба О. Ювілейні Шевченківські концерти у Львові // Ілюстрована Україна. — 1914. — Ч.5-6. — С.117.

Українського педагогічного товариства. Тут учитель музики І.Левицький помітно дбав про розвиток музичного мистецтва. Доволі численний хор серед інших виконав композицію самого вчителя. Також виступив унісон скрипачок із 16 учениць. Окрасою концерту було фортепіанне соло Борисівної (фантазія на тему "У сусіда хата біла" Йосипа Витвицького).

У нелегкі роки першої світової війни учениці гімназії василіянок влаштували концерт на честь митрополита А.Шептицького, на якому виступили два хори: дитячий ("Пісня свободи" І.Біликівського) і хор старших класів ("Червона калина" і "Журавлі" в гармонізації Ф.Колесси). Диригувала учениця Дмитрашівна, яка, крім цього, виконала соло "Горить моє серце" і в тріо з Чайківською і Долинківною — "Баркаролу". На закінчення учениці проспівали "Боже великий, єдиний" і "Ще не вмерла Україна"[218].

На шкільних концертах керівниками хорів та акомпаніаторами були переважно самі учениці. "Шкільні концерти мають бути не лиш пописом, але і школою, - вважав рецензент, — тому дуже добре, щоби учениці привикли самі управляти хорами та вести супровід"[219]. Концерти у фонд українських січових стрільців (УСС) були проведені ученицями учительської семінарії в Самборі 6 квітня 1916 р. В Коломиї (8 квітня) виступив хор під керуванням Д.Николишина, в якому співали учениці приватної семінарії. Шевченківське свято відзначала українська учительська семінарія василіянок спільно з іншими школами в Станіславі[220].

У післявоєнний час молодь Галичини продовжувала вшановувати своїх ідейних провідників, влаштовуючи на їхню честь святкові концерти. Однією з перших дат, яку відзначила академічна гімназія у Львові 23 березня 1921 р., була 60-та річниця смерті Т.Шевченка. Велика і дбайлива праця, вкладена Я.Вітошинським, відчувалася у співі чоловічого і мішаного хору, яким диригував учень Ю.П'ясецький. З найкращої сторони показали себе учні М.Колесса (фортепіано), Р.Кордуба (скрипка).

---

[218] Діло. — 1915. — Ч.125.
[219] Діло. — 1916. — Ч.89.
[220] Діло. — 1916. — Ч.97.

Львівська громадскість була задоволене концертом, "бо бачило серіозну працю своєї молодіжи"[221].

Шевченківські концерти дітей та молоді вигідно відрізнялися від концертів культурно-освітніх товариств та організацій. Тут, на думку дописувача, "відчувається справді святочний настрій, щирість і природність, а для старшого громадянства, яке улаштовує концерти, шевченківське свято до деякої міри набрало офіційного характеру, бездушної обов'язковости, мертвеччини, шабльону"[222]. 120-ту річницю з дня народження Т.Шевченка урочисто відзначили учні львівських гімназій. Особливо сподобалися присутнім хорові колективи: чоловічий ("Дайте руки" М.Шашкевича — С.Людкевича, "Тече вода" Т.Шевченка — С.Воробкевича, "Сонце заходить" Т.Шевченка — О.Роздольського) та змішаний (в'язанка народних пісень в обробці К.Стеценка). Хорами диригував В.Козак та учень Я.Шуст[223].

Свою індивідуальну рису мали концерти, в яких брали участь талановиті діти. Такий концерт, під назвою "Діти — дітям" влаштувало товариство "Українська захоронка" 17 червня 1934 р. силами наймолодших учнів музичного інституту. Солістами були вже відомий молодий віртуоз віолончеліст Іван Барвінський, а також талановита скрипачка Леся Деркач. Найбільше враження справила "Дитяча симфонія" Ромберга у виконанні оркестру дітей переважно у віці близько 10 років. З музичних інструментів, крім скрипок, віолончелі, фортепіано, були труба, трикутник, бубон, тобто "інструменти", які наслідували голос зозулі, солов'я, перепелиці. Все це разом давало нові комбінації, фарби і створювало радісну картину. І.Приймова із захопленням писала: "Треба було подивляти дисципліну малих оркестрантів, яких роля не була легка, бо впадання поодиноких голосів увесь час вимагало великої уваги"[224]. Диригував Р.Согор, а фортепіанний супровід вели Р.Савицький та О.Федаківна. Безумовно, що виступ дитячого оркестру мав великий виховний вплив насамперед на самих виконавців. Як відзначала О.Ціпановська, збірне музикування "не

---

[221] Український вісник. — 1921. — Ч.49.
[222] Діло. — 1923. —Ч.32.
[223] Діло. — 1934. — Ч.122.
[224] Приймова І. "Діти — дітям" // Діло — 1934. — Ч.160.

тільки розбуджує замилування до всього, що гарне, але водночас впоює вже в заранні життя почуття дисципліни, порядку і збірної відповідальності. А це виховний чинник першорядної ваги! У такій атмосфері скристалізована діточа душа буде і в дальшому житті шукати усього, що гарне й шляхотне і не так легко зійде на бездоріжжя"[225].

Виконуючи міністерські програми шкільних музичних лекторіїв, дирекція філії української державної гімназії у Львові стала ініціатором їхнього проведення для учнів 1-3 класів середніх шкіл під назвою "Розвиток української музики". З метою реалізації цих лекторіїв у життя дирекція гімназії звернулася до відомого музичного діяча А.Рудницького, який радо погодився взяти на себе обов'язок лектора. Програма передбачала щомісячні виступи перед учнями з окремими концертами, тематика яких охоплювала розвиток української музики.

Перший концерт з подібного циклу на тему: "Микола Лисенко, його творчість і значення" відбувся 18 березня 1936 р. в присутності понад тисячі школярів. Запрошені — співачка М.Сокіл і піаністка Г.Левицька виконали велику програму, складену виключно з Лисенкових творів, а А.Рудницький пояснював кожен номер виступу, звертаючи увагу на такі форми музичних творів, як пісня, елегія, гавот, сарабанда, рапсодія тощо. З.Вільшанецький відзначав: "Присутня молодь була захоплена мистецьким виведенням програми цього першого в нас шкільного концерту і з запертим віддихом слухала як прелєкції та пояснення, так і музично-вокальних точок"[226].

Другий лекторій, присвячений народній музиці, розпочався вступним словом А.Рудницького, який розповів про значення народної пісні як такої, що відзеркалює та оспівує українську історію і важливі історичні події, змальовує народні обряди й почування людей на політичні, суспільні та життєві прояви, впливає на творчість композиторів. Лекція супроводжувалася виконанням народних пісень в обробці З.Лиська, М.Колесси, Л.Ревуцького співачкою М.Сокіл. Ю.Сінгалевич грою на бандурі та співом історичних пісень переніс школярів у давні часи

---

[225] Ціпановська О. "Діти — дітям" // Жінка. — 1935. — Ч.І. — С.6.
[226] Вільшанецький З. Перший шкільний концерт // Діло. — 1936. — Ч.68.

козацьких дум. На завершення подвійний змішаний квартет проспівав три пісні в обробці М.Лисенка.

На лекції були присутні майже 1500 школярів обох українських гімназій (чоловічої і жіночої), гімназії "Рідна школа" та малої семінарії, торгової школи, школи ім. М.Шашкевича та ін.187. З-поміж інших свят, проведених силами шкільної молоді в міжвоєнні часи, необхідно виділити вшанування у 1937 р. Т.Шевченка в Перемишлі за участю першого гімназійного оркестру, створеного завдяки дирекції та матеріальній допомозі "Кружка батьків". Виступ оркестру підготував молодий учитель музики і диригент Л.Хиляк. Хорами диригував новий учитель співу Володимир Вітошинський. Фортепіанний супровід вела Я.Поповська.

Отже, музика відігравала важливу виховну роль у формуванні духовності й культури учнівської молоді. Вона об'єднувала їх єдиною метою і прагненням вшанувати ідею свята своїм мистецтвом. Шкільна творчість талановитих учнів була першим їхнім кроком на шляху до концертно-виконавської діяльності. Закладена і сформована в школі чи гімназії музична освіта ставала основою дальшого музичного вдосконалення.

Боротьба прогресивних сил Буковини за відродження національної культури викликала певні зрушення і в музично-просвітницькому житті краю. Так, у 1899 р. за прикладом галицьких музичних діячів на базі співочого й музичного гуртків, що працювали при "Руській бесіді", було створено музичне товариство "Буковинський Боян". У 1904 р. тут було відкрито спочатку приватну музичну школу, що через рік перейшла на утримання "Товариства для плекання української музики і штуки драматичної". У перший навчальний рік у школі нараховувалось усього 12 учнів, проте вже на третій рік у ній було чотири вчителі й більше сорока учнів, які навчалися історії та теорії музики, гри на фортепіано, сольному співові. Школа мала непоганий музичний інструментарій. У бібліотеці цього навчального закладу зберігалося чимало творів М.Лисенка. Школа проіснувала до 1911 р.

Заохоченню трудящих до оволодіння основами музичного мистецтва, до пропаганди кращих зразків вітчизняної культури сприяли окремі хори, зокрема, організоване в 1901 р. в Чернівцях товариство "Руський міщанський хор". Проводились епізодичні

курси освіти для різних верств населення Буковини. До їхніх програм обов'язково входив хоровий спів. Діяльність курсів була позитивною, проте цим не вирішувалась проблема широкої музичної освіти в Західній Україні. Не могло бути й мови про реорганізацію та централізацію освітніх закладів, у яких навчальний процес відбувався б за єдиною програмою. Розв'язання цього важливого питання стало ключовим для подальшого розвитку музичної освіти в Західній Україні.

РОЗДІЛ 4. Музично-естетичне виховання дітей та молоді у процесі народно-інструменального виконавства та у педагогічній діяльності видатних українських композиторів і виконавців

4.1. Музичнно-естетичне виховання молоді в українських містах і селах кінця XIX — початку XX ст. засобами народно-інструментального виконавста

Східна Україна

Наприкінці XIX ст. невід'ємною часткою процесу музично-естетичного виховання українського народу особливо на Лівобережжі стало побутове музикування та народно-інструментальне виконавство. Початок поклав перший концерт створеного В.В.Андрєєвим "Гуртка аматорів гри на балалайці" 20 березня 1888 р. у Петербурзі. І хоча ця подія увійшла в історію розвитку російської музики як явище, що поклало початок визнання народних музичних інструментів та публічного виконавства на них, домрово-балалаєчний оркестр виявився близьким українському народно-інструментальному виконавству і тому одразу набув в Україні широкого розповсюдження. Основу музичних інструментів склали вдосконалені балалайки та домри. Модернізований інструмент не тільки не втратив можливості до художньо-повноцінної передачі народних пісень і награвань, а й перетворився на інструмент академічного концертного плану.

Хроматична темперація дозволила балалаєчному оркестру ввести до свого репертуару класичні твори. Відтоді починає свій шлях новий вид мистецтва — народно-інструментальне академічне виконавство[227].

На початку XX ст. попит на домри та балалайки в Україні був вищим порівняно з центральними губерніями Росії, звідки пішли ці інструменти. Подібні приклади свідчать про те, що на межі 1900-х рр. форми побутування домри та балалайки в народному музичному житті вже не були виключно національним російським явищем, а дедалі більше набували міжнаціонального характеру.

Одне з центральних місць в цьому процесові належить Харкову. Хронологічно лише десятиріччя відділяє створення перших балалаєчних колективів у Петербурзі та Харкові (1888-1899), що в історичному плані є несуттєвим. Виходячи з цього можна дійти висновку, що становлення виконавства на домрі і балалайці в Росії та Україні йшло паралельно.

Таким чином, Харків є одним із основоположних центрів виникнення та становлення народно-інструментального академічного мистецтва не тільки завдяки численним виконавцям та оркестрам народних інструментів, що існували в місті на межі століть, а в першу чергу тому, що багато канонів народно-інструментального виконавства дістали своє обгрунтування саме в Харкові.

Наприкінці XIX ст. балалайка з'явилася в розважальних закладах Харкова, куди на заробітки приїздили балалаєчні ансамблі та оркестри з Петербурга і Москви.

Так, у газетах Харкова того часу знаходимо відомості про виступи "трупи балалаєчниць і балалаєчників під керівництвом В.Е.Тьомкіна-Бульби у заміському ресторані "Чикаго" та концертної балалаєчної капели Бершадського у заміському концертному залі "Мавританія". Невдовзі балалайки відомого майстра Пасербського (він виготовив перші балалайки для Андрєєва) з'явилися в продажу в харківських музичних магазинах А.Ф.Гергарда та А.М.Бермана.

---

[227] Лошков Ю. Становлення народно-інструментального виконавства в Харкові // Мистецтвознавство. — Вип.5. — Харків: ХДАК. — 1999. — С.152.

Харків, першим після Петербурга та Москви, підтримав ідею культурної освіти населення, використовуючи як засіб оркестри з удосконалених народних інструментів, та став центром народно-інструментального академічного виконавства в Україні.

Оркестри харківських училищ та гімназій, створені на межі XIX—XX ст., стали першими дитячими. Таким чином, харківські аматори не тільки втілили в життя культурно-просвітні ідеї Росії, а й розвинули їх, залучивши до просвітництва підлітків.

Отже, в Харкові, єдиному в Україні, вже з 1909 р. проводилося систематичні заняття з гри на балалайці та домрі, прообраз майбутнього навчання гри на народних інструментах.

Як відомо, В.Андрєєв головну мету своєї діяльності бачив у розповсюдженні колективного заняття музикою серед народу. Створене ним у 90-х рр. XIX ст. у Петербурзі "Товариство розповсюдження гри на народних інструментах та хорового співу" ставило перед собою завдання — організацію серед населення колективних занять оркестровою музикою та створення на місцях "Будинків народної музики". Тут мали працювати і класи народних інструментів для майбутніх інструкторів — керівників, і майстерні по виготовленню інструментів, і друкарня для видання нот і самовчителів. Але практично цю ідею Андрєєву не вдалося втілити в життя.

Деякі автори наводять відомості про існування класів гри на народних інструментах при Петербурзькому Народному будинку. Ініціатором та організатором безкоштовних музично-хорових класів став відомий російський дослідник народних музичних інструментів М.І.Привалов (1868-1928).

Харківські класи відрізнялися тим, що здійснювали комплексне навчання: поряд із грою на інструменті учням викладали музичну грамоту та музичну літературу, це надавало можливість дістати загальну музичну освіту.

Харківські домрово-балалаєчні оркестри, завдяки їх культурно-просвітній спрямованості, зацікавили діячів благодійних товариств, що ставили за мету підвищення культурного рівня населення. Їх плідна співпраця та методи культурно-просвітньої діяльності, що викристалізувалися завдяки цьому, стали основою такого відгалуження як художня самодіяльність.

Бурхливе розповсюдження та популярність народних інструментів у першій половині XX ст. пов'язане з просвітньою спрямованістю їхнього використання. Називаючи час розповсюдження народно-інструментального мистецтва епохою запізнілого відродження в окремому жанрі, український музикознавець М.Давидов доводить, що цей період висунув діячів енциклопедичної різнобічності музичних обдарувань в одній особі — виконавців, творців репертуару, диригентів, теоретиків виконавського мистецтва і музичної педагогіки.

До цієї плеяди належав і відомий харківський громадський культурно-просвітній діяч, організатор народних оркестрів, творець репертуару для них диригент, удосконалювач народного музичного інструментарію, музикознавець Володимир Андрійович Комаренко, який своєю діяльністю на початку XX ст. став одним із фундаторів народно-інструментального мистецтва України.

Цей факт ставить Комаренка на один щабель з визнаними послідовниками В.В.Андрєєва в Росії — М.Приваловим, Ф.Німаном, Л.Соколовим тощо. Його роль у становленні та розповсюдженні виконавства на народних інструментах відзначено в публікаціях дослідників українського народно-інструментального виконавства М.Даньшева, Л.Носова, В.Заболотного, П.Іванова, Є.Бортника, М.Імханицького, О.Ільченка та інших.

Завдяки діяльності В.Комаренка та інших харківських аматорів такі інструменти, як домра, балалайка та гармоніка органічно увійшли в культуру України, стали її невід'ємною часткою і вважаються народними, принаймні в Лівобережній Україні.

Тривалий час точилися суперечки з приводу народності цих інструментів. Крапку в них поставив відомий сучасний дослідник народно-інструментального мистецтва М.Й.Імханицький. Розглядаючи питання визначення інструмента як народного, він доводить, що доцільніше брати не етнічну "одвічність" прототипу, не фактор "створення народом", а критерій традиційного використання в побуті. Тому народний музичний інструмент з позиції етноінструментознавства треба визначити як музичне знаряддя, що використовується у побуті народу цілими поколіннями для відтворення музики, що традиційно звучить у певному етнічному та соціокультурному середовищі.

Скрипкове народне мистецтво в Україні теж має давні традиції сольного та ансамблевого музикування. Основна традиційна форма — танцювальна музика з пісенною основою, ядром якої є так званий "тройняк": полька, вальс, фокстрот. Кожний танець має свої специфічні ознаки та характеристики. Полька — це майже всі танці з назвами, які розкривають зміст: трамбулянка, требувлянка, трембулянка. Багато польок мають назви певної місцевості та яскраво передають локальні особливості, виражені в характері та манері виконання.

Назви окремих танців відповідають характеру виконанння самого музичного матеріалу: "Рісна", "Січена", "Трясунка", "Співана", "Бита", "Сім пасим" (сім кроків). Класифікуючи танці за жанровими ознаками, можна розподілити їх на вокально-інструментальні та суто інструментальні. Вокальні мелодії в інструментальних версіях характеризуються зміною ладу, регістрів, використанням мелізматики, розширенням діапазону, ускладненням ритму.

Можна відзначити міцні традиції весільної інструментальної музики: сольна скрипкова гра "До вінку", "Прощання молодої", "Плач молодої" тощо. Збережені традиції і ансамблевого музикування.

Скрипкова інструментальна музика різноманітна за формою (від простого періоду до складних композицій), цікава метроритмічними структурами (особливо весільна), характеризується використанням мелізматики, специфічними ознаками народного музикування. Всі особливості народної манери гри — це відчуття, внутрішня потреба самих музикантів[228].

У 20-30-х роках XX ст. основними осередками музичної культури були народні та селянські будинки й хати-читальні, підпорядковані органам Наркомосу. Освітня робота в галузі музичного мистецтва здійснювалася сільськими культосвітніми закладами в двох напрямках: організація безпосереднього ознайомлення з творами музичного мистецтва під час масових

---

[228] Гусак Р. Традиційна скрипкова культура Поділля. (На матеріалах західноподільського Подністров'я) // Конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. Львів, 1990. — С.43.

клубних заходів і залучення широких верств населення до гуртків музичної самодіяльності[229].

У 1920 році за завданням Харківської губнаросвіти В.Комаренко організував з аматорів-музикантів домрово-балалаєчний оркестр та бюро інструментовки та методком при ньому, які надавали допомогу самодіяльним оркестрам не тільки на Україні, а й далеко за її межами. Згодом оркестр увійшов до складу Харківської філармонії: його можна вважати першим на Україні професійним оркестром російських народних інструментів[230].

З учасників оркестру утворився камерний (домрово-балалаєчний) ансамбль ім. В.Андрєєва, з ним виступали згодом відомі співаки: М.Литвиненко-Вольгемут, І.Паторжинський та ін. Під час гастролей ансамбль допомагав організовувати самодіяльні колективи народних інструментів.

У Києві при товаристві любителів народних музичних інструментів створено домрово-балалаєчний оркестр (кер. О.Бородін) і студентський оркестр неаполітанського складу (мандоліни, гітари) під керуванням І.Захарова. Такого типу оркестр виник у Кременчуку з ініціативи М.М.Геліса (пізніше — професора Київської консерваторії). Тут відкрилася музична студія, яка стала базою для організації музичної школи.

У Луганську юний музикант С.Васильєв (згодом — педагог, заслужений діяч мистецтв УРСР) організував оркестр російських народних інструментів, поклавши початок розвитку оркестрів такого типу на Луганщині.

Музичні курси, студії, школи виникали як супутники самодіяльних хорів та оркестрів. У тогочасній пресі згадувалося також про музичні осередки в Александровську (Запоріжжя), Бердичеві, Первомайську, Слов'янську та багатьох інших містах, а в Кам'янці-Подільському, Полтаві, Миколаєві та Ізюмі було створено народні консерваторії.

---

229 Чепелєв В.І., Миронюк О.Г. Пропаганда музичного мистецтва сільськими культурно-освітніми закладами України в 20-30-х роках // Народна творчість та етнографія. — 1979. — N.5. — С.30.

230 Носов Л. Музична самодіяльність Радянської України. — Вид. 2-ге, доп., переробл. — К.,1984. — С.14.

Зразкову масову музично-виховну роботу проводила Київська народна консерваторія, яку очолював професор Б.Л.Яворський. Він залучив до роботи однодумців, вірних справі масового музичного виховання трудового народу, зокрема, таких ентузіастів, як Е.Скрипчинська, Г.Верьовка та багато інших. У всіх робітничих районних клубах, гуртожитках, військових частинах народна консерваторія відкрила свої класи хорового співу. Такий широкий діапазон діяльності вимагав і великої кількості педагогів. До їхнього складу залучалася студентська молодь з Київської державної консерваторії. Крім того, було організовано інструкторські курси підготовки керівників музичної самодіяльності. В усіх філіалах Київської народної консерваторії розучували єдиний хоровий репертуар, що дозволяло у разі необхідності об'єднувати хорові класи в єдиний хор (керівник — С.Протопопов) для виступів у робітничих клубах, театральних і концертних залах під час революційних свят.

Значну роль у підготовці музичних фахівців і керівників музичної самодіяльності відіграв Київський музично-драматичний інститут імені Лисенка[231].

Багатство музичного інструментарію українського народу дало змогу створювати оркестри, до яких, крім бандур, входили сопілки, ліри, цимбали, трембіти і т.ін. Перший такий колектив було створено у 20-х роках при харківському робітничому клубі "Металіст". Керував ним ентузіаст-аматор інженер Л.Гайдамака. Оркестр існував до Великої Вітчизняної війни. Його можна вважати першою експериментальною лабораторією модернізації українських народних музичних інструментів. Ентузіастом цієї справи разом з керівником оркестру був майстер С.Снєгірьов, якого називали "український Страдіварі".

Тоді ж в одному з робітничих клубів на околиці Харкова організували оркестр (Л.Собецький) такого складу: українські інструменти і чотириструнні домри. Це був вдалий експеримент сполучення цікавих тембрових барв музичних інструментів українського і російського народів.

На той час припадає і діяльність новостворених аматорських симфонічних оркестрів: в одеському Будинку вчених, луганському Будинку вчителя, клубі імені Леніна гірників Кадіївки

---

[231] там само. — С.15.

Луганського округу, Харківській облпрофраді, на київському заводі "Арсенал", у чернігівському Будинку працівників освіти, Житомирській облпрофраді, Товаристві імені М.Леонтовича[232].

У цей період почали видаватися нові журнали, які відображали державні погляди: "Український робітник", "Нотографія", "Музичне мистецтво на селі", "Музика мас", "Музика масам" і трохи пізніше "Радянська музика", "Соціалістична культура", "Український фольклор", "Народна творчість", "Музику на фронт соціалістичного будівництва" і "Селянський будинок". Характерні моменти в публікаціях — це масові пісні і списки репертуару. Вони стали основою репертуару нових сільських ансамблів — музичних колективів, які були частиною ширшої мережі культурних установ, контрольованих міськими партійними органами. Для них централізація нової музики — це прогрес. Вони розподіляли через державну музичну мережу матеріали для виконання. Виконавці були професіоналами народної музики, яких перед тим не існувало. Вони діставали спеціальну державну освіту. Головним центром їхнього навчання була Центральна інструктивно-методична станція при секторі мистецтва Наркомосвіти УРСР. Наркомос керував партійною політикою в музиці. Професійні народні музиканти гастролювали по селах. Вони закладали сільські ансамблі, яким формували музичний стиль і репертуар, продиктований Наркомосом.

У другій половині 20-х років за рішенням Наркомосу республіки на Україні, починаючи з грудня 1926 року, вводився "День музики". Свято відзначалося по всій республіці щороку в першу неділю грудня. В "День музики" відбувалися лекції, доповіді на музичні теми, концертні виступи професійних митців, учасників музичної самодіяльності. До свята приурочувалися видання музичних творів і організація музичних виставок[233].

Одна з головних рис музичної культури — олімпіади 30-х років. Було три рівні змагання: сільський, регіональний і республіканський або професійний.

Локальні огляди (Київ, Харків, Полтава, Одеса) стали своєрідною перевіркою стану музичної самодіяльності окремих районів. Вони довели можливість такої перевірки в усій республіці.

---

[232] там само. — С.21.
[233] там само. — С.23.

З цією метою уряд України видав розпорядження, за яким у 1931 році мала бути проведена Всеукраїнська музична олімпіада з залученням до участі в ній не тільки самодіяльних, а й професійних хорів, оркестрів, ансамблів, солістів.

Оргбюро республіканської олімпіади оголосило конкурс на створення масових пісень, хорів, кантат, п'єс для оркестрів духових і народних інструментів та ансамблів бандуристів. За умовами олімпіади її учасники, крім майстерного виконання високохудожнього репертуару, мали відзначатися високими показниками музично-масової роботи в робітничих і колгоспних клубах, на виробництві та у військових частинах. Ці показники журі враховувало при підведенні остаточних підсумків. У заключному виступі у Харкові — тодішній столиці України — брали участь близько двох тисяч чоловік (в місцевих оглядах — майже чотири тисячі).

Олімпіада ще більше довела важливе значення музичної самодіяльності в задоволенні естетичних запитів трудящих і стимулювала її дальший розвиток, сприяла мобілізації великої армії професійних митців на її допомогу, заклавши міцний грунт для продовження шефства над нею.

Аналіз процесу розвитку музичної самодіяльності 1920-1931 років показав, що за цей час вона набула масового характеру, збагатилася такими новими формами масової музичної практики, як дні музики, музичні виставки тощо. Народився новий тип виконавського колективу — ансамбль пісні й танцю. Перший Всеукраїнський огляд музичної самодіяльності підсумував її стан і став етапом у дальшому її розвитку[234].

Західна Україна

Музичний побут Західної України другої половини XIX ст. був досить багатим на форми і види, якими охоплювалися найширші верстви інтелігенції та городян. В ньому схрещувалися, відображались і перетворювалися різноманітні культурні впливи й тенденції.

З розвитком вітчизняного мистецтва повсякденний побут дедалі більше насичувався зразками національної музики.

---

[234] там само. — С.27.

Поступово створювався грунт для виникнення вітчизняної композиторської школи.

На любительському музикуванні грунтувалося, по суті, все концертне життя Західної України другої половини XIX ст. Саме музиканти-аматори становили основні кадри виконавців, що виконували на концертній естраді улюблений репертуар. Таким чином характерні риси домашнього музикування знаходили своє відображення в концертних програмах, розрахованих на широкі кола слухачів.

У середовищі західноукраїнської інтелігенції побутувала також інструментальна музика, проте менш інтенсивно, ніж сольний і хоровий спів. Причина коренилася, очевидно, у відсутності інструментів, які коштували досить дорого. Крім того, багато складнішим було опанування мистецтвом гри на них. Упродовж першої половини XIX ст. фортепіано — традиційний компонент домашнього музикування — було серед українського населення Галичини дуже рідким явищем. Частіше зустрічалися гітара, інколи флейта або скрипка.

Лише в другій половині XIX ст. роль фортепіано в домашньому музикуванні значно зростає. Навчання гри на цьому інструменті стає необхідною частиною світського виховання молодих панянок, він дедалі частіше звучить на сімейних вечірках і святах.

У той самий час стабілізуються характерні риси побутового інструментального репертуару. Велике місце в домашньому музикуванні займають легкі розважальні твори другорядних західноєвропейських композиторів — попурі з модних італійських опер, танцювальні мініатюри, салонні п'єси тощо. Разом з тим стають дуже популярними невеликі твори на українську тематику. Численні варіації, шумки і думки наддніпрянських і місцевих композиторів, переважно польського походження, представників "української школи" в польській музиці — Ф.Тимопольського, Ф.Яронського, Й.Витвицького, М.Завадського — були улюбленими "концертними номерами" музикантів-любителів. Широко розровсюджувалися львівськими книгарнями також видавані в Петербурзі "Малороссийские песни" О.Дюбюка, такі твори, як "Polka petite-russienne" Ф.Германа та ін.

Усе це були досить примітивні композиції з шаблонною фортепіанною фактурою і такою ж гармонізацією, писані в стилі "brillante" або сентиментальних салонних п'єс. Проте їхня мелодика грунтувалася на оригінальних народно-пісенних і танцювальних мотивах, і саме це великою мірою викликало інтерес і симпатії галицьких музикантів до них.

Щоправда, серед цієї музичної літератури траплялися і справжні художні перлини — фортепіанні переклади окремих номерів з опер на українську тематику П.Чайковського ("Мазепи" і "Черевичків"), "Гопак" з "Сорочинського ярмарку" М.Мусоргського, фортепіанні аранжировки творів О.Сєрова, п'єси А.Рубінштейна та ін.

Великий попит на фортепіанні обробки народних пісень і мотивів у музичному побуті спонукав місцевих композиторів-аматорів спробувати і свої сили в інструментальній творчості.

Однією з перших спроб такого типу була фантазія на теми галицьких пісень "Ulubione sola ruskie" (1870) П.Любовича, представника старшого покоління західноукраїнських композиторів. Пізніше відомими авторами фортепіанних мініатюр стали М.Копко, А.Кужеля, Р.Ганінчак, Д.Леонтович, С.Абрисовський. Їхні твори нерідко мали яскраві і колоритні назви: "Ну ж в присюди" (думка і чотири коломийки для фортепіано Кароля Давидовича), "Гафія, Катерина, Оленка і Мокрина" (чотири коломийки Івана Устіяновича, видані в 1880 р. і присвячені "прекрасним русинкам"), "Бояністка" і "Надвірянка" (М.Копка) та ін. Все це була музична література прикладного значення, створювана безпосередньо для побутових потреб. Її художня якість була досить низька. Проте саме ці твори прищеплювали широким масам музикантів-любителів інтерес до народної пісні і підготовляли грунт, на якому виростали вже цінні, художньо досконаліші композиції, як, наприклад, цикл коломийок для фортепіано "Вітрогони" О.Нижанківського або фортепіанні п'єси І.Воробкевича.

Цікавою особливістю музичного побуту Західної України другої половини XIX ст. було поширення цитри. Цей негроміздкий і порівняно дешевий інструмент успішно заміняв у багатьох інтелігентських сім'ях фортепіано. Серед любителів зустрічалося чимало справжніх віртуозів і ентузіастів гри на цитрі, таких, як,

наприклад, Є.Купчинський, постійний учасник — соліст ряду концертів, М.Кумановський та ін.

Хорошим цитристом був і Юрій Федькович. Поширення цитри в побуті спричинилось до появи відповідної музичної літератури, створеної знову ж таки композиторами-дилетантами — М.Кумановським, З.Кириловичем, О.Зарицьким, Є.Купчинським. Як у фортепіанній музиці, твори для цитри виникали у формі гармонізацій фольклорних мелодій, віночків з народних пісень або варіацій на народні теми. Зразком музичної літератури цього роду можуть бути два віночки з "русько-українських" народних пісень для однієї і двох цитр М.Кумановського, видані дев'ятим випуском "Бібліотеки музикальної". Популярність цитри спонукала також більш значних композиторів писати для неї. Відомо, що п'єси для цитри писав І.Воробкевич, саме з них починав свою діяльність і Д.Січинський[235].

На другу половину XIX ст. (до 1910) припадає початок складного і тривалого процесу формування концертного життя і національного скрипкового виконавства в Галичині. Однією з найважливіших особливостей західноукраїнської музичної культури зазначеного періоду було те, що вона розвивалася переважно у формах самодіяльного і домашнього побутового мистецтва.

Організацією концертного життя в краї на професійному рівні займалися переважно австрійські та польські товариства і організаціїї (Галицьке музичне товариство, музично-драматичне товариство ім.С.Монюшка, Львівська філарманія та інші). Проте, спрямовуючи свою діяльність на розвиток німецької та польської культури, вони майже зовсім не цікавилися станом українського музичного мистецтва. Тому й духовні запити українського населення, його музичні потреби могли бути задоволені лише шляхом самодіяльного музикування. Аматорство давало основні кадри виконавців і майже зовсім взяло на себе функції професійних організацій.

Вагоме місце в організації аматорського концертування в Галичині у другій половині XIX — початку XX ст. займали українські музично-хорові та просвітні товариства "Просвіта", "Рідна школа", "Руська бесіда", "Боян", які брали участь у

---

[235] Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. — К., 1960. — С.34-37.

проведенні літературно-музичних вечорів, ювілейних та розважальних концертів, активно пропагували національну музику.

У концертах, організованих цими творчими організаціями, переважала хорова та вокальна музика. Інструментальні твори у концертних програмах звучали дуже рідко. Цей факт був пов'язаний з відсутністю на той час в Галичині українських музичних навчальних закладів та зі складністю опанування мистецтвом гри на інструментах.

Смичкове виконавство другої половини XIX ст. було тісно пов'язане з традиціями народного та домашнього побутового музикування. Про факт зацікавлення скрипковою грою в домашньому побуті згадує А.Вахнянин. Він.зокрема, зазначає: "Сім'я Леонтовичів відзначалась грою на скрипці... Це були примітивні виконавці, але все ж таки були. Тодішня гімназійна молодь..." Аматори — скрипалі часто були учасниками співочих зібрань, вечорниць, супроводжуючи спів чи танці.

Завдяки своєму неповторному чарівному звуку і широким технічним та художньо-виражальним можливостям скрипка посідає одне з перших місць серед музичних інструментів у народному виконавстві. Потрапивши в Галичину ще у XV ст., вона звучить на весіллях і масових святах, використовується як сольний та інструмент для акомпанування.

Значне місце у творчості народних скрипалів посідає похідна і танцювальна музика. У їхньому виконанні звучать марші, гопаки, козачки, коломийки, польки, вальси та інші танці. В репертуар народних музикантів входять також п'єси для слухання, характерною ознакою яких була музична колоритність, багата образність та яскрава зображальність (відтворення звуків сопілки, співу птахів, півня, окремих слів людської мови).

Позитивний вплив на виконавську діяльність народних скрипалів мали симфонічні оркестри, які були ще в маєтках багатих поміщиків за часів кріпосного права. Після скасування панщини значна частина кріпосних музикантів пішла у місто, поповнюючи там оркестри, а частина залишилася по селах і прищеплювала народним скрипалям ту виконавську школу, яку вони набули в поміщицьких оркестрах. В цій школі ширше застосовувалися різноманітні позиції, штрихи (деташе, легато, стакато).

Для виконавського стилю народних скрипалів характерним є використання орнаментики, гармонічних фігурацій, трелей, глісандо, акцентів, подвійних нот. Дослідник народного виконавства Львівщини І.Чабан відзначає: "Маючи шалену техніку в пальцях, музикант для ефекту і для більшої заохоти танцюючих, вигравав на скрипці різні штучки. Наприклад посунув нагло на струні "е" аж до підставки, при чому скрипка сильно йойкнула або засвистала, або грав міцно, і смичком, і сіпанням струн вказівним пальцем, не раз брав подвійні або потрійні тони в акордах..."[236].

4.2. Музично-педагогічна діяльність видатних українських композиторів та музикантів кінця XIX — початку XIX ст.

Східна Україна

Лисенко Микола Віталійович
(1842-1912)

Творчість Миколи Віталійовича Лисенка зайняла центральне місце в історії української музичної культури. Він підсумував великий період в її розвитку і на грунті глибокого вивчення життя, народної творчості та кращих класичних надбань створив українську музичну школу. З перших кроків Микола Віталійович поринув у студіювання рідного фольклору, самобутніх народних звичаїв та обрядів, захопився українською літературою, активно розвивав і збуджував національну самосвідомість.

Наперекір офіційним настановам царського уряду він усе робив для того, щоб збагнути історію свого народу, красу й глибину його культурно-мистецьких намагань[237].

М.Лисенко — художник-демократ. Він правдиво відображав життя простих людей, їхню боротьбу за кращу долю. У багатьох творах Микола Віталійович активно виступав проти сучасного йому соціального ладу. Деякі твори композитора, як

---

[236] Волощук Ю. Концертне життя Галичини і виконавсько-пропагандистька діяльність провідних галицьких скрипалів (1848-1939). — К., 1999. — С.4.
[237] Архімович Л., Гордійчук М. Микола Лисенко. Життя і творчість. — Вид.3–тє, доповн.і переробл. — К., 1992.

наприклад, "Заповіт", "Іван Гус", "Вічний революціонер", "Три менти", "Гей, за наш рідний край", лунають закликом до борні проти поневолення і тиранії.

Формування художніх принципів композитора, їхня кристалізація проходили під впливом Т.Шевченка. Як великий поет очолив в українській літературі її революційно-демократичний напрям, так і Лисенко став на чолі найпрогресивніших діячів української музики. Українська пісенна культура, народні мелодії з їхньою оригінальністю і національною своєрідністю визначили стиль і спрямування творчості М.Лисенка, стали для нього постійним і невичерпним джерелом натхнення. Не дивно, що вивчення закономірностей українського музичного фольклору, народність у широкому розумінні слова цікавили Лисенка з перших кроків його свідомої діяльності. Великої уваги надавав композитор справі збирання і вивчення народних пісень. Для нього кожна хороша пісня була цінним надбанням загальнонародної культури[238].

Любов до батьківщини й національної культури, висока ідейність, реалізм і народність — ось до чого закликав Лисенко в своїй творчій та музично-громадській роботі, ось що було його дороговказом на шляху до ідейно-художніх вершин демократичного мистецтва. Своєю педагогічною діяльністю Лисенко заклав фундамент вищої спеціальної музичної освіти на Україні. З його школи вийшло багато визначних діячів українського музичного мистецтва.

Дедалі частіше замислювався композитор над необхідністю відкрити власну музичну школу, яка систематично поповнювала б національну культуру кадрами кваліфікованих музикантів. До того ж закривалася школа С.М.Блюменфельда, і необхідність в новому музичному навчальному закладі ставала ще гострішою. В листі до чернігівської діячки і своєї доброї знайомої О.Л.Самойлович Микола Віталійович писав: "Вчера покончили все экзамены в бывшей музыкальной школе Блюменфельда... поміркували, повершили діла, закрили школу та й розійшлися. Тепер уже школи С.М. Блюменфельда більше нема. Якщо Міністерство внутренних

---

[238] Василенко З.І. Пропагандист народної пісні // Микола Лисенко — борець за народність і реалізм у мистецтві. — К.,1965. — С.98.

дел, куда я слал прошение через Драгоманова, разрешит мне, то будет нова музична школа Лисенка"[239].

Нарешті, з осені 1904 року, в Києві в будинку №15 по Великій Підвальній вулиці Музично-драматична школа М.В.Лисенка почала функціонувати. У статуті школи, затвердженому російським міністерством внутрішніх справ, говорилося, що вона має на меті дати своїм вихованцям закінчену музичну й драматичну освіту, тобто основним завданням нового закладу вважалася підготовка кваліфікованих акторів та музикантів[240].

Програми музичних дисциплін відповідали програмам консерваторій. Всі предмети поділялися на спеціальні та допоміжні. До спеціальних належали: гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, різних інструментах (включаючи арфу, тромбон, корнет-а-пістон і ударні), сольний спів, теорія музики й творчості, диригування оркестрове й хорове, сценічна гра і декламація. Допоміжними предметами вважалися музично-теоретичні дисципліни: елементарна теорія, гармонія, сольфеджіо, енциклопедія ("Енциклопедією" в дореволюційних російських консерваторіях називалася дисципліна, що давала знання з контрапункту, музичних форм, знайомила з музичними інструментами. Викладалася на виконавських факультетах), інструментовка, хоровий спів, оркестрова гра, камерний ансамбль, оперні класи, міміка, фехтування, танці, грим та ряд історико-гуманітарних наук (історія музики, історія драми, історія культури і літератури, естетика, італійська мова).

Право на навчання мали особи всіх станів, чоловіки й жінки, які складали вступні іспити. Лише для вступу в "підпершу" (підготовчу) групу музичного відділу потрібно було мати тільки гарний музичний слух, пам'ять і добрий стан здоров'я. Особи, що вступали до драматичного відділу, мусили мати ще й відповідну сценічну зовнішність.

Музичний відділ школи складався з чотирьох класів: два перших — нижчий відділ (п'ятирічний курс), а два других —

---

[239] Лисенко М.В. Листи / Упоряд та прим. О.Лисенка. Вступ ст. М.Рильського. Заг.ред. Л.Кауфмана. — К., 1964. — С.291.

[240] Літературно-науковий вісник. Річник VII: Т.XXVII. Кн.VIII. — Львів, 1904. — С.92.

вищий (чотирирічний курс навчання). Драматичний відділ передбачав три класи. Перші два — нижчий відділ (трирічний курс), третій — вищий відділ з однорічним курсом навчання. До класів фортепіано й скрипки вступали особи не молодші 9 років, до класу віолончелі — 11, контрабаса — 14, духових (крім флейти і тромбона) — 16, арфи — 12, до класів співу, драми та декламації —- дівчата з 16 років, юнаки — з 17-ти. Навчальний рік починався 1 вересня і закінчувався 15 травня. Вступні іспити провадилися наприкінці серпня.

Лисенко старанно підібрав педагогічний персонал. У школі викладав відомий теоретик Г.Любомирський, клас скрипки вела О.Вонсовська (Буцька), клас сольного й оперного співу — професори Зотова, О.Муравйова та О.Мишуга. Згодом був створений клас бандури. На драматичному відділі викладала Марія Старицька — дочка М.П.Старицького. Після того, як школу реорганізували у Вищий музично-драматичний інститут ім.М.В.Лисенка, викладачем хорової справи на диригентському факультеті працював М.Леонтович.

Основним педагогом з фортепіано був Микола Віталійович. У період 1905–1907 рр. його клас налічував 19 учнів молодшого курсу, 2 — середнього і 7 — старшого. На кожного Лисенко заводив своєрідний "особистий листок", де занотовував репертуар на зиму й літо, п'єси для іспиту, твори по класу ансамблю. Ці нотатки демонструють прекрасну обізнаність композитора з найрізноманітнішою фортепіанною літературою — як педагогічною, так і художньою. Російську музику представляли і монументальні твори (концерти Чайковського та Рубінштейна), і різні композиції інших жанрів ("Пори року", "Тема з варіаціями", ор.19, №6, ноктюрни, вальси, "Романс" Чайковського, "Тарантела" Глінки, "Арагонська хота" й "Жайворонок" Глінки в транскрипції Балакірєва, "Ноктюрн", "Колискова" й "Гондольєра" Балакірєва, прелюдії та вальси Лядова, п'єси Рубінштейна, Кюї та Бородіна).

Поряд з традиційними в будь-якій фортепіанній школі сонатами Гайдна, Моцарта, Бетховена, віртуозними п'єсами Шумана й Мендельсона Лисенко часто задавав і рідко виконувані, наприклад, Варіації Es-dur на тему фіналу симфонії "Героїчної" Бетховена, партити Баха, Andante et Variations B-dur Шуберта, "Крейслеріана" Шумана та інші.

Особливе місце займала творчість Шопена, його великі й дрібні композиції були в репертуарі майже всіх учнів, особливо середніх і старших курсів. Микола Віталійович домагався бездоганної інтерпретації творів польського композитора, а малопідготовленим чи слабообдарованим учням не давав їх. Проте Лисенко ще не зовсім звільнився від застарілого репертуару і не міг відмовитися від п'єс невисокої художньої вартості таких авторів, як Ф.Кулау, К.Гурліт, А.Краузе, Б.Вольф, Т.Куллак, А.Лешгорн та інших, хоч їх було порівняно небагато.

Школа скоро стала популярною, її плідна діяльність почала відчуватися вже через три-чотири роки роботи. Композитор працював у своїй школі до останніх днів життя. Після його смерті вона перебувала в тому ж будинку до 1918 року — до реорганізації у Вищий музично-драматичний інститут ім.М.В.Лисенка. Внаслідок багаторічної педагогічної праці Лисенко виробив оригінальну систему музичної освіти: максимальну увагу він звертав на музичний розвиток, а набуття технічних навиків підкоряв основній меті — вихованню свідомого й культурного, всебічно розвиненого музиканта.

Композитор відкидав закоснілі догми "ганонів" — так у побуті називалася збірка популярних у свій час, але формальних вправ для фортепіано Ш.Л.Ганона, що мала гучну назву "Піаніст-віртуоз" і використовувалася численними (здебільшого приватними) викладачами фортепіанної гри. Педагогічна цінність цієї збірки і технічних вправ, що займали вагоме місце в тогочасній фортепіанній педагогіці незначна. Лисенко починав навчання зі співу популярних пісень. Їх свіжість і краса розвивали художній смак у дітей. Знайомі мелодії треба було вміти передати на роялі: спочатку — в регістрі, зручному для дитячого голосу, потім — у низькому, щоб міг проспівати педагог. Це знайомило дитину з властивостями інструмента і давало перші навички володіння ним.

Перші ж вивчені легкі п'єски (наприклад, "Kindersonate" Шумана) учень повинен був програти в різних тональностях. На жаль, цей цінний метод чомусь не знайшов наслідування в сучасній системі виховання піаніста, хоч набуте ще в дитинстві вміння вільно транспонувати дуже б стало в нагоді, особливо піаністові-концертмейстеру. Для розвитку техніки Микола Віталійович практикував своєрідну систему змагань. Наприклад, гами учениці

грали на двох і трьох роялях одночасно. Нудне заняття, якого діти завжди прагнуть уникнути, ставало цікавим і навіть приємним: кожен учень змушений був добре попрацювати, щоб не відставати від своїх товаришів і не зіпсувати ансамблю.

Ще працюючи в Інституті шляхетних дівчат, маючи вільний час або заміняючи когось із педагогів, Лисенко збирав учениць до класу, вчив їх грати з аркуша в чотири й вісім рук або сам сідав за інструмент і програвав твори, яких учениці ніколи не чули. Він часто розповідав про різні концерти й видатних музикантів, яких йому довелося слухати, й тут же демонстрував найцікавіші, з його погляду, твори. Часом запрошувалися й виконавці, що гастролювали тоді в Києві: Слівінський, Ондржічек, Зауер...

Лисенко викладав також елементарну теорію та історію музики (з власними ілюстраціями), навіть основи композиції. Улюбленим предметом вихованців вважалося сольфеджіо, особливо музичні диктанти, які завжди проходили вельми жваво. Микола Віталійович умів зробити так, щоб учні багато і з охотою працювали. Найбільшою нагородою вважалося, коли Лисенко скаже: "Добре" або "Не маю, що казати". З наведених фактів видно,що Лисенкова система музичного виховання була розроблена досить детально і передбачала однаковий розвиток як теоретичної, так і практичної частин навчання. Теорія і сольфеджіо, основи композиції, слухання музики, з одного боку, сольна й ансамблева гра, читання з аркуша, транспонування і публічні виступи, з другого, — всім цим повинен був оволодіти молодий музикант.

Усвідомлюючи широкі виховні потенції музики, Лисенко дбайливо вивчав ставлення слухачів до окремих її видів і жанрів, композиторських і виконавських стилів, завжди мав на увазі й ту оцінку, яку одержували його власні твори[241]. Так, повертаючись з чергового хорового турне по українських містах, він пише в одному з листів, що здійснив цю подорож з метою з'ясувати, яке ж враження справляють на слухачів хорові обробки народної пісні. Він прагнув дізнатись, "чи суть які симпатії у суспільстві до цього роду естетичних розривок, щоб, якщо позитивне трапиться, віддатися на будуче цій справі. Здається, коли не помиляюсь і поспіх мені не сліпить очі, варто за цю справу узятися" (лист до д-

[241] Костюк О.Г М.В.Лисенко про суспільно-виховні функції музики // Микола Лисенко — борець за народність і реалізм у мистецтві. — К., 1965. — С.17.

ра Шухевича від 14 січня 1893 р. Оригінал знаходиться у рукописному відділі Львівської бібліотеки НАН України.)

Як бачимо, великий музикант творив, розраховуючи не на гіпотетичного "бездоганного" цінителя, а на живих людей — своїх сучасників. Він глибоко розумівся на їхніх музичних уподобаннях. Одним із підтверджень цього є той громадський резонанс, який викликали композиції Лисенка. Переживання, помисли, діяння людини з народу — це, на думку Лисенка, основне джерело музики, а виховний вплив на трудящі маси — кінцева мета музичного мистецтва. Інакше кажучи, музиці належить бути правдивим, свідомим та живим виразником інтересів, смаків, поглядів і почувань суспільства, рушієм "поступу і розвою". Ми свідомо вжили тут висловлювання І.Франка, зроблене з приводу літератури (в статті "Слово про критику"). Погляди цих двох видатних митців на суспільне призначення мистецтва є цілком співзвучним. Ця співзвучність зумовлюється властивою їм обом демократичністю поглядів, плідними творчими взаємозв'язками, заснованими на грунті спільної боротьби за світле, людяне мистецтво.

За Лисенком, необхідно повернути народній пісні те місце, яке вона об'єктивно має право займати. Це нелегке завдання, і за виконання його композитор боровся все своє життя. Які заходи він вважав найдоцільнішими? Насамперед всебічне вивчення музичної творчості і побуту народу, непримиренне викривання тих явищ, що заважають його піднесенню і збагаченню. По-друге, мистецтво подати пісню слухачеві, подати так, щоб вона стала привабливішою за зовнішньо ефектні, але антихудожні витвори. Лисенко має на увазі вміння спрямувати пісню на слухача, підкреслити красу, щирість і мудрість її емоціонально-образного змісту, ту "золоту оправу", в яку необхідно народну пісню зодягати. За свідченням сучасників, великий композитор дуже радів, коли його власні хорові обробки викликали в аудиторії глибоке почуття насолоди від краси народної пісні.

Менш детально Лисенко аналізує суспільно-виховну функцію "серйозної" професійної музики — оперної, камерної, симфонічної, хоча творам цих жанрів він віддав дуже багато праці й сил. Очевидно, композитор усвідомлював, що за експлуататорського ладу лише одинаки з мільйонів простого люду

здатні знайти шляхи до великої музичної культури. Лисенко постійно піклувався про композиторську молодь, його цікавили естетичні проблеми музичного виховання. Одна з них актуальна й зараз — взаємозалежнісит музичного, загальнокультурного та інтелектуального збагачення особистості митця. На думку видатного композитора, розвиток музичних якостей не має сенсу поза всебічним вдосконаленням людини, зокрема, формуванням її світогляду. "Наука, — писав він, — послугує широкому розвоєві, ширить знання, світогляд, ширить всякі горизонти, а між ними і музиковий. Перше діло для художника, музики... освіта... Без широкої освіти виконавець повернеться на поверхового фахового ремісника, вузького дилетанта, композитор відзначиться за вбогими ідеями, блідними кольорами" (Лист до О.Нижанківського від 8 жовтня 1886 р.). Лисенкові обробки народних пісень — солоспіви і хори в супроводі фортепіано відзначаються насамперед великою любов'ю і пошаною до народної музики[242]. Особливого блиску досягає музикант у своїх хорових розкладках. Сам він був одним із найкращих хорових диригентів, яких тільки знає Україна. В роботі своїй над музичним фольклором (не тільки українським, маємо його записи та обробки і пісень інших народів) Лисенко не обмежувався збиранням та опрацюванням матеріалу, теоретичним його осмисленням, — активна пропаганда народної пісні була повсякденним його ділом. Всі, хто пам'ятає його славетний хор, що складався в основному з київських студентів та семінаристів, і його концерти по містах і містечках України, підкреслюють широкий і демократичний характер цих концертів.

Підгорецький Борис Володимирович
(1873-1919)

У розвитку української музики кінця XIX — початку XX ст. багатогранна діяльність Б.В.Підгорецького відіграла прогресивну роль. Його мистецьке кредо формувалося в напруженій політичній обстановці дореволюційної Росії. У цей складний період композитор високо ніс прапор служіння народові,

---

[242] Рильський М. Мистецтво — творча праця зрима. К.,"Мистецтво", 1979. — С.193-194.

за утвердження демократичної культури[243]. Підгорецький активно проводить культосвітню роботу серед міського населення. Так , у Лубнах організовує хор, дає концерти, бере участь в аматорських спектаклях. Незмінним успіхом користувалися виступи керованого молодим композитором хору. Про один з них полтавська газета писала: "Концерт, влаштований на користь читальні, за різноманітною і вдалою програмою та в прекрасному виконанні дав повну естетичну насолоду відвідувачам його... успіх випав на долю Підгорецького, вихованця Варшавської консерваторії, знайомого вже лубенцям прекрасною грою на флейті. На цей раз він виступив у ролі диригента хору, який складається з любителів, і треба віддати належне, що, незважаючи на короткий час, витрачений на підготовку, яким досягнуто гарних наслідків: всі хорові номери було виконано досить злагоджено"[244]. Повідомлення про виступи хору зустрічаємо і в інших номерах цієї газети[245].

Про музично-освітню різнобічну діяльність композитора дають уявлення також його листи до української письменниці Л.О.Яновської. Ось один з них: "Чи не взяли б Ви на себе турботу про влаштування спектаклю ("Вечорниць") на користь Товариства допомоги сільським учителькам і учителям?"[246].

У своєму прагненні нести музичні знання, культуру в широкі народні маси Б.В.Підгорецький не був поодиноким. За свідченням газети "Южный край", в Лубнах налічувалося багато "робітників духу"[247]. Тут жив дослідник народного побуту і народної медицини В.П.Милорадович, автор багатьох відомих праць з життя Лубенщини. Підгорецький добре знав В.П.Милорадовича і К.П.Бочкарьова, спеціалістів у галузі української старовини, читав поезії Н.М.Кибальчич. Що ж до письменниці Л.О.Яновської, то з нею композитора зв'язувала тривала й тісна творча дружба, що виросла на грунті спільних художніх інтересів та прагнень і відіграла значну роль у формуванні естетичних поглядів митця, була одним з важливих джерел ідейно-творчого зростання композитора.

---

[243] Черпухова К.М. Композитор Б.В.Підгорецький і розвиток російсько-українських музичних зв'язків. — К.,1981. — С.5.
[244] Полт.губерн.ведомости. — 1895, 27 авг.
[245] Полт.губерн.ведомости. — 1897, 20 июня.
[246] Відділ рукописів Інституту літератури ім.Шевченка НАН України, Ф.38/557.
[247] Южный край. — 1901. — №69.

Щозими Підгорецький жив у Москві, а з настанням літа приїздив на Україну, в Лубни. Віддавав багато сил і часу музично-освітній роботі: організовував камерні концерти, виступи любительського хору. "Хор став краще співати, - читаємо в листі композитора до дружини від 5 липня 1904 р. — Репертуар усім подобається... Багато хто з нетерпінням чекає концерту". М.Г.Скробанський у своїх спогадах пише, що колектив, керований Борисом Володимировичем, "...співав чудово, репертуар складався переважно з українських народних пісень, таких як "Ой що ж бо то та й за ворон", "Гей, гук, мати, гук", "Закувала та сива зозуля", "Верховино, ти світку наш" та ін.

Значний вплив на формування стилю Підгорецького справили М.В.Лисенко, М.І.Глінка, М.А.Римський-Корсаков. Їхня творчість стала для молодого композитора об'єктом постійного вивчення.

З 1 вересня 1902 р. починається багаторічна робота Підгорецького в московському початковому чоловічому міському училищі, а з 1904 р. —московській жіночій гімназії, де він викладає співи. Водночас він з великим інтересом відвідує засідання та етнографічні концерти Музично-етнографічної комісії Товариства любителів природознавства, антропології та етнографії при Московському університеті. Комісія ставила своїм завданням збирання й популяризацію серед найширших верств населення пісень народів Росії. З цією метою влаштовувались і етнографічні концерти.

У роботі Музично-етнографічної комісії брали участь такі видатні композитори, як М.А.Римський-Корсаков, С.І.Танєєв, М.В.Лисенко, М.М.Іпполитов-Іванов, Р.М.Глієр, О.Т.Гречанінов, а також відомі музичні діячі та фольклористи Є.Е.Ліньова, О.Д.Кастальський, Д.Г.Аракішвілі, В.В.Пасхалов, О.Л.Маслов, М.А.Янчук. Поряд з вивченням російської, білоруської, грузинської, болгарської, сербської та чеченської народної творчості велике місце в роботі комісії відводилося Україні. Про це свідчать експедиції, що споряджувалися тут у 1903 і 1912 рр., у складі яких були Є.Е.Ліньова, М.А.Янчук, О.Л.Маслов, Б.В.Підгорецький. Українській народній пісні та видатним українським музичним діячам члени комісії присвячували свої наукові доповіді тощо.

Завдяки широкій освітній роботі Музично-етнографічної комісії розгорнулася також диригентсько-хорова діяльність композитора в Москві. Починаючи з 1902 р., тобто з перших відвідувань композитором засідань комісії, Підгорецький, за пропозицією М.А.Янчука, організував невеликий хор, який впродовж п'ятнадцяти років виступав у етнографічних концертах, пропагуючи російську та українську народну пісню й оригінальні твори українських митців. Так, у концертах виконувалися фрагменти з опери П.П.Сокальського "Облога Дубно", сцени з "Різдв'яної ночі" М.В.Лисенка, а також українські народні пісні в обробці Підгорецького: "Ой у лузі та і при березі", "Тече вода з-під каменю", "Туман, туман по долині" та ін[248].

Питання музичної освіти та виховання, якими займалася Музично-етнографічна комісія, розроблялися впродовж багаторічної педагогічної діяльності композитора в початковому чоловічому міському училищі, а потім у Народній консерваторії, де він викладав хорове диригування. Крім того, Б.В.Підгорецький разом з О.Л.Масловим підготував до друку збірку пісень "Золоті колоски", для дітей початкових та середніх шкіл[249].

Нарешті широка й різнобічна діяльність комісії мала великий вплив на розвиток естетичних поглядів композитора, які згодом він висловив у численних критичних працях про музику. 1910 р. у Москві був заснований музично-драматичний гурток "Кобзар". Робота композитора в ньому тривалий час спрямовувалася на пропаганду української народної пісні серед учнівської молоді. Про це свідчать знайдені листівки, які композитор розповсюджував у навчальних закладах Москви. Так, в одній з них читаємо: "Ш[ановний] д[обродію] 28 березня 1913 р. відбудеться 2 денних концерти, присвячених українській народній пісні. Концерти ці влаштовуються мною виключно для викладачів та учнів. Додаю до цього програму в гімназії/училищі на видному місці, а контрамарки роздати тим, хто цікавиться українською піснею. Б.Підгорецький, 21 березня 1913 р."[250].

---

[248] Російський державний центр. музей муз. культури ім.М.І.Глінки, ф.133/330.
[249] Золоті колоски /Упоряд.Б.Підгорецький, О.Маслов. — Спб., (Друк. Г.Шмідта), 1913.
[250] Там само.

Дедалі більшого розмаху набуває диригентсько-хорова діяльність Підгорецького, активного пропагандиста пісенного фольклору: українського, російського, грузинського, білоруського народів та ін. У січні 1916 р. за пропозицією місцевого комітету Народної консерваторії композитора запрошують на посаду викладача хорового диригування[251], де він працює до кінця свого життя. Підгорецький бере активну участь як диригент у загальнодоступних музичних вечорах та інших масових заходах, організованих консерваторією. Справжній діяч-просвітник, Підгорецький і в своїй педагогічній діяльності (маємо на увазі добір репертуару і принципи його інтерпретації) залишався поборником народної і класичної музики.

Коло питань, висвітлюваних Підгорецьким у критичних працях, широке й різноманітне. Це — російська і зарубіжна музична класика, творчість сучасних йому композиторів, а також пісенний фольклор. Українській музичній культурі Борис Підгорецький також присвячує ряд статей, які свідчать про його великий інтерес до неї та глибокі знання особливостей її розвитку. Варто підкреслити, що в основі діяльності Підгорецького-критика лежали ідеї просвітництва. В його численних рецензіях відчувається пристрасне бажання нести знання "в народ", прищеплювати любов до музики найширшим масам трудящих, підносити їхню культуру, виховувати естетичні смаки. З цього погляду особливий інтерес становлять праці, присвячені пропаганді музично-освітньої діяльності народних і так званих робітних домів. Народні доми — культурноосвітні заклади в дореволюційній Росії. В них, як правило, були бібліотека-читальня, чайна і зал для вистав. При більшості великих народних домів було відкрито драматичні і оперні театри. У містах вони призначалися переважно для робітників і ремісників, у сільських місцевостях — для селянства. На сцені народних домів йшли опери вітчизняних і зарубіжних композиторів, насамперед твори російських класиків — М.І.Глінки, О.С.Даргомижського, П.І.Чайковського.

"Закінчився сезон безплатних музичних вечорів, влаштовуваних ... для робітників, — пише Підгорецький у статті "Концерти для народу". — Цікаві програми приваблювали на ці

---

[251] Повідомлення Музичної секції Народної консерваторії на ім'я Є.Е.Ліньової. Російський державний центр. музей муз. культури ім. М.І.Глінки. ф.95/418.)

вечори чимало інтелігентної публіки та музикантів. На жаль, артисти неохоче давали свою згоду на участь у цих скромних концертах, і нерідко доводилося задовольнятися слабкими виконавцями. А здавалося б, що вже сама по собі симпатична ідея — дати можливість простому людові прослухати гарну музику — повинна зустріти загальну підтримку і співчуття"[252].

Обстоюючи організацію музичних вечорів для широких верств трудящих, Підгорецький як справжній демократ, висуває високі вимоги до програм концертів, що, на його думку, мали бути складені не формально, а з урахуванням потреби розширення та поглиблення знань слухачів. Так, у рецензії "В концертах" він критикує програму вечора, що "являла собою якусь суміш "убрань та облич"... У виконанні був зовсім відсутній будь-який художній задум. Воно поспіль було одноманітне, трафаретне і грубе"[253].

Діяльність Підгорецького-критика і громадського діяча характеризується насамперед її незмінною бойовитістю. Активно працюючи в Музично-етнографічній комісії, композитор ніколи не замикався у вузькому колі збирацьких та дослідницьких інтересів. Його етнографічна робота була органічно пов'язана з різнобічною громадською діяльністю, з боротьбою за громадське визнання народного музичного реалістичного мистецтва, кращі зразки якого повинні стати здобутком найширших кіл слухачів. З метою пропаганди пісні серед народу Підгорецький всіляко підтримує справу організації безплатних лекцій-концертів. Поряд з цим він зазначає, що "інтерес до народної пісні в нас ще не міг захопити широкі верстви суспільства з тієї причини, що із справжніми народними піснями громадськість майже не знайома. Часто-густо у нас вважаються народними пісні або твори, що давно втратили свій справжній характер внаслідок всіляких переробок та аранжировок, або продукти творчості, виконувані "незрівнянними" і "славетними" співаками так званого “циганського жанру"[254].

Критикуючи старі методи обробки пісень, нездатні розкрити справжній характер і красу народної творчості, композитор бореться за науковий підхід у вивченні фольклору, за точність запису, необхідну для дослідження його особливостей,

---

[252] Голос Москвы. — 1915. — 30 апр.
[253] Театр в карикатурах. — 1914, №11. — С.15.
[254] Голос Москвы. — 1914 — 15 февр.

історичного розвитку тощо. Про інтерес народу до музики, про глибоку віру в його світле майбутнє свідчать статті Б.В.Підгорецького: "Камерні концерти Спілки", "Справи радянської опери", "Концерт Спілки артистів-музикантів", надруковані на сторінках журналу "Артист-музикант". Багатогранна прогресивна діяльність Підгорецького та його творчість відіграли значну роль у розвитку української музики.

Сокальський Петро Петрович
(1832-1887)

Багатогранна діяльність П.Сокальського — композитора, теоретика, громадського діяча, публіциста — здобула належну оцінку в наш час, завоювала глибоку пошану. Історичними є його заслуги як автора першої фундаментальної праці з питань історії і теорії народної пісні. У своїй композиторській творчості він одним з перших звернувся до поезії Шевченка, втіливши його вірші в музиці[255].

Як публіцист Сокальський боровся за самобутнє в музичному мистецтві. Питання писемності, освіти, виховання були найважливішими в той час. Їм приділяли багато уваги у своїх працях К.Ушинський, М.Пирогов, В.Бєлінський, Д.Писарєв. Сокальський висловлював думку, що чим більше пошириться письменність серед народу, тим яскравіше розквітнуть наука й культура в країні. До того ж він був прихильником політехнічної освіти: "Сама класна праця готує лише білоручок; безцільна ж ручна праця не має рації..., тому в рівновазі праці розумової (класної) і фізично- (ремісничої) ми тільки й бачимо розумний устрій школи..."[256].

У своїй брошурі "Що робити молодій Росії для відвернення кризи у шкільному виробництві", яка витримала два видання (1880 та 1903 рр.), Сокальський писав, що початкове навчання повинне "легко поширюватися на мільйони бідного й темного народу". Для середньої освіти потрібен "відтінок практичний, почасти технічний, який при загальній середній освіті, з закінченим характером, давав би певну самостійність цього ступеня... Вищі училища повинні

---

[255] Каришева Т. Петро Сокальський. Життя і творчість. —Вид.2–ге. — К.,1978.
[256] Сельскохозяйственное обозрение // Записки императорского общества сельского хозяйства Южной России". —1871, січень. — С.84.

давати професорів, викладачів, учених, інженерів, архітекторів, хіміків..."[257].

Сокальський був палким поборником жіночої освіти. У ті роки питання жіночої освіти хвилювали передову інтелігенцію всієї країни. Це знайшло своє відображення в романі Чернишевського "Що робити?". Нагадаємо також, що композитор О.Бородін був одним із організаторів Жіночих лікарських курсів (1872 р.). Сокальський протестував проти "одного й того ж монастирського салонного виховання": "Російській жінці потрібне і російське виховання"[258]. Зокрема, він вважав, що жінці дуже підійшла б роль учительки, особливо на селі. У 1864 році, за прикладом Безплатної музичної школи, Сокальський організував в Одесі хор, до якого незабаром приєднався аматорський оркестр, яким керував І.Кузьминський (відомий у місті скрипаль і педагог). Таким чином було організовано Товариство аматорів.

Сокальський читав також лекції з естетики, історії і теорії музики, акустики. Отже, Товариство аматорів було першим і дуже своєрідним музичним навчальним закладом в Одесі. Незабаром Товариство аматорів узялося до організації справжньої музичної школи. Просвітницькі завдання вимагали від усіх передових діячів музичної культури багатогранної діяльності, тобто не лише творчих шукань, а й безпосередньої участі в громадсько-організаційній галузі, у сфері виконавства, в педагогічній справі. Умови жорстокої боротьби змушували композиторів братися за перо, ставати критиками й публіцистами.

Важливе положення — вимогу демократизації музичного мистецтва, простоти й дохідливості музичної мови та якнайтіснішого зв'язку з народним мистецтвом знаходимо в неопублікованому листі Сокальського до редакції "Санкт-Петербургских ведомостей" (1867р.). Характерною особливістю естетичної концепції Сокальського є те, що необхідність національної основи в музиці він виводить з суспільної природи мистецтва взагалі.

Як бачимо, проблема народного в музиці посідає величезне місце в естетиці Сокальського. Він чітко уявляє собі, яким шляхом

---

[257] Сокальський П. Что делать молодой России? — М., 1903. — С.44.
[258] Чибисов В. По поводу нашего воспитания // Одесский вестник. — 1859, №133.

повинна йти російська музика і дуже близько підходить до завдань створення зразків українського музичного мистецтва.

Праці, написані Сокальським в останні роки, були своєрідним підсумком його роботи впродовж усього життя. Це стосується не лише музичних розвідок. Його брошура "Що робити молодій Росії" (про освіту) теж є певним підсумком багатьох виступів Сокальського у пресі з питань освіти й виховання юнацтва. У популярних лекціях про музику, які Сокальський читав для хору Товариства аматорів в Одесі (1864–1867 рр.), він раз у раз нагадував про засилля іноземної музики у вітчизняній культурі, що було надзвичайно болючим питанням того часу. Обурюючись, що освічена публіка, захоплена німецькою та італійською музикою, втрачає смак до рідних слов'янських мотивів, Сокальський закликав своїх слухачів вивчати фольклор і зразки стародавньої музики, де можна знайти "вияви не запозиченого, а свого власного природного російського духу...". Цю думку він розвинув у праці оглядового характеру "Історія церковного співу в Росії", надрукованій у газеті "Одесский вестник"[259].

Свої багаторічні спостереження Сокальський виклав у капітальній праці "Руська народна музика великоросійська та малоросійська в її будові мелодичній і ритмічній та відмінність її від основ сучасної гармонічної музики".

Слід звернути увагу на характерне для передового вченого XIX ст. ставлення Сокальського до теми, предмета дослідження. Він говорить про народну творчість як про величезний скарб, неповторне самобутнє явище, особливий стиль музичного мистецтва, пише про великий обов'язок професійних композиторів прийняти цю дорогоцінну спадщину від народу і розвивати її традиції у високих формах музичного мистецтва. Наприкінці книги Сокальський висловлює побажання, щоб у вітчизняних консерваторіях спеціально вивчали особливості руської народної пісні, щоб багатства народної творчості не були спотворені і втрачені для композиторів, щоб у майбутньому їх записували точніше. Ідея самобутнього розвитку руської народної музики — одна з провідних у книжці. Як стверджує Сокальський, музика кожного народу — явище своєрідне, бо розвивається в якнайтіснішому органічному зв'язку з мовою.

---

[259] Одесский вестник. — 1872. — 29 та 30 березня.

Степовий Яків Степанович(справжнє прізв. Якименко) (1883-1921)

Композитор Яків Степанович Степовий був серед тих, хто, зберігаючи та розвиваючи кращі традиції українського класичного мистецтва, будував культуру нового, віддавав багато сил величезній громадській і творчій роботі.

У 1919 р. був створений Всеукраїнський музичний комітет відділу мистецтв при Народному комісаріаті освіти УРСР, до якого увійшли провідні діячі українського музичного мистецтва Я.Степовий, М.Леонтович, К.Стеценко, П.Демуцький, Я.Яциневич. З Вукмузкомом тісно пов'язана багатогранна робота в галузі народної освіти. Степовий, який очолював з 1919 р. одну з музичних секцій Вукмузкому, розгорнув велику громадську діяльність. Він займається питаннями музично-естетичного виховання, музичної освіти мас, підвищенням рівня концертно-виконавської майстерності, справою розгортання самодіяльності[260].

Головною метою діяльності Вукмузкому було піднесення музичної справи до рівня вимог, що стояли перед мистецтвом нової держави. Серед інших не менш важливих завдань були такі, як "всіляка підтримка розвитку самодіяльності в пролетарських масах, у справі нового музичного будівництва", "вироблення взірцевих репертуарів" (педагогічних, концертних), "розроблення нових планів програми в музичній освіті", "організація концертів, оперних спектаклів, публічних читань і лекцій з історії і теорії музики та оперного театру з метою наближення музичного мистецтва до народних мас і виховання естетичних смаків"[261].

Степовий багато уваги приділяє вихованню національних вокальних кадрів. Так, він організовує українську драматичну вокальну студію при Державній українській музичній драмі, програма якої є свідченням піклування митця про всебічний розвиток молодих музичних сил.Колишній директор музичної драми М.Микиша у своїх спогадах підкреслює велике значення для театру творчої діяльності Я.Степового[262].

---

[260] Булат Т. Яків Степовий. — К., 1980. — С.51.
[261] НБ України, м.Київ, відділ рукописів, ф.1–36597 (Положення Вукмузкому).
[262] Степанченко Г.В. Композитор Яків Степовий. — К., 1974. — С.37.

Одночасно з роботою в музичній драмі Степовий займається багатьма іншими питаннями культурного життя України. Мабуть, не було такої ділянки в роботі Вукмузкому, в якій би Степовий не брав активної участі. Степовий як передовий митець свого часу брав найактивнішу участь у розв'язанні складної і важливої для тих років проблеми створення нового репертуару для самодіяльних та професійних хорових колективів. Митець працював у різних жанрах. Його романси, хори, обробки народних пісень, твори для дітей, "Дві сюїти на теми українських народних пісень для симфонічного оркестру", опера "Невільник" (на жаль, загублена) — свідчення інтенсивної творчої діяльності.

Неабияке художньо-естетичне значення мали також збирання, опрацювання і популяризація фольклорних мелодій. Українські композитори, усвідомлюючи значення фольклору у подальшому розвитку професійної музики та вихованні естетичних смаків підростаючого покоління, багато і наполегливо працювали над поширенням численних скарбів народного генія. З любов'ю і повагою ставився Степовий до народної пісні. Він сам записав багато мелодій, а також відбирав потрібні для його роботи зразки у збірниках відомих фольклористів: М.Лисенка, П.Демуцького, К.Квітки, О.Рубця, А.Конощенка та ін. Своїми обробками композитор на практиці продемонстрував необмежені художньо-образні і формотворчі можливості фольклору.

Особливо слід наголосити на обробках народних пісень для дітей. Важливою подією був вихід у світ трьох випусків "Пролісків", що вмістили обробки народних пісень та оригінальні твори Степового з урахуванням вікових можливостей дітей, за ступенем складності — від найлегших співомовок до найскладніших у мелодичному та гармонійному відношенні зразків; I випуск — 39 пісень (лише фольклорні зразки), II випуск — 69 пісень (є також твори на слова Л.Глібова, Лесі Українки, Б.Грінченка, Я.Щоголева та ін.), III випуск — 29 пісень дво-триголосні (значна кількість пісень на вірші С.Руданського, В.Самійленка та ін.). Оригінальною працею Я.Степового є "Кобзар". Пісні для дітей на слова Т.Шевченка". Туди ввійшли дванадцять пісень на один голос, вісім — на два голоси. Разом із збіркою "П'ять шкільних хорів" на слова Шевченка вони складають "малий" музичний "Кобзар" на відміну від Лисенкового

"дорослого". Твори Степового на шевченківські вірші були дуже популярні, багато його мелодій з них незабаром стали народними. Про навчальне призначення пісень Степового свідчить також збірка "Шкільні хори", куди ввійшло 94 твори (частина з них повторювала зміст попередніх збірок).

Стеценко Кирило Григорович
(1882–1922)

Ім'я Кирила Григоровича Стеценка — композитора-класика, який виступав за утвердження демократичного мистецтва народу, що піднявся на боротьбу за своє соціальне та національне визволення, вписане в золотий фонд української культури. Всю енергію громадського діяча і хорового диригента, музичного критика і публіциста митець присвятив служінню народові.

Значне місце у творчому житті Стеценка займала його педагогічна діяльність. Композитор створив оригінальні пісні й хори, для дітей написав дві опери-казки, вніс багато цінного в методику викладання співу в школі та був організатором різноманітної позакласної роботи з музично-естетичного виховання[263].

Для формування ідейно-естетичних принципів Стеценка вирішальне значення мало його знайомство з М.В.Лисенком. Саме велика зацікавленість співочою справою привела юнака 1899 р. до хору Лисенка. Спільна праця в ньому стала підвалиною багаторічних творчих зв'язків. К.Стеценко вивчав і наслідував форми організації і методи роботи Лисенка з хором, перейняв його педагогічні настанови.

Безпосереднє знайомство з Лисенком та іншими прогресивними діячами української культури остаточно вирішило долю Стеценка, який усвідомив, що метою його життя має стати творчість і праця на благо народу. Педагогічні ідеї Стеценка, як і його суспільно-політичні погляди, формувалися під безпосереднім впливом дійсності і мали демократичний характер. Проводячи широку громадсько-педагогічну роботу і перебуваючи під впливом демократичних ідей, Стеценко піднявся до розуміння залежності освіти від існуючого ладу. "Всякому відомо, — писав він, — що бідного та приниженого легше тримати в руках і керувати ним,

[263] Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко — педагог. — К.,1977.

куди завгодно. Такий же принцип у нас проводився в справі народної освіти: менше народові освіти, або треба освіти тенденційної, щоби з народом легше було поводитись, як з елементом слухняним, щоб він не розбирав тих тенет, якими опутував його уряд"[264].

Особистий досвід у набутті музичної освіти показав митцеві, яким важким є шлях кожного бідняка до освіти. Тому він ретельно вивчав стан музичної освіти в різних навчальних закладах царської Росії і констатував пізніше, що цьому питанню держава майже зовсім не приділяла уваги й ставилася до нього байдуже. Музичною освітою займалися декілька консерваторій та музичних шкіл, які відкрились й існували завдяки приватній ініціативі окремих осіб, гуртків і меценатів. Автор відзначав, що звідти виходили музиканти-фахівці вузького профілю (скрипалі, піаністи, флейтисти тощо), всі вони йшли прикладати свій фах "хліба ради" в кінематографи, театри, цирки. За цих умов "такої великої виховної ваги справа, як мистецтво в школах, знаходилася в руках дилетантів", і школи лишалися без досвідчених учителів музики, співів, живопису. Вважаючи педагогічну працю важливою громадською справою, Стеценко гаряче береться до будь-якої роботи, пов'язаної з питаннями музичної освіти.

Не чекаючи початку навчального року в учительській семінарії на Лук'янівці, де мала розпочатися його педагогічна праця, він з двадцять восьмого липня по двадцять восьме серпня 1903 року викладає співи у Білій Церкві на короткотермінових курсах учителів. Ця робота зацікавила Стеценка насамперед безпосереднім контактом з учителями початкових шкіл, а також можливістю використати курси для пропаганди прогресивних педагогічних ідей. В наступні роки він щоліта працював на таких же курсах у Таращі, Білій Церкві, Києві.

Офіційні особи визнали авторитет Стеценка-методиста. Його прізвище називалося серед відомих на той час педагогів.

Незважаючи на короткотерміновість курсів, які щорічно організовувалися, Стеценко намагався давати слухачам глибокі, науково обгрунтовані теоретичні й практичні знання. Його

---

[264] Стеценко К. Рукопис статті 12. VI 1917 р. НБ України, відділ рукописів, I — 42017, стор. 8–9.

"Конспект занять на загальноосвітніх курсах"[265]. У Таращі свідчить, що тут вивчалися теорія музики, історія церковного співу і народні пісні. Перелік тем з теорії музики вражає широтою охоплених питань, вказує на творчий процес їх засвоєння. Тут і вказівка на необхідність науковості знань ("Фізична причина звуків"), і вимога сольфеджувати засвоєні теоретично тетрахорди різних тональностей та опора на слухове враження від сприймання ладів, і практика застосування камертона при побудові й співах гам та тризвуків, і вміння знаходити й давати тон за допомогою камертона та користуватися метрономом, і настійна вимога знання музичної термінології.

Викладаючи історію церковного співу, Стеценко вводить теми: "Участь народу у співі", "Братства, їх діяльність, школи, братські хори та їхнє значення". Уже тематика лекцій свідчить, що лектор, роблячи аналіз творів, вказував на необхідність критичного засвоєння творчості композиторів попередніх епох. Він негативно ставився до діяльності музикантів-італійців в Росії, відзначав наявність у духовній музиці нового напряму, адже поруч з суворим стилем тут вже з'явилося "народництво", аналізував творчість М.Глінки тощо. У документах зазначалося, що в методиці навчання співу Стеценко вже тоді застосовував підготовчі вправи, спів по слуху і спів з нот, широко використовував народнопісенний матеріал на літературно-вокальних вечорах. Для запровадження цих заходів він на всіх курсах створював загальні хори, з якими виступав у прилюдних концертах.

Авторитет Стеценка як методиста швидко зростав і поширювався за межами Київщини. 1908 року, наприклад, Лубенська повітова шкільна управа запросила його "прочитатаи на літніх учительських курсах в Лубнах десять лекцій з методики співів"[266]. На жаль, ця цікава і важлива форма роботи композитора-педагога з учителями була припинена через репресії. Характерно, що Стеценко ще у своїй дореволюційній практиці розширював "офіційний" репертуар творами російських й українських композиторів, а також народними пісенями. Демократичне спрямування його педагогічної праці пробуджувало соціальну свідомість слухачів курсів. Перелік співочого репертуару

---

[265] Київський міськ.архів, ф.276, оп.3, справа 338, арк. 6, 7, 8.
[266] Лист-запрошення зберігається у рукописному відділі НБ України, ф.62.

на курсах вказує на те, що напрям роботи Стеценка як педагога був протилежним "офіційному". Всі українські народні пісні виконувались у розкладках М.В.Лисенка.

Стеценко як критик-публіцист завжди тісно пов'язував свої виступи з методико-педагогічними принципами, і подекуди важко визначити, що брало гору. Свої методичні настанови для навчальних закладів він перевіряв на практиці. Автор приділяв багато уваги дитячому музичному репертуарові і в 1906 р. впорядкував "для сім'ї і школи" збірку пісень "Луна", що складалася зі зразків народних пісень та творів тогочасних композиторів, розпочав працю над оперою для дітей "Івасик-Телесик". Активна громадсько-педагогічна діяльність Стеценка, його боротьба за демократичний розвиток культури та реалістичний напрям у мистецтві опинилися в полі зору представників влади.

Крім інтенсивної педагогічної роботи і навчання у Любомирського, Стеценко проводить широку музичну-пропагандистську діяльність разом із створеним ним хором "Просвіти". Маючи на меті поширення серед народу культури й освіти, прогресивні мистецькі діячі широко використовували легальне становище подібних до "Просвіти" організацій, боролися за демократичне спрямування їхніх заходів. Широко відома прогресивна діяльність чернігівської "Просвіти" під головуванням М.Коцюбинського. У київській організації активну участь брали Б.Грінченко, М.Лисенко та Леся Українка. Хор київської "Просвіти" під керуванням К.Стеценка виступав регулярно. В концертах виконувалися твори М.Лисенка, народні пісні. На прохання антрепренера Сагатовського (власне — І.Л.Мавренко-Коток) Стеценко набрав і відправив до Чернігова ще один хор.

Естетично-педагогічні ідеї Стеценка відбиті у рецензіях на підручники та збірники музичних творів. У рецензії на підручник Г.Любомирського "Учение о гармонии" він писав, що появу цієї книжки повинні щиро вітати всі, хто має відношення до музичної освіти, бо курс гармонії у ній представлений досить повно й систематично, ясною і зрозумілою мовою. Серед позитивних рис відзначалося також, що матеріал багато ілюстрований музичними прикладами, а його розділи і теми подані окремими уроками.

Рецензуючи "Збірку народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого і підстаршого віку у школах

народних" М.В.Лисенка, автор насамперед вказує на раціональну систематизацію музичного матеріалу: "Принцип поступовості від легкого до складнішого витримано дуже добре і виявляє в упорядникові не тільки великого знавця народної пісні, великого музиканта, але й послідовного педагога. "Збірка" М.В.Лисенка — це велике надбання для нашої школи і особливо сім'ї",— наголошував Стеценко. З метою поширення найкращих музичних творів українських композиторів К.Г.Стеценко разом з О.К.Коваленком 1910 р. засновує нотне музичне видавництво "Кобза".

У квітні 1917 р. Стеценко бере участь в організації вчителів народних шкіл у Ямполі, де виступає з доповіддю "Українська пісня в народній школі", висуває пропозиції про організацію диригентських курсів, висловлює ряд думок про обов'язковість естетичного виховання, введення співів у всіх школах, намічає цілу низку заходів, про що свідчить перелік Стеценкових пропозицій з'їздові. Серед них були організація диригентських курсів; впорядкування співів на курсах для вчителів, введення співів у школах, створення в усіх учительських і народних бібліотеках нотних відділів[267].

За ініціативою Стеценка такі курси почали працювати в Ямполі в червні 1917 р. Він читав на них курс лекцій "Українська музика та її представники". На початку вересня 1917 року Стеценко виїхав до Вінниці, де налагодив видання "Шкільних співаників" і "Методики навчання співу" для вчителів. Восени 1917 р. він переїжджає до Києва, де займає посаду вчителя співів в учительській семінарії на Лук'янівці. Тут він і друкує "Початковий курс навчання дітей нотного співу" (методико-дидактичні матеріали) та "Шкільний співаник, ч.І".

Усвідомлення доцільності своєї праці на благо розвитку народної школи надало Стеценкові нових фізичних і духовних сил. Переборюючи в складних умовах громадянської війни неймовірні труднощі, він продовжував розпочату роботу, в результаті чого була надрукована друга частина "Співаника", одночасно друкувалась і третя частина цього посібника. Вдалі спроби окрилили Стеценка, він планував надалі для музичного виховання

---

[267] Записано К.Г.Стеценком на обкладинці зошита з текстом його доповіді на з'їзді. НБ України, відділ рукописів, І—42020.

дітей видати грунтовніші підручники: "Методику початкового навчання співу", "Збірку пісень, ігор, танків тощо" та “Шкільний співаник".

КСтеценко розробляв теоретичні основи системи музичної освіти і виховання дітей. Ось деякі з них: загальна доступність та обов'язковість естетичного виховання, науковість знань, відповідність дидактичного матеріалу віковим та психологічним особливостям дітей. Цікавими є визначені автором вимоги до підручників, які "повинні мати науковий характер" і бути пристосованими "до шкільного вжитку", а "розподіл глав і параграфів, маючи на меті наукові завдання, мусить також пристосовуватися до шкільно-педагогічних вимог. Мова підручників, — наголошує автор, — повинна бути ясна, літературна, популярна". З притаманною йому енергією Стеценко брався до справ, пов'язаних з організацією школи.

Складність соціально-політичного життя тих років не дала змоги Стеценкові завершити розпочату роботу, та його енергія не знала меж. Він активно підключається до справ музичного виховання: перевидає надруковану ще в 1907 р. збірку пісень "Луна", значно розширивши і поліпшивши її, складає проекти заснування кобзарської школи, диригентського інституту, кафедри української музики при консерваторіях, створення етнографічного кабінету та ін. Не залишає він поза увагою і написання нових підручників: "Курсу історії української музики", "Співаника для шкіл" та "Підручника гри на кобзі", а для якнайкращого вирішення цих питань композитор пропонує оголосити конкурс на створення підручників. Він складає також проекти організації симфонічного оркестру та хорової капели, сприяє створенню численних самодіяльних хорів, у тому числі й шкільних. З Першим українським хором він разом з М.Леонтовичем об'їздив Полтавщину й Харківщину, що допомогло організації там подібних хорів.

На цей час і припадає розквіт педагогічного таланту Стеценка. Працюючи з хорами в учительській семінарії та Першій гімназії імені Т.Г.Шевченка, Стеценко дбає про постійні контакти учнів з представниками науки та мистецтва, запрошуючи виступати з лекціями провідних діячів культури П.Демуцького, М.Леонтовича, В.Верховинця, П.Саксаганського, О.Мурашка,

Д.Ільченка, К.Квітку, М.Безбородька та ін. За ініціативою композитора влаштовуються виставки картин, ліплення, мінералів тощо.

Стеценко ретельно вивчав стан музичної освіти в консерваторіях та музичних школах дореволюційної Росії. У чернетках проектів організаціїї музичного життя він констатував, що розвиток музичної культури у цих навчальних закладах проводився з переважним нахилом до удосконалення музичної техніки, бо їхньою метою було "дати віртуозів музичного мистецтва", а питання наукового дослідження і розробки "природних музичних скарбів свого народу" залишались осторонь. Автор приходить до висновку, що для розквіту культури та мистецтва треба підготувати наукових дослідників народної творчості, провідників культури в широкі маси народу — насамперед через школи.

Стеценко на основі вивчених матеріалів доводить, що для здійснення цих завдань не можна покладатися лише на приватну ініціативу, як це практикувалось у царській Росії, і пропонує, щоб названі проблеми розв'язувала держава. Для цього треба створити при університетах спеціальні музичні факультети. Він визначає завдання, накреслює приблизний план, за яким повинна проводитися робота на цих факультетах, намічає обсяг теоретичних і практичних дисциплін, вимоги до випускників факультетів тощо.

Питання організації цих факультетів Стеценко виносить на обговорення спеціальної наради під головуванням Р.Глієра, яка відбулась у травні 1920 р. і була присвячена реорганізації музичного навчання на Україні. Перед присутніми тут Яворським, Беклемішевим, Блуменфельдом, Товстолужським, Гайдою, Кривусовим, Мицем та іншими Стеценко ставить питання про необхідність піднесення музичного навчання на відповідний рівень. Після обміну думками схему організації факультету, його зв'язків з іншими навчальними закладами нарада доручила Стеценкові скласти проект організації такого факультету. Композитор передбачав передачу державі консерваторій та музичних шкіл колишнього Російського музичного товариства, пропонував створити систему музичної освіти на Україні, про що подає голові Всеукраїнського музичного комітету при Наркомосі ряд конкретних пропозицій.

Складаючи проект системи музичної освіти, Стеценко детально розробляв питання наступності навчальних закладів, їх взаємозв'язків, обсяг знань, вимоги, спеціалізацію тощо. "Найвищим пунктом в системі розвитку музичної культури, — писав далі автор, — мусить стояти Музична академія, як відділ "Асоціації мистецтв". Завдання "Академії мистецтв" — досягнення найвищого артистизму, шукання, нові течії, філософія музики та ін.

Другим згори є "Музичний факультет", або друга назва "Консерваторія при університеті", місце, де набувають всіляких знань у галузі музики. Третім — музично-технічні школи двох типів: а) підготовчого, б) середньо-технічного — тип школи найпоширеніший і доступний для всіх, хто бажає учитись музики". Для практичного розв'язання питань і проблем розвитку музики та перевірки і вивчення нових художніх форм у розпорядженні Академії мистецтв, на думку автора, повинен бути державний симфонічний оркестр, квартет, камерні ансамблі, солісти і державна хорова капела. Автор розподілив факультет на такі відділи: струнний, вокальний, композиторський, диригентський, педагогічний та науковий і передбачав обов'язкову наявність симфонічного оркестру та хорової капели.

Та чи не найбільше Стеценка турбує музично-естетичне виховання дітей у початковій школі. Через усі його проекти реорганізації фахових музичних навчальних закладів та проекти створення системи музичної освіти червоною ниткою проходять питання музично-художнього виховання дітей у загальноосвітній школі. Він наголошував: дореволюційний уряд не надавав належного значення ролі мистецтва взагалі і співів зокрема в шкільному вихованні. Кадри учителів музики і співів, які несли б культуру в широкі маси народу, насамперед через школи, повинні, на думку Стеценка, готувати консерваторії. Він висловлюється за скликання Всеукраїнського з'їзду вчителів співів для вироблення програми навчання для всіх класів школи, для чого складає три варіанти "Проекту програми зі співів в Єдиній школі" та "Пояснювальну записку" до нього, де відбито його методичні настанови й вимоги щодо організації навчального процесу.

З метою негайної підготовки учителів музики та співів Стеценко пропонує влаштовувати короткотермінові курси. Він

планує заснувати "двомісячні курси нотної грамоти" у Полтаві, Харкові, Чернігові, Одесі, Херсоні, Катеринославі (Дніпропетровську), Єлизаветграді (Кіровограді), Кам'янці-Подільському, Вінниці, Кременчуці, Житомирі та ін., а також на околицях Києва. Пропонує також організувати "двомісячні курси хорового співу та диригентські курси для вчителів співу".

Стеценко передбачав заснувати Музичне товариство і склав його статут. Уся робота мала розподілятися по секціях: етнографічній, педагогічній, організаційній, технічно-будівничій та видавничій. Педагогічна секція повинна була "підготувати кадри освічених музичних педагогів, діячів, диригентів, "музик", для чого мала право відкривати музичні класи, курси, школи, інтернати при них та ін., посилати за кордон для удосконалення майстерності здібних учнів, оголошувати конкурси на музичні й музично-теоретичні твори тощо.

Організаційна секція товариства ставила таку мету: музично-естетичне виховання широких народних мас. Для цього вона мала засновувати в містах і селах хори, оркестри, оперні театри, займатись популяризацією народних інструментів, організовувати з'їзди, огляди, розсилати інструкторів для створення художніх колективів тощо.

У січні 1921 р. Стеценка обирають професором класу хорового співу Київської державної консерваторії. Навіть маючи дуже обмаль часу, Стеценко зумів пожвавити на селі культурно-масову роботу: організував сільський хор, з яким об'їздив навколишні села, налагодив репетиції драматичного гуртка, навчав дітей гри на фортепіано, у себе вдома вивчав з ними нотну грамоту, планував відкрити дитячу музичну школу й диригентські курси для підготовки керівників художньої самодіяльності.

Стеценко все своє життя приділяв багато уваги школі, навчанню та вихованню молоді, працюючи учителем співів у навчальних закладах різних типів (від початкової школи до вузів). Своєю працею він вніс неоціненний вклад у розробку методів музично-естетичного виховання дітей.

Леонтович Микола Дмитрович
(1877-1921)

Микола Леонтович — не звичайне явище в історії української культури. Народний учитель з Поділля, самоук за музичними знаннями — він осягнув вершин світового мистецтва, сказав у ньому своє слово, глибоко розкрив співочу душу свого народу[268]. Усе життя Леонтовича — від перших самостійних кроків до трагічної загибелі — це подвиг трудівника, який в ідеї служіння народові вбачав своє покликання, а свою натхненну працю вважав скромним дарунком йому. Леонтович не кінчав а ні музичних академій, а ні консерваторій. Його школа творчості — це жива пісенна практика, хоровий спів безіменних, але закоханих у свою справу аматорів. Коли читаєш спогади або слухаєш розповіді людей, що близько знали Леонтовича як звичайного, аж ніяк не "великого" трудівника, — постає образ людини безмежної доброти, щирості і душевної чистоти. "...В ньому була якась тиха задумливість, смуток, ніби елегійний звук, що стиха тремтить і бринить у душі художника...". Таким бачив Леонтовича один з його сучасників, таким ми уявляємо собі цього, справді народного співця.

Леонтович — зачинатель нового напряму в українській музиці, та, мабуть, не тільки в українській. Його ім'я, його безсмертні твори відомі далеко за межами рідної землі. Тріумфальний похід навколо земної кулі зробив Леонтович у концертах хору Ол.Кошиця. І як багато захоплюючих відгуків викликали його пісні в найрізноманітніших друкованих органах багатьох країн.

Вчителюючи, Леонтович викладає переважно співи та гру на інструментах (якщо була можливість організувати оркестр). Але часто-густо ми зустрічаємо його вчителем то географії, то літератури, то арифметики, то історії, то навіть "закону Божого", коли треба було заповнити прогалину, яка виникала внаслідок відсутності педагога з тієї чи іншої дисципліни. Леонтович частенько таки бував тією "затичкою", яка врятовувала справу. І, незважаючи на "універсальність" примусового порядку, все-таки треба констатувати його сумлінне ставлення до взятих на себе обов'язків, що бачимо із тих численних заміток і студій, які збереглися від нього. Але, звичайно, основною професією його було викладання музики: шкільний хор, хор церковний, при

[268] Грінченко М.О. Вибране. — К., 1959. — С.466.

певному випадку — оркестр, — ось форма його діяльності; все інше було побічним і спорадично-епізодичним. У цій атмосфері професіонала-вчителя співів, організатора хорів та оркестрів у провінції пройшло майже все життя композитора. Закинутий далеко від культурних центрів, в оточенні старого, буденного провінційно-міщанського побуту з його пересудами й дріб'язковістю, в багні майже цілковитого культурного застою, самотужки і з великим напруженням виховувалася індивідуальність художника, що набирала творчих сил в самому процесі тієї цехової діяльності, яка виявилася в роботі з хором або оркестром. Куди б не кидали обставини Леонтовича, — помандрував із своїм вчителюванням він таки багато, — скрізь композитор знаходив певний грунт і необхідність докласти своє вміння, знання й здібності для творчості.

Але на короткий час, у 1919 р., ми бачимо Леонтовича в Києві. Тут він працював у музично-драматичному інституті ім. Лисенка як лектор диригентського відділу, а також у музичному комітеті народної освіти. В цей період він надзвичайно активний, сповнений палкого бажання віддати свої сили мистецтву молодої республіки: викладає на курсах дошкільного виховання, проводить значну громадську роботу. Він стає відомим як композитор. За своїми обов'язками по НКО Леонтович організує капелу під керівництвом Калішевського — її диригента. У Леонтовича була тверда думка: створити українську капелу.

Ведучи невтомну педагогічну роботу у провінції, Леонтович працює над собою, над своєю музичною освітою. Не так легко було здобути її, а вона була йому така потрібна. В часи літнього відпочинку Леонтович їздить до Москви й Петрограда, слухаючи лекції з композиції у таких педагогів-теоретиків і композиторів, як Яворський і Бармотін. Робив спроби Леонтович "заочно" працювати на "курсах теорії музики (композиції)" С.Аббакумова. Тоді, коли такі виїзди були для нього неможливими (головне з матеріальних причин), він шукає інших засобів поповнення своєї музичної освіти[269].

Замилування Миколи Дмитровича Леонтовича народною піснею і співом сприяло тому, що де б він не з'являвся, там одразу виникали хори, музичні гуртки, оркестри. Так було і в Чукові. З

---

[269] Гордійчук М. Микола Леонтович. — Вид.2–ге. — К.,1974. — С.87.

перших днів перебування тут Леонтович взявся за організацію хору і вже через якийсь час розучив з ним кілька нескладних пісень. Виявивши в окремих учнів нахил до інструментальної музики, Леонтович задумав скласти з них оркестр. Сам Леонтович мав певне теоретичне уявлення про деякі інструменти, був трохи обізнаний з їхніми можливостями, хоч і не грав на них. Але, головне, він був ентузіастом, людиною наполегливою, володів педагогічним талантом. Завдяки цьому через недовгий час оркестр уже виконував його власні аранжировки народних мелодій. Невеличкий самодіяльний оркестр чуківської школи, керований здібним, закоханим у свою справу диригентом, працював не лише для задоволення власних потреб — він був тим своєрідним мистецьким колективом, який, незважаючи на свої скромні виконавські можливості, ніс музичну культуру в народні маси. Леонтович не без задоволення зауважував: "Щодо селян, котрим доводилося чути нашу гру на так званих комедіях (яку назву вони дали нашим літературно-музичним вечіркам), то треба констатувати, що більшість їх слухала музику з явним захопленням, ділячись зі мною своїми враженнями, увагами й думками з приводу гри нашого оркестру"[270].

Робота Леонтовича з чуківськими гуртківцями також відіграла певну позитивну роль в його музичному поступі. Свої педагогічні принципи й методи щодо цього він узагальнив у щойно цитованій статті "Як я організував оркестр у селянській школі", яка не втратила свого пізнавального значення і сьогодні. Про інтенсивність музично-громадської та педагогічної діяльності Леонтовича можна судити з його "Пам'ятної книжки" за 1919 рік, що зберігається у відділі рукописів Центральної наукової бібліотеки НАН України. Зацікавленість педагогічною працею, пошуки нових шляхів у вихованні молоді висували перед Леонтовичем важливі проблеми методичного й методологічного характеру. Свої побіжні міркування з цього приводу він також занотував у "Пам'ятній книжці". Вельми характерний запис від 12 квітня, в якому читаємо: "Мета систематичних співів: розвага власними силами, музичне виховання, уважність, пам'ять, естетичне почуття..., розвиток інтелектуальних сил од почуття спільної солідарності, громадські інститути, дисципліна волі через

[270] Музика. — 1925, №1. — С.19.

хоровий спів". Як бачимо, Леонтович дбав не лише про розвиток естетичних смаків. Він серйозно задумувався над питанням виховання засобами хорового співу громадських почуттів у людей. Прогресивність такого його погляду на виховну роль хорового співу в житті суспільства очевидна[271].

Вчителюючи у школах і постійно керуючи учнівськими хорами, Леонтович як ніхто інший відчував майже цілковиту відсутність відповідного українського репертуару. Природно, що за його створення композитор часто брався сам. Шкільні його розкладки — невибагливі, гранично простенькі, їхня фактура завжди строго гармонічна, акордова, поліфонічні моменти зустічаються лише зрідка. Мабуть, автор не надавав їм такого серйозного значення, як іншим своїм хорам, тому шкільні гармонізації за стилем найближчі до традиційних аранжировок. Типовими зразками шкільних хорів Леонтовича є "Тиха вода", "Ой у полі жито", "Було літо", "Грицю", "Черчик" та ін.

Верховинець Василь Миколайович
(справжнє прізв.— Костів) (1880–1938)

Особливе місце в плеяді найталановитіших діячів вітчизняної національної культури належить Василеві Миколайовичу Верховинцю — українському педагогу, музикознавцю, вченому, етнографу, хореографу, диригенту і композитору. Незважаючи на складні суспільно-історичні умови та адміністративно-політичний тиск, він виявив громадянську мужність і своєю творчістю зробив значний внесок у розвиток української культури та педагогічної науки. Тривалий час ім'я, діяльність і спадщина цієї всебічно обдарованої людини та великого патріота України були заборонені й забуті. Його спіткала трагічна доля багатьох талановитих представників української інтелігенції, репресованих у 30-ті роки.

Верховинець — учитель, професор вищої школи, основоположник українського дитячого музично-ігрового репертуару (методичний посібник "Весняночка"), засновник науково-теоретичних засад української хореографії ("Теорія українського народного танцю"), постановник першого національного балету ("Пан Каньовський", муз.М.Вериківського),

---

[271] Леонтович М.Д. Збірка статей та матеріалів. — К., 1947. — С.100.

вчений-етнограф, дослідник українського фольклору ("Українське весілля"), основоположник нового сценічного жанру — театралізованої пісні та художнього колективу нового типу ("Жінхоранс"), автор навчальних програм, підручника, посібника, численних хорових і вокальних творів, аранжувань українських народних пісень. За дослідженнями Н.Дем'янко ним обгрунтована і впроваджена особливо актуальна для нашого часу система інноваційних засобів виховання, про яку ми маємо намір розповісти у даному нарисі[272].

Найважливішою особливістю всієї багатогранної спадщини Верховинця є її підпорядкованість педагогічній меті — формуванню національної культури молоді: засвоєнню духовної спадщини і соціально-історичного досвіду українського народу, вихованню національної самосвідомості, громадянськості, патріотизму, рис національного характеру. Тому виховне значення його педагогічних ідей і досвіду в сучасних умовах зростає та актуалізується[273].

Багатогранна творча діяльність Верховинця (Костіва) як педагога і митця розвивалася під впливом демократичних ідей українського національного відродження та підпорядковувалася завданням формування національної культури молоді. Українська національна культура розглядалася ним як сукупність духовних і матеріальних цінностей, створених безпосередньо українським народом впродовж усієї його історії.

Верховинець вважав, що найвиразнішим виявом національної культури є справжнє народне мистецтво, яке віддзеркалює духовний світ, традиції, звичаї, характер українського народу, відзначається яскравим національним колоритом. Усі його новаторські теоретичні досягнення (наукові праці "Українське весілля", "Українські танці", "Теорія українського народного танцю", "Весняночка") і практичні надбання (досвід педагогічної діяльності в школах, вищих навчальних закладах, робота з художніми колективами, створення

---

[272] Дем'янко Н. Національна культура в педагогічній спадщині В.М.Верховинця // Історія Полтавського педагогічного інституту в особах. — Полтава, 1995. — С.95–98.

[273] Дем'янко Н. Впровадження ідей національного виховання В.М.Верховинця в практику сучасного педвузу // Високі технології виховання. — Харків, 1995.

нового сценічного жанру —театралізованої пісні, ансамблю "Жінхоранс", першого національного балету "Пан Каньовський) є одночасно зразками національної культури і засобами її формування. Отже, суттю педагогічної спадщини В.М.Верховинця виступає українська національна культура.

Аналіз архівних матеріалів і документів, науково-теоретичних праць педагога та розроблених ним навчальних програм дозволив зробити висновок про те, що під формуванням національної культури молоді Верховинець розумів передачу їй духовних цінностей, соціально-історичного досвіду українського народу засобами високого національного мистецтва. Педагогічну результативність цього процесу в своїй діяльності в школах, вузах, художніх колективах він вбачав у вихованні здатності й потреби молоді сприймати, розуміти і примножувати духовні надбання свого народу, в розвитку національної самосвідомості, патріотичних почуттів, рис національного характеру.

У результаті системно-структурного аналізу в педагогічній спадщині В.М.Верховинця виявлені такі складові національні культури: фольклор, музичне, хореографічне, драматичне мистецтво. Як педагог-етнограф, Верховинець вважав фольклор одним з найважливіших засобів формування національної культури молоді, бо виховний зміст художнього відображення дійсності в національних словесно-музично-хореографічних і драматичних формах колективної народної творчості найбільш повно відбиває світогляд народу і нерозривно пов'язаний з його життям і побутом. Верховинець зібрав понад 300 українських народних пісень, ігор, танців, здійснив повний запис весільного обряду з музичним додатком ("Українське весілля"), зробив глибокий науково-педагогічний аналіз і систематизацію цього матеріалу.

У спадщині педагога на основі класифікаційних критеріїв (В.Є.Гусев, В.Я.Пропп, Н.С.Шумада) виділені та охарактеризовані фольклорні жанри як засоби формування національної культури молоді: епічні прозаїчні — казки; ліричні — пісенні (трудові, героїчні, гімничні, жартівливі, заклинальні, елегійні пісні), музично-хореографічні (побутові й сюжетні танці), пісенно-хореографічні (хороводи, танцювальні й хороводно-ігрові пісні); драматичні — обрядове дійство, гра. Ці фольклорні жанри були предметом етнографічних досліджень В.М.Верховинця, стали

педагогічною основою його науково-теоретичних праць "Українське весілля", "Теорія українського народного танцю", репертуарно-методичного посібника "Весняночка". Авторські музичні твори педагога також увібрали в себе особливості українського мелосу і відзначаються глибоко народним характером.

Етнографічні дослідження Верховинця впливали на методику його педагогічної діяльності. Використовуючи методи української етнопедагогіки, зокрема наочні, позитивного прикладу, практичного показу (музичних і хореографічних вправ, інсценування пісень та дитячих ігор), педагог формував у студентів і учнів на матеріалі фольклору український менталітет, найкращі риси національного характеру: патріотизм, людяність, чесність, працьовитість, волелюбність.

Національну хореографію В.М.Верховинець розглядав як вид мистецтва і засіб формування національної культури молоді, в якому відтворюється багатство народного життя: світоглядні уявлення, трудові традиції, звичаї, картини побуту, мрії та сподівання українського народу. Педагог зібрав надзвичайно цінний хореографічний матеріал і на його основі створив наукову працю "Теорія українського народного танцю", в якій розробив науково-теоретичну базу подальшого розвитку української хореографії в єдності з методикою опанування народного танцю. Ця методика використовувалася Верховинцем у роботі з професійними художніми колективами в театрах М.Садовського, "Товаристві українських артистів", Харківському театрі музичної комедії, Харківському оперному театрі, в трудшколі ім. І.Котляревського (м.Полтава), в роботі з "Жінхорансом" і самодіяльними хореографічними гуртками. Про це свідчать спогади учнів і колег педагога (П.Вірського, В.Дуленко, П.Зірки, О.Соболя, С.Шевченка), які зібрані у власному архіві Верховинця.

У педагогічній спадщині Верховинця з питань формування національної культури молоді важливе місце належить драматичному мистецтву, де основним засобом, який організує всі художньо-зображувальні елементи (слово, музику, міміку, хореографію), є дія. Переслідуючи виховну мету, в творчості педагога ця дія завжди педагогічно доцільна: містить позитивний приклад, схвалює добрі і засуджує аморальні вчинки, активізує

творчі здібності вихованців. Синкретичність цього жанру зумовила новаторське комплексне використання В.М.Верховинцем елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтв у педагогічному процесі.

Отже, формування національної культури молоді здійснювалося ним засобами музичного мистецтва, зокрема, хорового співу. Як значний шар української музичної культури, хорове мистецтво містить у собі невичерпні духовно-моральні можливості. В своїй педагогічній диригентсько-хоровій діяльності Верховинець спирався на інтонаційно-пісенну природу української музики, домінуючий вокально-хоровий спосіб вираження її духовного змісту, історичні особливості формування художньої свідомості народу, високодуховну суть, гуманістичну спрямованість хорового мистецтва.

Крім того, демократичність і доступність жанру допомагала педагогу залучати до музичної діяльності великі молодіжні колективи. Він був організатором і керівником Полтавської окружної хорової капели, хорової капели "Чумак", ансамблю "Жінхоранс", студентського хору Полтавського інституту народної освіти, очолював хорову студію при Музичному товаристві ім.М.Леонтовича (м.Київ), студентський хор Харківського музично-драматичного інституту, театральні хорові колективи. Верховинець розвивав у молоді свідоме сприйняття музичних творів, здатність розуміти їхній виховний зміст, відчувати власну причетність до надбань і розвитку національної культури.

Багатогранність діяльності педагога і підпорядкованість єдиній меті — формуванню національної культури молоді дозволяє розглядати його педагогічну спадщину як систему, що являє собою органічне поєднання педагогічної, музичної, етнографічної, хореографічної, композиторської творчості. В результаті проведеного історико-логічного та системно-структурного аналізу педагогічної спадщини Верховинця виявлена динаміка розвитку системи його педагогічної діяльності, обгрунтовані її основні чотири підсистеми:

І-а— початок педагогічної (школи Галичини) і мистецької діяльності (1899—1904). Вибір стрижневого напряму педагогічної діяльності та визначення основних шляхів і формування національної культури молоді (збирання, збереження, передача

духовних цінностей). В.М.Верховинець вчителює в народних школах Калуша, сіл Угриново й Бережниці, керує великими шкільними хорами, організовує аматорські вистави, поєднуючи педагогічну та мистецьку діяльність. Відсутність національного змісту у виховному процесі, нерозробленість засобів національного виховання зумовили початок його етнографічно-дослідницької роботи.

ІІ-а — театральна музично-виховна та етнографічно-дослідницька педагогічна діяльність (1904–1919) збігається з часом розвитку і формування його професійної педагогічної та мистецької майстерності, зростання наукового рівня етнографічно-педагогічних досліджень. Верховинець збирає, обробляє, систематизує багатий етнографічний матеріал і на цій основі обгрунтовує такі засоби національної культури молоді: різножанрові фольклорні зразки, танець, хоровий спів; створює науково-педагогічні праці "Українське весілля" і "Теорію українського народного танцю".

Свої теоретичні здобутки педагог впроваджує в практику виховання, працюючи з хоровими і хореографічними колективами театрів товариства "Руська бесіда", М.Садовського, "Товариства українських артистів", самодіяльними гуртками. Він різко виступає проти вульгаризації та спотворення українського народного мистецтва. Його педагогічна праця є прикладом виховання молоді на справжніх цінностях української національної культури.

ІІІ-я — педагогічна діяльність у вищих навчальних закладах (1919–1930 рр.) характеризується систематизацією та узагальненням зібраного етнографічного матеріалу, створенням на його основі репертуарно-методичного посібника "Весняночка", широким впровадженням педагогічних теоретичних і методичних здобутків у процес формування національної культури молоді в Київському педагогічному інституті (1919–1920 рр.), Полтавському інституті народної освіти та одночасно в трудшколі ім. І.Котляревського (1920–1932 рр.), Музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка в Києві (1923–1924 рр.), Харківському музично-драматичному інституті (1927–1928 рр.), у мистецьких колективах: Полтавській окружній хоровій капелі, хоровій студії при Музичному товаристві ім.М.Леонтовича, хоровій капелі "Чумак", Харківському театрі музичної комедії.

Аналіз розроблених Верховинцем навчальних програм мистецтвознавства та інших архівних матеріалів показує, що, викладаючи в Полтавському ІНО курси "Мистецтвознавство" (співи й музика) і "Дитячі ігри", педагог значно розширює та вдосконалює засоби формування національної культури молоді. Він синтезує різножанрові фольклорні зразки, рухливу музичну гру, вокально-хореографічну композицію, поєднуючи танець, дію і хоровий спів. У цей час Верховинець стає визнаним педагогом вищої школи. 1 березня 1926 р. його було затверджено на посаді професора Полтавського ІНО.

IY-а — педагогічна і культурно-просвітницька робота з мистецькими колективами (1930–1938 рр.) відзначається високим ступенем узагальнень Верховинцем проблем формування національної культури молоді. В педагогічній діяльності він використовує складні синтетичні форми: театралізовану пісню, вокально-хореографічну композицію. У власній методиці педагог не обмежується позитивним прикладом, а викликає в студентів масову захопленість народною піснею і танцем, активізує їх творчий потенціал у процесі читання лекцій, різних видів педагогічної практики, позааудиторної виховної роботи. Його новаторські педагогічні ідеї реалізуються в діяльності створеного ним у Полтавському ІНО ансамблю "Жінхоранс" (1930 р.) — колективу, який вперше в своїх виступах представив новий жанр — театралізовану українську народну пісню; в здійсненій ним постановці першого українського балету "Пан Каньовський" (1931 р.) у Харківському оперному театрі; в постановці "Триколінного гопака", який був показаний у 1935 р. на Першому Міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні, здобувши першу премію і мавши надзвичайний успіх у публіки. Таким чином, В.М.Верховинець спрямовує всю свою діяльність на розвиток національної культури, формування особистості молодої людини засобами високого народного мистецтва, піднятого ним до рівня професійного. Його видатні досягнення в галузі педагогіки і мистецтва набувають широкого визнання. В 1936 р. Верховинця було нагороджено орденом "Знак Пошани".

Аналіз архівних матеріалів показав, що основою педагогічної спадщини Верховинця є зібраний і досліджений ним виховний етнографічний матеріал: епічний, ліричний, драматичний

фольклор, традиції, звичаї українського народу. Він приваблював педагога своїм етнопедагогічним змістом, досконалістю мистецьких форм, силою виховного впливу. Етнографічно-дослідницька діяльність (запис, обробка, аналіз і систематизація народних пісень, танців, ігор, обрядів) дозволила йому педагогічно організувати етнографічний матеріал і створити на його базі методичний посібник, підручник, здійснити повний запис весільного обряду з музичним додатком. Все це Верховинець використовував як засоби формування національної культури молоді на уроках, лекціях і практичних заняттях.

Систематизація й узагальнення спадщини педагога дозволили виявити чотири періоди його педагогічної етнографічно-дослідницької діяльності:

1-й — пропедевтичний (1899–1904). Перші спроби запису педагогічного етнографічного матеріалу: ліричних, трудових, героїчних, жартівливих, заклинальних, хороводно-ігрових пісень, танців ("Коломийка", "Гуцулка", "Аркан"); використання окремих фольклорних зразків у навчально-виховному процесі міських шкіл Калуша, сільських Угриново, Бережниці. Першому періоду властиві тенденції до студіювання фольклору, наукових висновків і узагальнень.

2-й — узагальнюючий (1904–1919 рр.). Студіювання і систематизація педагогічно доцільного пісенного (елегійних, гімничних та інших пісень), пісенно-хореографічного (хороводів, хороводно-ігрових, танцювальних пісень), хореографічного (побутових і сюжетних танців), епічного (казок), драматичного (ігор, обрядів) етнопедагогічного фольклору. Становлення Верховинця як етнографа-дослідника. Створення наукової праці "Українське весілля" (1912 р.), підручника "Теорія українського народного танцю" (1919 р.). Застосування дослідженого матеріалу в роботі з художніми колективами театрів товариства "Руська бесіда", М.Садовського, "Товариства українських артистів". Другий період характеризується тенденцією до широкого впровадження результатів досліджень у практику навчання і виховання.

3-й — застосувальний (1919–1930 рр.). Впровадження етнографічного матеріалу в навчально-виховний процес трудшколи ім.І.Котляревського, вищих навчальних закладів (Київського педінститут, Полтавського ІНО, Музично-драматичного інституту

ім.М.Лисенка, Харківського музично-драматичного інституту), в діяльність мистецьких колективів (Полтавської окружної хорової капели, капели "Чумак", Харківського театру музичної комедії та ін.). Створення репертуарно-методичного посібника "Весняночка (1924 р.), обгрунтування широкого спектру засобів формування національної культури молоді. Цей період відзначається тенденцією до педагогічного новаторства в пропаганді української національної культури як засобу її формування.

4-й — новаторський (1930–1938 рр.). В.М.Верховинець започатковує новий український сценічний жанр — театралізовану пісню, організує художній колектив нового типу "Жінхоранс", ставить перший український балет "Пан Каньовський", "Триколінний гопак", систематизуючи цей жанр єдиний вихований процес. Отже, четвертому періоду властива тенденція до обгрунтування процесу формування національної культури молоді засобами українського професійного мистецтва. В результаті аналізу педагогічної спадщини Верховинця виявлена така закономірність: чим глибші знання в галузі етнографії і фольклору, тим вища наукова й практична значущість ідей, узагальнень і висновків з проблем формування національної культури молоді. Виявлені періоди входять до обгрунтованих підсистем діяльності педагога.

Отже, педагогічна етнографічно-дослідницька діяльність Верховинця забезпечила розробку інноваційних засобів формування національної культури молоді: народного танцю, національного балету, рухливої музичної гри, вокально-хореографічної композиції, театралізованої пісні. В їх основі — концептуальні положення Верховинця про комплексне використання елементів музичного, хореографічного, драматичного мистецтва і практичне застосування педагогічно доцільного етнографічного матеріалу в навчально-виховному процесі.

Рухлива музична гра в педагогічній спадщині Верховинця має багатий етнопедагогічний зміст. Вона являє собою символічне відтворення уявної дії, передбачає перевтілення учасників у певний позитивний чи негативний образ, пісенний супровід. Грунтуючися на етнографічному матеріалі, гра є зразком норм поведінки, мовної, музичної, хореографічної культури українського народу, сприяє засвоєнню його багатих традицій, розвитку національної

самосвідомості, патріотичних почуттів. Виходячи з етнопедагогічної, синкретичної природи ігрового жанру, педагог використовує його як ефективний виховний засіб всебічного розвитку особистості. Ігри "Весняночки" містять у собі різноманітну пізнавальну інформацію, мають глибоке смислове навантаження, потребують виконання зумовлених етнопедагогічним змістом завдань, сприяючи інтелектуальному розвитку дитини. Через гру здійснюється моральне та естетичне виховання: опановуються певні принципи, правила й норми поведінки, формуються естетичні сприйняття, почуття, смак, розвиваються індивідуальні здібності. Фізичний розвиток відбувається шляхом виконання зумовлених змістом гри рухів, гімнастичних вправ, хореографічних елементів. Педагогічний матеріал посібника "Весняночка" організований Верховинцем у певну методичну систему.

Розроблені Верховинцем театралізована пісня і вокально-хореографічна композиція є жанровими формами, які зумовлюють новий напрям виховання, синтезуючи музичне, хореографічне і драматичне мистецтво. Цими засобами педагог формував у молоді інтерес до української народної творчості, сприяв опануванню етнопедагогічного фольклору, активізував і розвивав її творчі здібності, прагнув досягти всебічного виховання.

Танець Верховинця як засіб формування національної культури молоді, має також глибокий етнопедагогічний зміст. Зібраний і оброблений фольклорний хореографічний матеріал педагог систематизував у відповідності до вікових особливостей дітей і молоді. В підручнику "Теорія українського народного танцю" він розробив і втілив у практику методику опанування підготовчих, танцювальних рухів, об'єднання їх у танцювальні комбінації та фігурні танці, створивши власну хореографічно-педагогічну школу.

Формування національної культури молоді засобами хорового співу здійснювалося В.М.Верховинцем на основі власної методики прилучення молоді до скарбниці української музики, народно-пісенної творчості, національних співочо-виконавських традицій. В її основі — практична участь молоді в хорових колективах, академічна манера виконання різножанрових творів,

налагодження абсолютного тембрового ансамблю, розспівування на матеріалі українських народних пісень.

Розглянуті засоби формування національної культури молоді постійно удосконалювались у педагогічній діяльності Верховинця, що сприяло виникненню нового жанру — театралізованої пісні і методичного засобу — жіночого хорового театралізованого ансамблю "Жінхоранс". Його створенню, як показало дослідження, передувала багаторічна підготовча робота, яка пройшла три стадії: 1) студіювання пісенного і обрядового українського фольклору; 2) дослідження і створення науково-теоретичної бази української хореографії; 3) створення українського музично-ігрового репертуару для дітей. Отже, "Жінхоранс" — новаторська виховна форма комплексного використання елементів декількох видів мистецтва. Синтетичність жанру театралізованої пісні підсилювала її виховний вплив як засобу формування національної культури молоді.

Процес формування національної культури молоді в педагогічній спадщині Верховинця об'єднує такі чотири послідовні етапи: підготовчий (педагогічне студіювання складових національної культури — фольклору, музичного, хореографічного, драматичного мистецтва); практичний (власна педагогічна, музична, хореографічна діяльність у школах, театральних колективах); теоретичний (створення в результаті практичної педагогічної діяльності її науково-теоретичної бази — засобів, форм, і методів формування національної культури молоді); впроваджувальний (застосування теоретичних новаторських здобутків у практиці формування національної культури молоді в школах, вузах, художніх колективах). Він пронизує всі виявлені і обгрунтовані підсистеми педагогічної спадщини і діяльності Верховинця.

Велике значення педагогічних ідей і досвіду В.М.Верховинця з формування національної культури молоді підтверджується їхньою актуальністю і впровадженням у сучасну практику виховання. Розроблена й обгрунтована Верховинцем теорія й практика українського народного танцю, рухливої музичної гри, театралізованої пісні, досвід творчої діяльності педагога з "Жінхорансом" використовуються в навчально-виховному процесі вищих педагогічних і мистецьких навчальних

закладів (Полтавський педінститут, Київський національний університет мистецтв та культури), загальноосвітніх шкіл (№№ 2, 5, 32 м.Полтави), дитячих дошкільних установ (№№ 10, 74, 80 м.Полтави), в роботі художніх професійних (Державний ансамбль танцю України ім.П.Вірського, "Явір", "Веселка") і самодіяльних ("Калина", "Весна" Полтавського педінституту) колективів.

Західна Україна

Аналіз педагогічної спадщини західноукраїнських композиторів дозволив виділити кілька періодів їхньої діяльності від 1848 р. до початку XX ст.: період становлення (1848–1873 рр.); період розвитку (1873–1903 рр.); період інтенсифікації (1903-1939 рр.)[274]. До першого періоду належить діяльність таких композиторів, як М.Вербицький, І.Лаврівський, С.Воробкевич, П.Бажанський, А.Вахнянин. Незважаючи на всі спроби владних структур, які у своїй політиці онімечення намагалися використати і музичне мистецтво, композитори прагнули протистояти насильницькій політиці Австро-Угорської імперії. Основними напрямами діяльності композиторів, які сприяли розвитку музичного виховання, була їхня педагогічна, видавнича, публіцистична праця і концертна діяльність. Проте педагогічна діяльність стимулювала їхню творчість і спонукала писати музику для школярів. З самого початку вона мала виразно національний характер і була спрямована на патріотичне виховання молоді. У зв'язку з цим українська народна пісня стає одним із вагомих чинників у вихованні дітей, школярів, молоді.

Воробкевич Сидір Іванович(літ. псевд. Данило Малака) (1836-1903)

Воробкевич усе життя працював у школах, любив молодь, добре розумів психіку дитини. Для школярів він створив багато дрібних ліричних віршів-пісень. За характером вони близькі до фольклорних. Мова їх проста й образна. Діти любили поезії свого вчителя, радо їх вивчали [275]. Чимало місця в них відведено темі

---

[274] Фрайт І. Проблема розвитку творчих здібностей дітей у педагогічній спадщині галицьких композиторів кінця XIX — початку XX сторіччя // Освітянин. — 1998. — №2. — С.16–17.

[275] Білинська М. Сидір Воробкевич. — К., 1982. — С.27.

музики в житті людини (дівчинка від радості дзвінко співає; гуцул-сиротина грає на сопілці; вівчар чи жовняр розважає свою тугу грою на флоярі; хвилі славного Черемоша несуть гомінкі звуки трембіт).

Крім композиторської і літературної, Воробкевич здійснював активну педагогічну та культурно-освітню діяльність. Під його керівництвом починали свою музичну освіту такі митці, як Е.Мандичевський, П.Бажанський, Ч.Порумбеску та ін. Працюючи з шкільною молоддю, Воробкевич постійно відчував нестачу української педагогічної і методично-музичної літератури. Тому він сам складав і публікував пісенники й невеличкі підручники з сольфеджіо, теорії музики і гармонії для школи. Це були перші українські зразки такої літератури на Буковині.

Працюючи довгі роки з шкільною молоддю, Воробкевич добре знав інтереси дітей та юнацтва, розумів їхні турботи і мрії. Він прекрасно усвідомлював, що спів є для них природною потребою, що молодь, як і дорослі, любить не тільки словом, а й піснею, музикою виражати свої переживання і почуття. Тим часом українській дітворі, зокрема на Буковині, не вистачало відповідної музичної літератури: збірників пісень, доступних підручників з музичної грамоти і сольфеджіо. Враховуючи все це, Воробкевич одним з перших на Західній Україні взявся випускати пісенники для школярів, які, по-перше, склали репертуар для класних занять, шкільних ранків, вечорів, різних святкових виступів і, по-друге, стали єдиними на Буковині методичними посібниками для вчителів музичної грамоти і співів у школах, бо до них, як правило, додавалася невеличка музично-теоретична частина.

1870 р. у Чернівцях вийшов друком перший збірник пісень Воробкевича, призначений для школярів. Туди увійшло 20 пісень у двоголосному викладі. Тексти для них склав Данило Млака, музику — Воробкевич (або "напів народний", як було зазначено під деякими заголовками). Пісні розміщено в порядку підвищення складності від найпростіших (з діапазоном кварти й квінти) до важчих (з хроматичними ходами і модуляційними відхиленнями).

Тематика збірника пов'язана з побутом школярів, про що свідчать і назви пісень: "Пісня школярів", "Веснянка", "Прогулка". Є тут і кілька патріотичних пісень: "Мово рідна", "Сирота на чужині", "У горах Карпатах". Кращі оригінальні пісні Воробкевича

для дітей близькі своїми інтонаціями до фольклору ("Коник вороненький" та ін.). У 1889 р. Воробкевичу вдалося добитися дозволу на публікацію збірника дитячих пісень у трьох частинах. Автор назвав його "Співаник для шкіл народних". Усі три частини "Співаника" вийшли в світ у Відні в 1889 р.

Як за змістом, так і за формою збірники дитячих пісень Воробкевича на свій час повністю відповідали завданням естетичного виховання молоді. Багата й різноманітна тематика пісень, розрахована на запити дітей різного віку, близька до народної мелодики, нескладні розміри й ритми, гранично ясний спосіб їхньої гармонізації забезпечили цим пісням популярність. "Співаники" Воробкевича відіграли дуже важливу роль для популяризації української народної пісні в міському побуті галицької і буковинської інтелігенції, яка тоді набагато краще знала австрійські Tafellieder, ніж свої рідні народні пісні. Хоч художня вартість "Співаників" неоднакова, вони були єдиними на той час посібниками для навчання співів у школах. Сам факт їх перевидання в 1893, 1899, 1902, 1905, 1909 і 1910 роках свідчить про те, що вони були незамінними для початкових і середніх шкіл Галичини та Буковини. В цьому, безумовно, їхнє велике значення в розвитку музичної культури на західноукраїнських землях.

Вахнянин Анатоль (Наталь) Климентович
(1841-1908)

Анатоль Вахнянин — один з видатних представників західноукраїнської мистецької інтелігенції другої половини XIX сторіччя, відомий як письменник і автор публіцистичних творів. Проте найцінніший доробок він залишив у галузі музичної культури як композитор, виконавець, громадський діяч. Вахнянин — активний учасник хорового руху Західної України, зокрема товариства "Боян", що ніс в найширші маси демократичну музичну культуру, один із засновників Вищого музичного інституту імені М.Лисенка у Львові — важливого навчального закладу, який виховав ряд прогресивних музикантів-професіоналів, активний пропагандист творчості М.Лисенка, П.Ніщинського та інших видатних українських композиторів, автор популярних свого часу хорів-пісень та першої західноукраїнської опери. Він перебував весь час у центрі передового мистецького руху. Його діяльність

сприяла піднесенню музично-культурного рівня Галичини та тісному культурному єднанню Східної та Західної України[276].

З 1870 по 1887 рр. Вахнянин був членом комісії для впорядкування і видання різних підручників для середніх народних шкіл. Як член цієї комісії він переклав з німецької мови на українську підручник географії Белінгера, видав свій підручник географії для середніх шкіл, а також складений ним "Співаник для народних шкіл".

У 1891 р. за почином Вахнянина, В.Шухевича та невеликого гуртка любителів хорового співу у Львові було засновано співоче товариство "Львівський Боян". На установчих загальних зборах його головою було обрано Шухевича, а першим диригентом хору — Вахнянина. До складу першого правління товариства також увійшов відомий західноукраїнський композитор Січинський. З метою навчання учасників хору теорії музики і вокалу правління "Львівського Бояна" пробувало організувати для своїх членів музичну школу. Були також спроби включити в роботу товариства організоване вивчення і поширення інструментальної музики[277].

Вахнянин прагне здійснити свою давню мрію про відкриття музичної школи у Львові. З нагоди ювілею — 10-річчя з дня заснування "Львівського Бояна" — він з метою підготовки відповідної матеріальної бази для майбутньої музичної школи в 1901 році порушує питання про створення нової статутової організації "Союзу Боянів". Над реалізацією цієї ідеї він працює майже два роки. У 1903 році, коли вся українська громадськість святкувала 35-річний ювілей композиторської діяльності Лисенка, статут "Союзу співацьких і музичних товариств у Львові" було затверджено. Головою Союзу обрано Шухевича. Перші установчі загальні збори нової музичної організації вирішили заснувати у Львові музичну школу, названу Вищим музичним інститутом.

Школа мала чотири відділи (факультети): теорії музики і композиції, сольного і хорового співу, гри на фортепіано, фісгармонії та оркестрових інструментах. Термін навчання,

---

[276] Гриневецький І. А.К. Вахнянин: Нарис про життя і творчість. — К., 1961.

[277] Фрайт І. Педагогічна спадщина А.Вахнянина і її використання в сучасній українській школі // Українське народознавство у педагогічному процесі освітніх установ: Зб.статей. — Івано-Франківськ, 1997. — С.120–123.

залежно від факультету, тривав від двох до восьми років. Крім спеціальних предметів, обов'язковими були теорія музики, гармонія, фортепіано та історія музики. До необов'язкових дисциплін належали: декламація, італійська мова, фізкультура, танок, міміка і "сценічна поведінка".

Перші навчальні плани Вищого музичного інституту були чимось середнім між програмами музичної школи та консерваторії. У дальшій роботі вони весь час розширювались і збагачувалися, невдовзі школа зрівнялася з консерваторією. Першим директором музичного інституту був обраний Вахнянин.

Після 1904 р. Вахнянин з великим захопленням розпочав організаційну роботу в нововідкритому музичному інституті. Вже впродовж першого року його існування тут працювали чотири педагоги по класу гри на фортепіано, один по класу гри на скрипці та один (відомий польський композитор Ян Галь) з теоретичних дисциплін. Завдяки організаційному хистові Вахнянина музична школа почала дуже швидко зростати, і через деякий час перед її засновником постало питання про можливість відкриття музичних навчальних закладів в інших містах Галичини.

З цією метою загальні збори "Союзу співочих і музичних товариств" у 1907 р. змінили статут Союзу, назвавши його Музичним товариством ім. М.В.Лисенка у Львові, а школу — Вищим музичним інститутом ім. М.В.Лисенка у Львові.

Музичні філії інституту були організовані згодом у різних містах Галичини (у Стрию — 1913 р., Станіславі — 1921 р., Дрогобичі — 1923 р., Перемишлі і Бориславі — 1924 р., Тернополі і Самборі — 1928 р., Коломиї — 1929 р., Яворові — 1930 р., Золочеві — 1931 р. і т.д.). Так, скромна ініціатива Вахнянина стала в Галичині поштовхом до широкого розвитку музичної освіти. На базі Вищого музичного інституту ім. М.В.Лисенка у Львові та його філій після возз'єднання українського народу було організовано Львівську державну консерваторію ім.М.В.Лисенка та широку мережу музичних шкіл в інших містах західних областей України. Розуміючи значення музичної школи у Львові та заслуг Вахнянина в її організації, загальні збори Музичного товариства ім. М.В.Лисенка, що відбулися 17 листопада 1907 р., обрали його своїм почесним членом.

Діяльність Вахнянина знаменувала собою важливий етап розвитку музичної культури Західної України, етап організації музичного життя і його професійного спрямування. Крім Вищого музичного інституту ім. М.В.Лисенка у Львові та його філій, у великих містах Галичини осередками музичної культури на той час були ще "Львівський Боян", "Бояни" на периферії та Музичне товариство ім. М.В.Лисенка у Львові разом зі своїми філіями.

Отже, А.Вахнянин своєю організаційно-педагогічною діяльністю заклав фундамент вищої музичної освіти в регіоні. Педагогічна спадщина А.Вахнянина повністю підпорядкована меті національного виховання, значною мірою компенсувала відсутність музичного навчального матеріалу для дітей і була вагомим внеском у теорію і практику музичного виховання школярів. Постать А.Вахнянина є однією з найяскравіших в історії західноукраїнської музики другої половини XIX — початку XX сторіччя.

У другому періоді, крім С.Воробкевича і А.Вахнянина, розкривається діяльність композиторів І.Кипріяна, І.Біликівського, В.Матюка, М.Копка, М.Нижанківського, Є.Купчинського, Д.Андрейка. Поява великої кількості композиторів, які своє життя присвячують розвиткові українського музичного мистецтва і, зокрема, формуванню національних основ музичного виховання, було зумовлена суспільно-політичними, культурно-освітніми і професійними факторами. Встановлено, що жоден з періодів в історії української музики, включаючи й сучасний, не характеризувався такою великою кількістю митців, які, не будучи професіоналами, зробили вагомий внесок у педагогічну теорію і практику.

Педагогічна спадщина І.Кипріяна орієнтована на реалізацію національної ідеї. Такі його видання, як "Учебник початкових відомостей музики і співу", "Наука співу по слуху в перших двох роках народних шкіл", "До руководства при закладенню хору", "Співи набожні для вжитку молодіжи для сопрано, альта" та ін. є вагомим джерелом музично-педагогічної теорії і практики Західної України. Хоч деякі праці композитора не досягли високого наукового рівня, проте його "Учебник початкових відомостей музики і співу", як і ряд інших робіт, справив помітний вплив на розвиток змісту навчання, а також відіграв важливу роль у становленні рідної школи і спонукав до створення більш

досконалих за формою і змістом видань з музично-естетичного виховання.

У педагогічній спадщині В.Матюка значним внеском слід вважати такі його видання: "Руський співаник для шкіл народних", "Малий катехиз музики", "Короткий начерк науки гармонії і композиції", "Церковно-народний співаник", "Співаник церковно-народний для шкіл народних". Ряд його збірників та підручників залишились у рукописах: "Вправи в музиці теоретичній", "Наука музикальної композиції", "Школа співу"[278].

В.Матюк є першим серед композиторів Західної України автором "Руського співаника для шкіл народних", який, разом із "Малим катехізмом музики", створив прогресивну школу співу, де теоретичний матеріал катехізу закріплювався практичними вправами зі співаника. Згодом ця ідея була підтримана іншими західно-українськими митцями.

В історії музичного виховання підручники композитора займають вагоме місце завдяки їх тісному зв'язку з народно-пісенною творчістю і чітким збереженням основних дидактичних принципів доступності і послідовності у викладі матеріалу. В спадщині В.Матюка виявлено також педагогічні основи релігійно-морального, патріотичного та естетичного виховання.

М.Копко має особливі заслуги в розвитку педагогічної науки як редактор-видавець, що заснував видавництво, де друкував окремими випусками підручники і збірники з музично-естетичного виховання.

Педагогічна спадщина М.Копка представлена такими виданнями: "Самоучка", а також 14 випусками "Бібліотеки музикальної", яку видавав сам композитор. Педагогічна цінність цих публікацій незаперечна, що підтверджує вагомий внесок композитора в теорію і практику музично-естетичного виховання[279].

Вивчення джерельної бази дало підстави стверджувати, що великий вплив на працю композиторів мала діяльність визначних митців і діячів Східної України, які в Галичині вбачали національно-культурний центр, де спільними зусиллями

---

[278] Фрайт І. Віктор Матюк — композитор і священник // Світ дитини. — 1997. — №1. — С.12–13.

[279] Фрайт І. Просвітницька діяльність М.Копка (1859-1918) // Мистецтво та освіта. — 1998. — №2. — С.16–17.

створювалися цінності для всієї України. Особливо слід підкреслити вагомий вплив М.Лисенка на діяльність західно-українських композиторів.

Незважаючи на деякі відмінності в діяльності композиторів, відзначимо і чимало спільних рис в їхній праці. Характерним є те, що вона розпочиналася ще під час їхнього навчання в гімназіях і семінаріях, де вони, будучи диригентами учнівських та студентських хорів, навчали нотного співу, який грав роль важливого чинника музично-естетичного виховання. Композиторів поєднувала спільна мета, яка полягала в тому, щоб навчання музики поставити на науково-педагогічну основу і за її допомогою виховувати національно свідомих патріотів своєї Вітчизни.

Саме ця мета, а також прагнення протистояти насильницькій політиці австро-угорських властей спонукали композиторів до педагогічної діяльності. Велика кількість підручників з музики, видана ними у 80-х роках XIX століття є підтвердженням того, що проблема музичного виховання була домінуючою в їх діяльності[280].

Третій період характеризується переломним етапом у розвитку музичної освіти і виховання. Особливе місце в ньому займає педагогічна спадщина Д.Січинського[281].

Січинський Денис Володимирович
(1865-1909)

Денис Січинський є одним з найвизначніших західноукраїнських композиторів кінця XIX — поч. XX сторіччя. Крім композиторської діяльності, Січинський проводив велику громадсько-музичну роботу. Він брав участь у створенні перших музичних товариств та селянських самодіяльних колективів у багатьох місцях Галичини як організатор, педагог і диригент. Творча й музично-громадська діяльність Січинського сприяла справі розвитку прогресивного українського національного мистецтва. В 70-х роках, особливо під впливом основоположника

---

[280] Фрайт І. Історія створення перших українських підручників з музики в Західній Україні в другій половині XIX сторіччя // Джерела. —1998. — №2. — С.19–22.
[281] Фрайт І. Педагогічно-просвітницька діяльність Дениса Січинського (1865– 1909) // Обрії. — 1998. — №1. — С.12–15.

української музичної класики М.В.Лисенка, наступив перелом у творчості галицьких композиторів у бік звільнення від церковних впливів і глибшого проникнення в українську народну пісенність. Інтенсивно розвивалася народна самодіяльність. На початку XX століття в Галичині існувало вже кілька десятків селянських хорових колективів, які виконували досить складні твори композиторів-класиків та народні пісні. У 1891 р. у Львові, а згодом і в інших містах Галичини були організовані співацькі товариства "Боян"; вони відіграли прогресивну роль у справі поширення музичної освіти серед українського народу.

Початок 90-х років XIX століття був часом, коли в Галичині розвинувся великий інтерес до збирання і вивчення народної творчості. Познайомившись саме в цей час з І.Франком та іншими прогресивними діячами Західної України, Січинський ввійшов у склад комітету по збиранню і публікуванню українських народних пісень. У 1894 р. цей комітет у складі композиторів О.Нижанківського, Ф.Колесси, Д.Січинського, письменника І.Франка та інших культурних діячів звернувся з закликом до народу збирати народні пісні і надсилати їх для публікації.

Діяльність комітету була основою, на якій грунтувався пізніший розвиток фольклористики в Західній Україні. В Перемишлі Січинський став душею музичного життя. Колись, у першій половині XIX ст. і аж до 70-х років, воно інтенсивно розвивалось, але під кінець 90-х років почало занепадати. Тільки з 1891 р. тут було засновано товариство "Боян". Хор його часто давав концерти як у самому Перемишлі, так і в навколишніх містечках і селах. Диригенти "Бояна", в тому числі й Січинський, засновували селянські хори і допомагали їм в роботі, організовували артистичні мандрівки, які сприяли поширенню зацікавленості до музичної культури серед народу.

У 1896 р. Січинський дістав посаду капельмейстера в закладі для сиріт в Дроговижу над Дністром біля Стрия. Тут він працював два роки. В його обов'язки входило не тільки навчання вихованців співу та гри, а й керівництво духовим оркестром, створення репертуару для нього. В Станіславі Січинський був одним з керівників "Бояна", його головним диригентом, а також викладачем фортепіано в новоутвореній музичній школі, але це скоріше було виконання почесного громадського обов'язку, ніж

праця для заробітку. Січинський працював учителем музики в дівочому інституті, давав приватні уроки, робив аранжировки чужих творів і навіть займався їхнім переписуванням.

Не менше уваги композитор приділяв справі музичної освіти. У 1902 р. він заснував при "Бояні" першу в Галичині українську музичну школу. В 1921 р. ця школа була перетворена у філіал Львівського музичного інституту, а в 1939 р. — в музичне училище. При "Бояні" була заснована також музична бібліотека, що складалася переважно з літератури, яка належала самому Січинському, а також подарованої громадянами міста. Великі заслуги Січинського у справі поширення музичної освіти серед трудящих мас. За час перебування в Станіславі композитор часто виїздив у навколишні села, організовував там хори і керував ними.

В 1899–1900 роках він організував селянські хори в Угорниках і Микитинцях, в 1901–1902 р. — у Викторові; в 1903–1904 р. в Яйківцях, потім у Серафинцях і т.д. Засновані ним хори прекрасно розвивалися під керівництвом сільських вчителів, деякі з них проіснували майже до наших часів. Так, наприклад, хор села Микитинець здобув першу премію на конкурсі селянських хорів у Станіславі в 1935 р.

У 1902 р. Січинський доклав багато зусиль для організаціїї концерту у Стрию силами стрийського і станіславівського "Боянів", брав участь у з'їзді українських композиторів, що відбувся в Перемишлі. Композитор був одним з ініціаторів і найактивніших діячів в об'єднанні всіх музичних товариств і хорових колективів Галичини в один "Союз співацьких і музичних товариств", яке відбулось у Львові 1903 року. В березні того ж року Січинський їздив до Чернівців і диригував там на шевченківському концерті під час виконання його кантати "Лічу в неволі". Крім організації щорічних концертів, присвячених пам'яті Т.Г.Шевченка, він влаштовував багато концертів з нагоди інших дат і подій, а також домашніх.

У 1903–1905 р. Січинський склав збірку, до якої входило 152 патріотичні і народні пісні, та збірку популярних пісень для дитячих голосів.

Слід відзначити вагомий внесок композитора не тільки у музично-естетичне виховання, а й у фортепіанну педагогіку. Як показав аналіз збірок "Ще не вмерла Україна" і "Христос родився",

фортепіанний виклад може бути з успіхом використаний як музично-педагогічний репертуар для підготовки майбутніх піаністів. Саме через відсутність у шкільній фортепіанній літературі високохудожніх зразків національної музики Д.Січинський, продовжуючи традиції М.Лисенка та інших українських композиторів, створив повноцінний репертуар для дітей, педагогічна вартість якого висока і сьогодні.

Хоча система національного музичного виховання в повному і завершеному вигляді вище згаданими західноукраїнськими композиторами не була сформована, в ряді наукових праць, численних газетних і журнальних статтях, підручниках, збірниках вони висунули ряд важливих ідей про вдосконалення змісту, форм і методів музичного виховання. Ці здобутки знайшли своє продовження і розвиток у діяльності С.Людкевича, Ф.Колесси, В.Барвінського, А.Вахнянина, М.Гайворонського, Н.Нижанківського та інших українських композиторів першої половини XX ст, а сьогодні заслуговують на глибоке і всебічне вивчення, оскільки можуть бути активними чинниками розбудови національної освіти в Україні.

Людкевич Станіслав Пилипович
(1879-1979)

У багатогранній довгорічній діяльності Станіслава Пилиповича Людкевича одне з важливих місць належить педагогічній праці[282]. Впродовж усього життя він віддає чимало сил вихованню талановитої молоді, розуміючи важливість цієї справи для розвитку музичної культури рідного народу. Коло педагогічних інтересів Людкевича дуже широке: це й питання навчання музики в загальноосвітній школі, і викладання музично-теоретичних предметів у спеціальних навчальних закладах, і ведення курсу композиції. Це також постійна увага до методики викладання сольфеджіо, гармонії, підготовка вкрай необхідних підручників з музично-теоретичних дисциплін, розробка хрестоматій і посібників, виступи з проблем музичної педагогіки. Педагогічну діяльність С.П.Людкевич починає ще в 1901 р. після закінчення філософського факультету Львівського університету.

[282] Бабюк Л. Музично-педагогічна діяльність С.П.Людкевича // Творчість С.Людкевича: Зб.статей / Упоряд. М.Загайкевич. — К., 1979. — С.184–195.

Він викладає українську мову та літературу в одній з гімназій Львова та в Перемишлі (1901–1907) його музично-педагогічна робота розгортається тільки після отримання ним глибоких спеціальних знань як композитора і музикознавця.

На початку XX ст. у Львові створюється "Союз співацьких і музичних товариств", який ставить одним з своїх першочергових завдань організацію музичного навчального закладу. До правління цього "Союзу" входить і молодий талановитий музикант-професіонал Станіслав Людкевич. Щоб привернути увагу ширших кіл суспільства, Станіслав Пилипович виступає ще раніше, у 1902 р., зі статтею "Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові[283].

Протестуючи проти засилля чужоземної культури, він ратує за створення музично-культурних вогнищ, які зосередили б свої сили на піднесенні культури рідного краю. Станіслав Людкевич особливо акцентує увагу на необхідності музичного навчального закладу, який готував би професійних музикантів. Та не всі поділяли його погляди. Дехто вважав, що створення консерваторії в умовах політичного поневолення та важкого матеріального становища народу буде зайвою розкішшю, недоступною для широкого загалу. Людкевич ставить питання організації консерваторії в нерозривний зв'язок з проблемою розвитку культури народу, сприйняття ним усього цінного, що є в світовому мистецтві і так необхідне для дальшого змужніння рідного мистецтва.

Людкевич стає одним з ініціаторів заснування в 1903 р. Вищого музичного інституту ім. М.В.Лисенка у Львові, в якому викладає з перших днів його роботи, за винятком часу перебування на військовій службі та виїзду для завершення музичного навчання. З 1910 р. Станіслав Людкевич — директор Вищого музичного інституту ім. М.В.Лисенка. Він одразу націлює заклад на підготовку широкоерудованих музикантів, здатних до різноманітної мистецької діяльності. Піаністів орієнтують тут не тільки на розвиток віртуозної техніки, а й вимагають від них опанування фортепіанної літератури різних епох і стилів, оволодіння навичками сольного й ансамблевого виконання,

---

[283] Людкевич С. Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові // Діло. — 1902. — Ч.239.

транспонування, читання з листа тощо. Для поліпшення музичного розвитку інструменталістів та вокалістів вводяться уроки гри на фортепіано, що сприяє розширенню їхньої музичної освіти і має також практичне значення (навички акомпанування). Багато уваги приділяється підготовці вокалістів, розвитку теорії вокального та хорового співу.

Разом з навчанням гри на окремих інструментах та співу вводяться як обов'язкові предмети курси теорії музики, гармонії, історії музики та музичної естетики. Все це свідчить про те, як серйозно, професіонально ставиться в інституті питання підготовки молодих музикантів. Сам широко ерудована людина, Людкевич розробляє програму навчання спеціалістів, основним положенням якої стає ідея цілісного музичного навчання відповідно до потреб розвитку рідної культури і сучасних вимог[284]. Так поєднуються в ній патріотичне служіння своєму народові увага до сучасних проблем світового мистецтва.

Ще в 1913 р. Людкевич готує підручник "Загальні основи музики (теорія музики)", який виходить у світ після страшного воєнного лихоліття у 1921 р. в Коломиї. Ця порівняно невелика книжечка довгі роки була чи не єдиним посібником для музикантів в Західній Україні. В передмові автор писав, що “здавна відчувається в нас пекуча потреба доброго, відповідно нинішнім умовам підручника для підставових шкіл”.

У передмові до "Загальних відомостей із теорії музики"[285]. Людкевич вказує, що при підготовці підручника він спирався на аналогічні німецькі, російські та польські праці, беручи при тому до уваги наші потреби. З властивою йому скромністю він закінчує передмову словами: "Розуміється, що при такій компілятивній роботі підручник у неодному недомагає, все ж таки повинен бодай почасти виповнити прогалину в нашій музичній літературі, поки час і щасливіші умовини не позволять зложити тривкіших наукових основ для нашої музичної культури". Це був підручник, який заповнив прогалину в музичній педагогіці. Він складався з чотирьох розділів: “Ритміка”, “Систематика”, “Краса тону”, “Музичні форми”. В них подавалися короткі відомості про

---

[284] Людкевич С. Кілька заміток до реформи у Вищім музичнім інституті т -ва ім.Лисенка у Львові // Діло. — 1910. — Ч.173.

[285] Людкевич С. Загальні основи музики (теорія музики). — Коломия, 1921. — С.3.

музичний ритм, такт, темп, інтервали, лади, музичні інструменти та можливості людського голосу, історія виникнення і розвитку музичних форм. У кінці було вміщено словник музичних термінів. Журнал "Боян" у кількох номерах за 1930 рік друкував "Малу музичну енциклопедію", підписану криптонімом Ч.В. (останні літери прізвища й імені Людкевича). Це було ще одним виявом прагнення дати широкому колу любителів музики хоча б коротку інформацію з різних питань музичного мистецтва.

У 1930 році Станіслав Пилипович видає "Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу", де використовує як навчальний матеріал народну пісню та кращі зразки класичної зарубіжної (В.Моцарт, Л.Бетховен, Ф.Шуберт, Ф.Шопен, Й.Брамс, Ш.Гуно, Р.Вагнер, Д.Верді, Е.Гріг, Б.Сметана), російської (П.Чайковський) та української музики (Д.Бортнянський, М.Лисенко, В.Матюк, М.Леонтович, К.Стеценко). Підготовка підручника з сольфеджіо була свідченням пильної уваги композитора до цього важливого для розвитку кожного музиканта предмета. Появу підручника попередив виступ Людкевича у кількох номерах журналу "Боян" зі статтею "Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах". Ці ж питання він ставить на засіданні комісії Міністерства освіти, де Людкевич відзначає, що наука сольфеджіо "у нас ніби відгороджена китайським муром від інших консерваторських предметів, усунена на сірий кінець, залишена сама на себе, на силу інерції і не має досі якоїсь виробленої, загально прийнятої методики ані напрямних ліній"[286].

Він критикує існуючі підручники за відсутність системи у викладі матеріалу. Автор статті вважає неправильним тодішню орієнтацію на абсолютний слух, який є "явищем вродженим... і не конечно потрібним (а навіть деколи некорисним) для музичного розвитку, а який виробити вправами неможливо"[287].

Людкевич висуває як важливе завдання сольфеджіо розвиток релятивного слуху: "...Не попадання в окремі тони чи інтервали, а можливо повний розвиток релятивного слуху в напрямі органічного розуміння і відчуття цілої системи

---

[286] Людкевич С. Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах. — "Боян", 1929, №2–3. — С.14.
[287] Там само. — С.15.

гармонічних зв'язків мусить бути головною і єдиною метою раціонального сольфеджіо і музичного диктанту"[288]. У своєму виступі Людкевич висловлює пропозиції плануванню цього курсу, вважаючи за необхідне вироблення єдиних принципів методики ведення цього предмета для всіх музичних шкіл. Вони залишаються актуальними і для сучасної педагогіки. Автор виділяє в підручнику дві частини — "Ритміку" та "Інтонацію", обгрунтовуючи це у згаданій статті: "Дальше не видно у нас розуміння того факту, що в науці сольфеджіо справу ритму слід конечно відділити від інтонації. Адже через майже фізичну неможливість вчителя звертати одночасно пильну увагу на чистоту інтонації і на точність ритміки в учнів (особливо тих, хто навчається співу і гри на скрипці) ритмічний бік залишається часто фатально занедбаним. Тільке самостійне систематичне трактування ритмічних проблем від елементарних до найскладніших шляхом так званого ритмічного читання (нот або груп ритмічних), а також шляхом ритмічного диктанту може тут принести успіх"[289].

У ті ж роки Людкевич порушує питання реформи системи сольмізації, введеної ще у XIII ст. вченим Гвідо з Ареццо. Станіслав Пилипович виступає з проектом удосконалення цієї системи, яка має точніше враховувати зміну звуків при хроматиці, підвищенні чи пониженні музичних тонів, при співі в різних тональностях. Ця проблема час від часу фігурує і нині в музикознавстві різних країн, але в силу традиції все залишається по-старому. Так само і переконливий проект С.Людкевича лишився проектом, хоч видатний композитор-теоретик висловив цікаві пропозиції[290].

Величезну роботу здійснював професор Людкевич у 20–30-і роки як інспектор Вищого музичного інституту ім.М.В.Лисенка (1926–1939). Він брав активну участь в організації філіалів інституту у багатьох містах Західної України — Стрию, Станіславі, Дрогобичі, Перемишлі, Бориславі, Тернополі, Самборі, Коломиї, Яворові, Золочеві. У 1937 р. — за 35 років свого існування — інститут мав уже 10 філіалів, де працювало 60 вчителів та

---

[288] Там само.

[289] "Боян". — 1929, №4-5. — С.38.

[290] Людкевич С. Спроба критичного підходу до питання сольмізації та її реформи" // Muzyka w szkole. — 1929, №6.

навчалося 600 учнів. Для тих умов це було великим досягненням. Виступаючи з нагоди 35-літнього ювілею інституту, Людкевич згадує початки роботи цього навчального закладу: "...З малої музичної школи, що почала свою діяльність у трьох кімнатах... з трьома учительками фортепіано та одним скрипки, зріс Музичний інституту, незважаючи на воєнну хуртовину та післявоєнну кризу, в найповажнішу нашу музичну установу вже не локального, а краєвого характеру, яка претендує на музичну консерваторію та успішно конкурує з найповажнішими музичними консерваторіями в Галичині й державі. Під цю пору Музичний інститут ім.Лисенка, крім централі у вигляді повної консерваторії, має в усіх майже більших містах Галичини понад десять статутних музичних філіальних шкіл чи експонованих класів"[291].

Людкевич постійно роз'їжджає по всіх філіалах, очолює іспитові комісії на перевідних та випускних іспитах, виділяє кращих учнів філіалів для участі у звітних концертах у Львові. Багато енергії він витрачає на боротьбу з дилетантизмом, поширеним тоді в умовах відсталого провінційного життя. Вболіває митець за труднощі доступу до навчання талановитої незаможної молоді, недостатність матеральної бази інституту. Разом з постійною роботою в галузі музичної професійної освіти Людкевич приділяє велику увагу питанням навчання музики і співів у загальноосвітній школі. Ще в редагованому ним журналі "Артистичний вісник" (1905) у статті "Наші шкільні співаники" він стверджує велику роль музики в естетичному вихованні особистості. Ці положення Людкевич розвиває у своєму виступі на першому українському педагогічному конгресі в 1935 році. Композитор-громадянин звертається до музикантів-професіоналів із закликом включитися в роботу по музично-естетичному вихованню різних верств народу, створювати необхідні для навчання співу підручники, засновані на народній пісні, забезпечувати шкільні хори відповідним репертуаром, допомагати в організації духових оркестрів, хорів, курсів для диригентів.

Вихованці професора Людкевича працюють зараз у різних музичних закладах, училищах, школах, філармоніях, вони стали відомими композиторами, музикознавцями, виконавцями. Можна

---

[291] Людкевич С. Музичний інститут ім. М.Лисенка // Українська музика. — 1937, №7. — С.94.

сказати, що цілі покоління музикантів з початку XX століття і до сьогодні є тією чи іншою мірою учнями Станіслава Пилиповича Людкевича. Його приклад композитора, вченого, громадянина, відданість народові, служіння ідеям прогресу мали вплив на всіх музикантів, а не тільки на його безпосередніх учнів. Професор М.Ф.Колесса в одній зі своїх статей з вдячністю згадує його змістовні, захоплюючі лекції, які прищеплювали ...любов до найкращих зразків вітчизняної і світової музичної культури.

Для педагогічних принципів Людкевича характерне прагнення виховати справжнього професіонала і водночас громадянина — патріота. Професор завжди був уважний до індивідуальності учня і намагався якнайглибше розкрити й розвинути його здібності. Сувора принциповість, вимогливість поєднувалися в нього з надзвичайно дбайливим ставленням до кожної людини, йому чужа байдужість. Студентів приваблює також поєднання в особі Станіслава Пилиповича Людкевича видатного композитора, вченого, педагога.

Професор Людкевич був зразком педагога-вихователя молоді. Глибоко вражала його пильна увага до усіх питань життя вузу. Він завжди щиро підтримував молоді таланти, допомагав їм виявити себе. Педагогічна діяльність С.П.Людкевича — то ціла епоха в історії української музичної культури. Почавши з боротьби за професійну музичну освіту на західних землях України у важкі часи лихоліття, він зміг на повну силу виявити свої знання і ерудицію вченого в умовах вільного розвитку української культури, виховати цілий ряд талановитих музикантів-композиторів, музикознавців, виконавців, передати їм своє щире горіння у праці в ім'я рідного народу.

4.3. Педагогічна діяльність видатних музикантів-виконавців

Крушельницька Соломія Амвросіївна
(1872-1952)

Серед найвидатніших співаків світу кінця XIX—першої половини XX століття Соломія Крушельницька була символом досконалості і неперевершеності.

Демократичний світогляд Соломії Крушельницької, як і всієї прогресивної молоді Галичини того часу, формувався під впливом І.Франка та М.Павлика. Перебуваючи за кордоном, вона підтримувала тісний зв'язок з ними та з В.Стефаником.

Розуміння ролі інтелігенції у ставленні до трудового народу і до народних мистецьких скарбів формувались у співачки в ідейній атмосфері І.Франка та його однодумців. З І.Франком, М.Павликом, В.Стефаником, О.Кобилянською єднала її справжня ідейна і творча дружба[292]. Винятковий інтерес Крушельницької до української народної пісні значною мірою зміцнився завдяки високому авторитету народнопоетичної творчості Галичини серед передової інтелігенції, створюваному й підтримуваному працями та періодичними виданнями Івана Франка, його багатогранною фольклористичною діяльністю.

Про любов Соломії Крушельницької до народних пісень, її майстерне виконання їх зі сцени і в товариському колі дізнаємося з багатьох спогадів і статей про співачку[293]. Відомі знавці народної музики і звичайні любителі із незмінним захопленням говорять про цей репертуар співачки. "Часто, — писав композитор С.Людкевич, — під власний акомпанемент виконувала одну-дві пісні із свого рідного села на Поділлі. Можна було бачити, як артистка тоді перевтілювалася, вона, здавалося, забула про свою велику славу, про свої успіхи на європейських столичних сценах і цілковито переносилась в середовище рідного села. Співала ті пісні в своїй обробці, навмисне так, як збереглися вони в її душі ще з дитячих років. Краса, навіть своєрідна примітивність окремих пісень робила їх надзвичайно оригінальними"[294].

У спогадах зустрічаємо окремі дані про народнопісенне оточення майбутньої співачки в її юні роки, про її участь у сільському хорі, на весіллях, звідки вона й перейняла чимало

---

[292] Т.Франк, С.Стефаник та ін. Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування / Вступ.ст., упоряд. і прим. М.Головащенка. — К., 1978. — Ч.1. — С.94,96,232.

[293] Славетна співачка. Спогади і статті про Соломію Крушельницьку / Упоряд. І.Деркач. — Львів, 1956. — С.35–36,42,60 та ін. Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали,листування... — Ч.1. — С.51,76,94,110,158, 162,165,185,199,231,258,270; — Ч.2. — С.134,135,154; Віночок Соломії Крушельницької / Упоряд.П.Медведик. — Тернопіль, 1992.

[294] Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування, ч.1. — С.166.

народних пісень та манеру співу[295]. Саме в селі народжувались її захоплення піснею та співом, які згодом зробили Соломію Крушельницьку пропагандисткою української народної пісні на рідній землі й далеко поза її межами.

Артистка розповідає про своє життя:"Пісня, музика — моя стихія з малих літ. Любов до музики і співу прищепив мені батько, який неабияк грав сам... Хоч він і був священиком, але — як я це розумію — залишався людиною досить світською, або, краще сказати, прогресивною. Дуже він любив українську народну пісню. Батько навчив нас усіх, дітей, грати на різних інструментах. Майже щовечора в нашому домі відбувалися сімейні концерти"[296].

Праця на рідній землі, на благо рідного народу додавала їй сил і приносила велике задоволення. Вона з величезною радістю прагнула передати свій багатющий досвід, свої знання молодому поколінню. І в цьому вбачала своє щастя.

Народилася Соломія Крушельницька 23 вересня 1872 року в селі Білявинцях Бучачцького повіту на Тернопільщині, над мальовничою річкою Стрипою, серед свіжості навколишніх гаїв і лісів. Батько Соломії, український священник і хоровий диригент Амвросій Васильович Крушельницький (1841–1902), народився у селі Озеряни Бучачцького повіту у родині священика. Мати співачки Теодора Григорівна Савчинська (1844–1907) народилася у селі Виспа коло Рогатина, була донькою священика і письменника Савчинського і Ганни. Доля священика Ам.Крушельницького склалася так, що за своє життя він з 1868 року шість разів міняв місце парафії. Незабаром (в кінці 1878 р., коли Соломії виповнилося 6 років) — батькові вдалося одержати парафію в Білій, коло Тернополя. Соломія вчилася вдома, приватно. Спершу її, як і інших сестер, навчала румунка з Чернівців мадам Буер, а пізніше батько запросив учителя сільської школи Миколу Мороза. “Батько почав учити нас читати ноти — сольфеджувати, співати на голоси... Ми вже співали цілу низку подільських народних пісень і галицьких романсів.

У 1881–1882 рр. в Тернополі були започатковані Шевченківські концерти за участю чоловічого хору А.Вахнянина зі

---

[295] Рідні пісні Соломії Крушельницької // Народна творчість та етнографія, 1964, #4, с.64-70

[296] Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування, ч.1.

Львова. На цих концертах була юна Соломія з сестрами і батьками. Після цього Соломія з сестрами Осипою та Оленою співають у міщанському хорі Тернополя. На концерті 1883 р. Соломія вперше в своєму житті виступила як солістка, виконала пісню "На городі коло броду" М.Лисенка на слова Т.Шевченка. Є.Барвінська була першою фаховою учителькою вокалу і гри на фортепіано юної Соломії, збагатила її концертний репертуар піснями М.Лисенка.

У Шевченківських концертах та вечорницях "Бесіди" Соломія з сестрами співала у складі хору (інколи у складі Денисівського хору). На концерті пам'яті М.Шашкевича 1888 р. вона із студентом Володимиром Садовським відспівала дуети з "Різдв'яної ночі" Лисенка. Тут слід сказати ще про участь Соломії у таких тернопільських вечорах, як концерт студентської "Дванадцятки" (1885) та на Крайовій етнографічній виставці (1887).

У 80–их роках, водночас з концертними виступами, в Тернополі проходило і музичне навчання Соломії. Відомо, що вже з семи років батько вчив доньку гри на фортепіано. Часто вона грала з сестрою Оленою (Галею) в чотири руки.Десь у 1884 – 1885 рр. з нею працює Є.Барвинська, а в 1886–1890–их Соломія навчається у Тернопільській музичній школі товариства "Приятелів музики". Спочатку її вчителями були по класу фортепіано піаніст і композитор Владислав Вшелячинський, по класу вокалу професор Йосип Горітц, а пізніше — піаніст Альфред Колачковський, що приїхав з Кракова, і вокаліст Альфред Мельбеховський. Обов'язковою, як і для всіх учнів, була участь Соломії у хорі музичної школи, який щорічно давав концерти для батьків, а також під час зборів всіх членів товариства "Приятелів музики".

Багато допомагав Соломії в її освіті старший брат Антон, зокрема, зі Львова у Білу привозив книги, словники німецької і французької мов, ноти з творами композиторів. Тоді ж юна Крушельницька познайомилася з друзями брата Антона, студентами, а згодом музичними діячами — композитором Денисом Січинським і диригентом та критиком Володимиром Садовським, які були частими гостями на домашніх концертах у Білій.

З першого вересня 1891 року Крушельницька розпочала навчання на вокальному факультеті Львівської консерваторії

Галицького музичного товариства. Крушельницька прийшла до консерваторії із значною підготовкою. Мала добрі знання з теорії музики та музичної літератури, практичні навики з вокалу і гри на фортепіано, культуру артистизму з попередніх концертних виступів. У 1885–1890 рр. Соломія бачила у Тернополі музичні вистави Львівського українського театру "Бесіди". Крушельницька-студентка жила на квартирі з Я.Королевич-Вайдовою, відомою польською співачкою. Навесні 1892 р. кваліфікаційною екзаменаційною комісією І-й ступінь надано тільки С.Крушельницькій, М.Левицькому і Г.Гурському, а на конкурсних концертах Соломія одержала Похвальний лист і бронзову медаль. З першого року навчання у консерваторії Крушельницька стала солісткою українського хору “Львівського Бояна".

Восени 1893 року Крушельницька виїхала до Італії. У Мілані вона вдосконалює свій голос. У 1894 році у Львівській опері співає головні партії у "Трубадурі" Верді, "Фаусті" Гуно, "Африканці" Мейєрбера і в "Страшному дворі" Монюшка. У 1895–1898 Крушельницька гастролювала у Львові, Кракові, в італійських містах Кремона, Зара, Палєрмо. Під час цих гастролей С.Крушельницька знайомиться з письменниками М.Павликом, І.Франком, В.Стефаником, М.Кропивницьким, М.Чернявським, А.Бобенком. У листопаді 1899 року дирекція Варшавської опери примусила Крушельницьку взяти участь у концерті для родини російського царя у маєтку Скерневіцах коло Варшави. Горда українка в знак протесту проти царського свавілля на Україні заспівала тужливу народну баладу "Ой попід гай зелененький брала вдова лен дрібненький".

Дальші гастрольні виступи Крушельницької відбувалися у Парижі, Неаполі, Палермо, Римі, Львові. Її чарівний голос звучав у театрах "Ла Скала" (прем'єра "Федри" Піццетті), у Монте-Карло, Лісабоні і Неаполі. У 1920 році вона залишила оперну сцену. Пізніше виступала як камерна співачка. У 1898 р. Соломія провела "концертне турне" у Львові, Стрию, Станіславі, Коломиї, Бережанах, Перемишлі і Новому Санчі. Повертаючися з Галичини до Італії, Соломія по дорозі заїхала до Перемишля і взяла участь у Шашкевичівському концерті. Друге "концертне турне" по Галичині — Львів, Стрий, Станіслав, Коломия, Городенка,

Тернопіль — відбулося в 1928 році за участю піаніста Богдана Дрималика.

Влітку 1932 р. Соломія приїхала з Італії до рідного краю. Гостювала у сестер, дала концерти у Львові і Станіславі. У липні-серпні 1937 р. вона знову в родичів у Галичині. Восени 1939 року Крушельницька повернулася назавжди до рідного Львова, де в 1945–1952 рр. працювала професором вокалу у Львівській консерваторії ім.М.Лисенка. У 1951 р. їй присвоєно звання заслуженого діяча мистецтв України. А 15 листопада 1952 року перестало битися серце великої української співачки.

Як педагог Соломія Крушельницька застосовувала свій метод навчання: на заняттях-лекціях багато сама співала і виправляла помилки учнів своїм співом. На лекціях Крушельницька була терпляча, але вміла часом гостро поіронізувати з якогось недоліку. Відзначалася великим спостережливим хистом. Сама дуже вправна у рухах при співі, гостро засуджувала зайві рухи і недоцільну міміку. Мало робила словесних зауважень, але те, що говорила, було дуже важливо і міцно запам'ятовувалося.

До студентів Соломія Амвросіївна ставилася дуже приязно, щиро, по-материнському. Все, чим вона була багата (а талант і досвід у неї були справді величезними), співачка прагнула передати мистецькій молоді. Щодо оцінок Соломія Амвросіївна була категоричною і завжди надавала їм рішучої форми: "Це дуже добре" або: "Це нічого не варто". Може, дехто й побоювався прямоти співачки, однак поважали її всі без винятку. Авторитет вона мала величезний.

Студенти звикли до свого доброго педагога, переймаючи від неї не тільки прекрасну вокальну школу, виконавський досвід, розуміння музики, а й громадське ставлення до своїх обов'язків. Це були не просто лекції вокалу, а несподівані і не передбачені програмою зустрічі з минулим (для студентів) або епізоди з життя (для С.Крушельницької). Для студентів, скажімо, партія Чіо-Чіо-сан була досить далекою, абстрактною і, можливо, не зовсім зрозумілою, хоч і цікавою. Але невеликий екскурс педагога в історію постановки цієї опери, розповідь про незабутні зустрічі з її творцем — композитором Дж.Пуччіні робили цей образ близьким, рідним, зігрітим теплом великої співачки. В такі моменти Соломія

Амвросіївна переставала бути педагогом і на мить ставала знову оперною співачкою. Ці хвилини для її учнів були надзвичайно дорогими, незабутніми…

Крушельницька ставилася до своїх обов'язків педагога з великою відповідальністю. Вона була завжди терплячою і вимогливою, ніколи не виявляла незадоволення або роздратування. Для розспівування студентам завжди давали вокалізи Джузеппе Конконе та Сальваторе Маркезі, вважаючи їх найкращим педагогічним матеріалом для розвитку техніки, розширення діапазону, динаміки і вироблення кантилени, навичок дихання та інших компонентів вокального мистецтва. Проте найкращим методом навчання молодих співаків Крушельницька вважала спів педагога, який проводить заняття сам, без концертмейстера — це дає більше можливості передати характер і зміст твору, що вивчає студент. Студенти безмежно любили Соломію Амвросіївну як людину і педагога.

Треба визнати, що педагогічна праця Крушельницької, хоч і не довгочасна, принесла гарні плоди. Своїм студентам вона прищепила навики справжньої вокальної культури, деякі з них з успіхом працювали на оперних сценах.

Як відомо, артистична діяльність вимагає безнастанної роботи над собою, а Соломія Амвросіївна насамперед була великим художником. Любила музику різних народів і композиторів, відчувала в ній найтонші стилістичні нюанси, знала всі солоспіви та опери М.Лисенка, а також збірки його народних пісень, знала всіх галицьких композиторів, а з 1940 року, коли вже постійно проживала у Львові, вивчала твори сучасних їй композиторів.

Маючи величезний виконавський досвід, тонкий художній смак і чудовий вокальний слух, Соломія Амвросіївна широко користувалася своїми безцінними надбаннями в педагогічній роботі. Вона вміла не тільки зберегти кращі якості співацького обдаровання студента, а й без надмірних зусиль розвинути їх. Соломії Амвросіївні був зовсім чужий формальний метод тих педагогів-вокалістів, у яких за зовнішньою наукоподібністю не відчувається справжнього музичного таланту, міцної практичної основи, співацької концепції як результату проникнення в суть музики, в суть співу як творчого процесу. Соломія Амвросіївна

володіла надзвичайно широкою співацькою концепцією, якій ніколи не зраджувала.

Крушельницька ніколи не нав'язувала своєї думки, свого розуміння твору. Навпаки, прагнула, щоб студент самостійно вмів знайти головне і виділив його власними засобами. Слід зазначити, що сама Соломія Амвросіївна була чудовим інтерпретатором. І коли вона інколи показувала, як треба співати ту чи іншу фразу або пісню, то здавалося, що саме так, а не інакше вона й має звучати.

Як людина і педагог, Соломія Крушельницька, не шкодуючи а ні сил, а ні здоров'я, радо передавала студентам свій багатющий досвід і великі знання. Вона прагнула виховати не лише повноцінного музиканта, а й всебічно розвинену людину з широким світоглядом. Крушельницька була високоосвіченою людиною. Володіючи багатьма іноземними мовами, вона перечитала безліч творів світової класики і вміла розповісти про них, дати належну оцінку. Вона натхненно читала напам'ять вірші різних поетів, була глибоко обізнана з живописом, скульптурою, архітектурою.

Мишуга Олександр Пилипович (псевд. — Філіппі-Мишуга) (1853-1922)

Серед найвидатніших оперних співаків світу золотими буквами сяє ім'я лірико-драматичного тенора Олександра Мишуги[297]. Славну сторінку вписав він і в історію українського концертного виконавства.

В його репертуарі — арії, пісні та романси вітчизняних і зарубіжних композиторів. Співак-патріот завжди вважав своїм священним обов'язком брати участь у національних святах рідного народу. Як розповідає письменник Є.Кротевич, Мишуга співав у Києві на ювілеї української літератури — сторіччі виходу в світ "Енеїди" І.Котляревського. Дуже часто він разом з іншими українськими митцями — С.Крушельницькою, М.Менцинським, О.Носалевичем, М.Левицьким, Ф.Лопатинською, А.Осиповичевою — виступав у концертах, присвячених Тарасові Шевченку.

Олександр Мишуга виховав чимало знаменитих співаків. Михайло Микиша був одним з найкращих солістів-тенорів

[297] Видатний співак Олександр Мишуга. Спогади. — Львів, 1964.

українських та російських сцен у 10-30-х роках. Славу свого учителя множили Олександра Любич-Парахоняк — лірико-драматичне сопрано, яка співала в містах Західної України, в Польщі, Німеччині, Чехословаччині; Софія Мирович — колоратурне сопрано — виступала на сценах України і Росії; Марія Донець-Тессейр — професор Київської консерваторії. В Польщі його ученицями були відомі примадонни Яніна Королевич-Вайдова та Софія Забелло.

Мишуга залишив по собі світлу пам'ять не тільки як великий митець, а також як патріот-громадянин. Він завжди пам'ятав, що вийшов з трудового народу і йому зобов'язаний своїм мистецтвом. Говорив у розквіті сил: "Коли б я ще раз мав прийти на світ, то не хотів би вродитися дитиною з багатого і знатного роду, з чужою славою і чужим маєтком, а тільки з сильними м'язами і здоровою головою..."

Слава Мишуги як знаменитого професора солоспіву гомоніла потрохи вже з давніх літ, ще з часу його співацької діяльності у Львові та Варшаві. Уже тоді Мишуга ввів на сцену деяких своїх учнів (згадати хоч би відоме сопрано Королевич-Вайдову). Але найбільше та слава поширилася пізніше, після 1900 року, коли він уже трохи менше виступав на сцені, а більше віддавався педагогічній діяльності, з 1906 року (Київ, а потім Варшава). Про метод школи Мишуги, його прекрасні наслідки заговорили в Києві в 1907 році з нагоди виступів його учнів на естраді та сцені. Голосну рекламу приніс своєму маестро відомий тенор оперних сцен Росії Михайло Микиша, що в 1913 році завітав на ювілейні концерти в честь Івана Франка до Галичини, де голосом і школою зарепрезентувався як другий Мишуга. Крім того, він виголосив цікавий реферат про школу Мишуги, про якого висловлювався завжди з найвищим пієтизмом, ілюстрував виклад нюансами свого власного голосу, справді подібного тембром до голосу його знаменитого учителя.

Коли Мишуга десь близько 1910 року знову переїхав до Варшави і почав працювати як професор співу в консерваторії, до нього потягнулися на навчання найкращі молоді оперні співаки зі Львова і після одного-двох років верталися з результатами, яких не могли досягти у львівських професорів за довгі часи навчання. Це дві тодішні учениці Музичного інституту ім. М.Лисенка

Олександра Любич-Парахоняк та Софія Колодій. Будучи у Львові в червні 1914 року, Мишуга відвідав Музичний інститут ім. М.Лисенка та продемонстрував із своїми львівськими ученицями, що вчились у нього на останньому році у Варшаві, свій метод солоспіву.

Метод співу Мишуги не був зрештою ніяким новим винаходом. Була це тільки єдино можлива, доцільно та послідовна система природної установки емісії голосу в усіх регістрах та добування з нього якнайбільшої звучності, гнучкості і округлості, без порушень при цьому всіх природних умов та основ творення і резонування звука голосовими органами.

Ідеалом школи співу Мишуги була "краса звука", як він висловлювався. Але не треба думати, що це досягнення є альфою і омегою його науки. Ні, це була тільки технічна основа і умова для досягнення краси вищої категорії, тобто справді гарного співу. Мишуга добре розумів і своїм учням наполегливо прищеплював розуміння ваги інтерпретації та виразності в співі, бо й сам не був з типу "медоплинних" співаків без виразу, як, наприклад, Слезак чи Бончі, співаючи усіма фібрами душі. Він добре розумів, що немає гарного виразу в співі без красивого тону голосу, що не можна й уявити інтерпретацію голосом з хиткою інтонацією, що найкращі намагання виразності зведуться нінащо одним поганим неприродно імітованим звуком. Тільки у такому значенні можемо назвати Мишугу фанатиком чистого бель канто: це був ідеал такого виробленого голосу, в якому вільна декламація та яскрава інтерпретація не порушують його чисту інтонацію, причому всякі такі улюблені супутники виразності в співі, як зітхання чи хлипання, сміх чи крик, не сміють споганити природну лінію голосу. І справді, таке досягнення було і мусить бути найбільшим мистецьким ідеалом кожного справжнього співака.

Музично-драматична школа М.В.Лисенка була єдиною в царській Росії, де викладання проводилось українською мовою і де були класи української драми і гри на бандурі. Нелегко було працювати в тодішніх умовах композитору. Він докладав багато зусиль для розвитку цього вогнища української музичної культури, дбав про те, щоб не давати ніяких приводів для нападок з боку царського самодержавства та його лакеїв. Вороги передової культури знали вагу школи, яку очолював геніальний композитор,

і всіляко намагалися гальмувати її розвиток. Снували довкола її викладачів різні інтриги, зводили наклепи. Вони не раді були, що всесвітньої слави співак Мишуга дав свою згоду вести клас співу в цій школі, бо це ще більше піднімало її авторитет. Хитро хотіли кинути чорну тінь на великого артиста-патріота. М.В.Лисенко горою стояв за честь музично-драматичної школи та її викладачів і давав гідну відсіч нападникам.

Найважливіше в методі Мишуги було добитися високої культури голосу, співати так легко, як легко говориться, спів має бути продовженою мовою, впливати на душу людини, виховувати, обглагороджувати її. Школа Мишуги була побудована на точних даних, студент добре знав, як йому добиватися вироблення, вдосконалення голосу. На лекціях педагога була сувора дисципліна, він вимагав від молодого вокаліста великої наполегливості і не терпів легковажного ставлення до занять. Завдяки своїй високі культурі він завжди знаходив у творі найголовніше. А як прекрасно педагог відчував характер, стиль і стильові лінії класичних творів! Переклади літературних текстів завжди перевіряв за оригіналами, якщо вони були невдалими, сам виправляв їх. Для нього це було легко. Він добре знав, крім рідної мови, ще й російську, польську, німецьку, італійську та французьку.

Олександр Мишуга не був таким учителем, який вважає своїм завданням лише виробити голос і навчити студента володіти ним. Ні. Він прагнув всебічно виховати свого учня, зробити з нього людину з високим естетичним смаком.

У лекціях Мишуги спів, співацьке мистецтво піднялося на найвищий ступінь, на рівень більш-менш точної науки, найтемніші речі у співі ставали ясними, зрозумілими. Він говорив, що спів — це продовжена мова, і тому те, що є в мові, повинно бути й у співі.

Мишуга докладав усіх зусиль, щоб навчити свого студента добре поставити і виробити голос. Він дуже відрізнявся від таких викладачів співу, які звичайно зберігають секрети свого методу. Мишуга, навпаки, хотів, щоб його метод постановки голосу, до якого дійшов на основі своїх власних дослідів, знали всі і могли користуватись ним та добиватися найкращих успіхів у навчанні. Слід сказати, що школа Мишуги вимагала багато наполегливої праці.

Це був справді видатний педагог. У нього було золоте серце. Тому студенти любили його, просто обожнювали, слухали та ретельно виконували всі його вказівки. Мишуга піклувався про своїх виконавців дуже сердечно, часто допомагав їм матеріально.

Своїх учнів хотів виховати не просто співаками, а митцями з високою культурою. Вони глибоко поважали його, виконували всі вказівки, добре готувалися до лекцій.

Ім'я Олександра Мишуги, видатного українського співака та педагога, як і ім'я Соломії Крушельницької, перебуває в тому чудовому сузір'ї, де сяють імена Карузо, Тітта Руффо, Баттістіні, Шаляпіна, Собінова, Алчевського, Нежданової... Образи, створені Мишугою на оперній сцені в "Фаусті", "Ріголетто", "Трубадурі", "Аїді", "Сільській честі", "Проданій нареченій", "Травіаті", "Гугенотах", "Євгенії Онєгіні", "Гальці", належать до найвищих досягнень оперного мистецтва.

Слава і хвала супроводжували Мишугу під час його виступів у Відні, Берліні, Лондоні, Парижі, Петербурзі, Києві, Харкові, у рідному Львові, куди він раз у раз повертався. Подібно як і Соломія Крушельницька, Мишуга скрізь, де тільки міг, популяризував українську музику, головним чином Лисенка, українську народну пісню. Мишуга користувався кожною нагодою, щоб його слухачі почули і лисенківські шедеври, з яких артист особливо любив "Мені однаково" — на геніальні Шевченкові слова, — і твори галицьких, за тодішньою термінологією, композиторів, і наддніпрянські та наддністрянські співанки.

Мишуга був не тільки співак, не тільки артист, це був патріот-громадянин. Міцна дружба єднала його з великим Франком. Варто відзначити, що тільки завдяки коштам, які передав із своїх артистичних заробітків Мишуга Франкові, з'явилася друком така окраса української поезії, як збірка "Зів'яле листя". Взагалі Мишуга значну частину своїх гонорарів віддавав на громадсько-культурні справи, на допомогу талановитій молоді та ін. В останні хвилини свого життя він заповідав усе, що надбав за життя, Музичному інститутові ім. М.Лисенка у Львові.

Приязнь та спільність громадських і естетичних поглядів єднали його із автором музики до "Кобзаря" і "Тараса Бульби". Саме тому погодився Мишуга переїхати 1906 року до Києва на посаду професора співу у музично-драматичній школі Лисенка.

Перебування Мишуги в Києві тривало до 1911 року. За цей час він виховав чимало талановитих співаків, серед яких був і наш славетний Михайло Микиша, який у великій праці виклав, з додатком власних спостережень та узагальнень, теорію вокального мистецтва, створену Мишугою.

В останні роки життя Мишуга викладав у Варшаві та Стокгольмі, але ніколи не поривав зв'язків із рідною землею, залюбки приїздив до Львова, до Києва на шевченківські та франківські концерти, гаряче цікавився українським громадським життям.

Хоткевич Гнат Мартинович (літ. псевд. — Гнат Галайда) (1877-1938)

Гнат Хоткевич займає помітне місце в історії української культури XX ст. як письменник, мистецтвознавець, бандурист-віртуоз, викладач, композитор, режисер, етнограф, фольклорист, організатор і керівник народних художніх колективів[298]. У кожній з цих галузей він залишив яскраві віхи, багато що вперше здійснено ним.

Зв'язок з робітничим класом та його революційною боротьбою визначив демократичну спрямованість всієї діяльності Г.М.Хоткевича й надав їй прогресивного характеру. Метою його було сприяти формуванню народної демократичної культури в середовищі робітничого класу. Він створював художні гуртки на підприємствах, робітничих околицях міста і в селах Харківщини, очолив комісію видань "народних книжок" для робітників, активно працював у Товаристві письменності, яке вело значну навчально-просвітницьку роботу.

З історії української культури відомо про створення Хоткевичем першого робітничого театру на Україні. Його було відкрито в 1903 р. в Харківському Народному домі, який незадовго перед тим побудувало Товариство письменності. Робітнича публіка бачила в ньому свій театр і гаряче його підтримувала. Трупа складалася з 150 робітників паровозобудівного та інших заводів. З великим натхненням вона ставила всім зрозумілі й доступні п'єси Карпенка-Карого, Кропивницького, Квітки-Основ'яненка та інші. Відкриття такого театру напередодні першої російської революції

[298] Супрун Н. Гнат Хоткевич-музикант. — Рівне, 1997. — С.78-79, 88-89.

мало велике політичне значення і підкреслювало демократичний, революційний характер діяльності його організатора.

Як передова людина свого часу Гнат Мартинович вважав служіння народові своїм покликанням. Його глибоко хвилювали побут, історія, культура народу. Через усе життя він проніс синівську любов до народного мистецтва. Народна поезія, музика, пісня були основними у формуванні Хоткевича як музиканта, письменника, вченого. І не випадково в його багатогранній діяльності таке помітне місце посіла фольклористика. Він провів велику роботу по збиранню і вивченню фольклору, зокрема, пісенного, активно сприяв його поширенню. Ця робота зміцнювала зв'язки Г.Хоткевича з широким демократичним рухом в Україні. Слідом за найкращими представниками цього руху — Іваном Франком, Лесею Українкою, Миколою Лисенком Гнат Хоткевич розглядав народну пісню як найвищу етичну й художню цінність, як вираження прагнень трудящих. А в пропаганді її вбачав засіб збагачення й підвищення культури народу.

Твори українського народного епосу та мистецтво їх виконавців Хоткевич пропагував усе життя. В історію української культури увійшов організований ним виступ сліпих народних музикантів на XII Археологічному з'їзді у Харкові 1902 року і сприяв пропаганді кобзарського мистецтва серед широких верств населення і значною мірою його дальшому розвиткові. Він широко використав духовне багатство народу в своїй музично-педагогічній і композиторській роботі. На фольклорній основі створив репертуар для бандури — понад 70 п'єс в доступній аранжировці. Музична мова його оригінальних творів-романсів на вірші Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Юрія Федьковича, численних хорів, хорової поеми "Гайдамаки" та багатьох інших також відзначається стилістичною та інтонаційною близькістю до української народної творчості.

Особливо багато уваги Хоткевич приділив бандурі. Як виконавця-віртуоза його завжди хвилювали питання, пов'язані з розвитком технічних та акустичних даних цього інструмента, з його виражальними можливостями та стабілізацією строю. Ще на початку 1900-х років він створив "Підручник гри на бандурі" (виданий у 1907 р.). Це був перший на Україні посібник-самовчитель для бандуристів-початківців. Цікаво, що тут автор

виходить за рамки чисто технічного посібника і прагне розширити кругозір початківців відомостями з теорії музики (в легко доступній формі викладає такі поняття як ритм, тональність, інтервали, ключі та ін.). Він висвітлює також історію виникнення бандури, розповсюдження її в Україні та Росії аж до початку XX ст. Прагнення дати початки музичної освіти найширшим колам любителів музики природно узгоджувалося із загальною спрямованістю всієї його культурно-просвітницької діяльності.

Досліджуючи традиційне кобзарське мистецтво, Хоткевич керувався певними художньо-естетичними принципами, суть яких полягало у: вірі в творчі сили народу і зверненні до нього з позицій прогресивного художника, який усвідомлює потреби свого часу; виявленні національної культурно-історичної своєрідності і вужче — локальної різноманітності художніх форм і засобів музичного вираження, прагненні до відтворення цілісної соціально-історичної системи — "українська народна музична культура", поданні її в єдиному руслі загальнолюдської культури і розуміння зумовленості її розвитку історичними, соціальними та культурними спадкоємними чинниками у масштабах своєї нації і всього людства.

Перу Хоткевича належать підручники гри на бандурі 1909, 1929, 1930, 1931 років видання. Перший підручник, надрукований у Львові у 1909 році Науковим товариством ім.Т.Шевченка, став дійсно першою в історії бандури теоретичною працею, в якій автор об'єднав короткий історичний огляд інструмента з поясненням удосконаленої теорії кобзарської техніки гри. В теоретичній частині підручника Хоткевич розглядає конструкцію (номенклатуру) бандури, її форму, арматуру, стрій, пояснює, як тримати інструмент, як щипати кожним пальцем правої і лівої рук, наводить шість різноманітних варіантів перенастроювання бандури, дає декілька загальних відомостей з питань теорії музики.

Алчевський Іван Олексійович
(1876-1917)

Уся сім'я Алчевських залишила помітний слід в історії вітчизняної культури. Остап Миколайович Лисенко, син видатного українського композитора, з цього приводу писав: "Часто, коли серед тодішніх кіл заходила мова про Алчевських, обов'язково всі сходилися на одному: побувати у них в гостях — все одно що

відвідати театр"[299]. Мати Івана Олексійовича — Христина Данилівна Алчевська — була відомою просвітителькою народу[300]. В 1870 році вона відкрила в Харкові одну з перших у царській Росії недільних шкіл для дорослих. Цей навчальний заклад невдовзі завоював репутацію методичного центру з навчання дорослих. У своїй школі Христина Данилівна пропагувала твори класиків російської літератури, а також Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки та ін. Коли царським урядом у 1876 році було заборонене навчання українською мовою, вона стала викладати російською. Водночас Алчевська таємно роздавала своїм ученицям примірники Шевченкового "Кобзаря", які вони, криючись, носили додому. Популярність Алчевської-педагога поширилася не лише у Росії, але й за її межами. В 1889 році її було обрано віце президентом Міжнародної ліги освіти в Парижі.

Старший брат Івана Олексійовича — Григорій — був композитором і вокальним педагогом. Молодша сестра Христина Олексіївна — українська поетеса і педагог. Другий брат Івана Олексійовича — Микола — присяжний повірений і педагог, автор першого українського радянського букваря 1919 року. Він стояв дуже близько до музичного життя Харкова і завжди піклувався про сценічні успіхи свого знаменитого брата, де б той не виступав — у Росії, Західній Європі чи Америці.

Виступи Івана Алчевського в музично-драматичному товаристві "Кобзар" проходили з великим успіхом[301]. Назване в честь великого Шевченка, воно складалося переважно з працівників театрального й музичного мистецтва — вихідців з України. У 1910 році головою товариства було обрано Алчевського. "Кобзар" ставив своїм завданням пропаганду музичного мистецтва та літератури шляхом організації концертних виступів і консолідації як професійних, так і аматорських творчих сил. Концерти "Кобзаря" привертали увагу всієї громадськості Москви. Зал Купецького зібрання, де переважно відбувалися вечірки товариства, був завжди переповнений. Тут можна було почути

---

[299] Вечірній Київ, 1966. — 17 травня.

[300] Мазуркевич О.Р. Визначні українські педагоги — народні просвітителі. Х.Д.Алчевська та її сподвижники. — К., 1963.

[301] Іван Алчевський. Спогади, матеріали, листування.— К., 1980. — С.4-5, 23-24, 33.

таких майстрів вокального мистецтва, як І.Алчевський, Н.Єрмоленко-Южина, А.Нежданова, Ф.Павловський, М.Донець, Л.Балановська, Н.Калиновська-Доктор та ін. Серед творів, виконаних Алчевським у "Кобзарі", назвемо: М.Лисенка — "Огні горять", "І широкую долину", "Б'ють пороги"; Я.Степового — "Не беріть із зеленого лугу верби", "Дивилося сонце", "В квітках була душа моя", "Три шляхи"; Г.Алчевського — "Гей, на бій", "Конвалія", "Чого мені тяжко", "Літньої ночі". З українських народних пісень він співав такі: "Закувала та сива зозуля" в обробці П.Ніщинського, "Ой не гаразд, запорожці" в обробці М.Лисенка, "Ходить сорока" та ін.

Популярність концертів "Кобзаря" спонукала Алчевського та його друзів подумати про постановки опер. Першою стала "Наталка Полтака" Лисенка, показана 18 березня 1912 року. Для цієї мети Алчевський використав гастролі у Москві М.Заньковецької, М.Садовського, П.Саксаганського. Іван Олексійович у цій виставі блискуче виконав партію Петра. У 1911 році, під час святкування 50-х роковин з дня смерті Т.Г.Шевченка, "Кобзар" влаштував грандіозний концерт в честь великого поета, який відбувся в залі Московської консерваторії. Слід відзначити, що товариство не обмежувалося лише концертною діяльністю.

Так, відомо, що "Кобзар" пожертвував значну суму грошей на будівництво пам'ятника Т.Г.Шевченкові в Києві, а також матеріально допомагав хворому письменникові І.Я.Франку. Алчевський був справжнім артистом-громадянином, гуманною і чуйною людиною, демократично настроєним патріотом своєї батьківщини. Готуючи себе за прикладом матері до педагогічної діяльності сільського вчителя, він волею долі став оперним співаком і переніс всі вироблені життям і виховані в дитинстві демократичні принципи у нову діяльність.

В історії світового і українського музичного мистецтва Іван Алчевський залишив помітний слід. Разом з О.Мишугою, С.Крушельницькою, М.Менцинським він був блискучим пропагандистом мистецтва рідного народу, не забуваючи про нього ані в хвилини своїх тріумфів, ані в тяжкі часи невдач і розчарувань. Він скрізь, нехай це було в Росії, у Франції чи Америці, включав до своїх концертів твори українських композиторів та народні пісні, які виконував з великою

майстерністю. Чимало енергії і таланту віддав Алчевський і музично-драматичному товариству "Кобзар", будучи, як уже згадувалося його керівником і натхненником.

Менцинський Модест Омелянович
(1875-1935)

Голос великого українського співака Модеста Менцинського, його дужий героїчний тенор прозвучав над просторами Європи на зламі двох останніх століть. Де не жив і де не виступав Менцинський, душею і серцем він завжди був з рідною Україною і своїм народом. Щиро вболівав за їхню трагічну долю. І не тільки вболівав,а й по можливості час від часу допомагав матеріально різним закладам, молодим і талановитим українцям, які не мали можливості здобути відповідну освіту.

Він мріяв співати на українській сцені, для рідного народу, навчати його дітей мистецтва співу. Неодноразово про це він писав у листах, говорив своїм інтерв'юєрам: "Моя професія, постійна праця в театрі, вся родина відволікають щоденну увагу від думок про рідну землю, яку я покинув і до якої не так часто можу повертатися, — казав Менцинський одному з них. — Але згадуючи рідний край, я відчуваю велику різницю між працею артиста для свого народу і на чужині. За все те, чим я став, я завдячую передовсім рідній землі, що наділила мене музикальним слухом, голосом, любов'ю до музики. І за це мої земляки вшановують мене..."[302].

Менцинський був українцем, патріотом, як кажуть, з великої літери. В його репертуарі нараховувалися десятки українських народних і авторських пісень. Найбільше він полюбляв солоспіви М.Лисенка, його обробки народних пісень. Співак часто включав їх до програм своїх концертів під час гастролей по Європі. Неодноразово співав їх і по радіо у Берліні, Кельні, Стокгольмі. 20 українських творів записав Менцинський також на грамплатівки. За словами С.Людкевича, співак був не лише неперевершеним вагнеристом, а й таким же неперевершеним виконавцем творів М.Лисенка та українських народних пісень, які він популяризував як в себе на Батьківщині, так і в Європі.

---

[302] Модест Менцинський. Спогади, матеріали, листування / Автор-упоряд. М.Головащенко. — К., 1995. — С.28.

Значні успіхи Менцинського і на педагогічній ниві. Переїхавши до Стокгольма, він відкрив приватну школу співу і незабаром уже мав достатню кількість учнів. Молоді талановиті люди тяглися до нього. Маючи прекрасну вокальну школу, величезний творчий досвід і безсумнівний педагогічний талант, Менцинський щедро ділився цим своїм здобутком з вихованцями. І вони вбирали його способи звукостворення і звуковедення, співацького дихання, максимального використання резонаторів голосового апарата, його принципи постановки голосу і створення художнього образу.

РОЗДІЛ 5. Музично-естетичне виховання молоді засобами аматоського мистецтва та побутового музикування в Україні другої половини XIX — початку XX ст.

5.1. Аматорський театр.

Аматорський театр, що спирався на прогресивні традиції минулого і розвивав реалістичні принципи, був тим плідним грунтом, на якому визрівало українське сценічне мистецтво. Саме в аматорському середовищі в процесі роботи над класичним репертуаром формувались і визрівали таланти видатних майстрів сцени, творців національної драматургії. Адже в аматорських драматичних гуртках зробили свої перші кроки в мистецтві М.П.Старицький, М.В.Лисенко, М.Л.Кропивницький, П.К.Саксаганський, І.К.Карпенко-Карий, М.К.Заньковецька та інші видатні діячі вітчизняної сцени[303].

Вистави аматорського театру користувалися великою популярністю у глядача за їхнє музично-драматичне оформлення і поєднання у своєму репертуарі як класичних, так і народно-пісенних творів. Прогресивне суспільство схвально оцінювало творчу ініціативу аматорів, воно вбачало в аматорському театрі ту єдину продуховину, крізь яку можна продовжувати боротьбу за освіту трудового народу, його моральне та музично-естетичне виховання. Патріотична праця багатьох діячів національної культури сприяла зміцненню аматорського, а згодом, на його базі,

---

[303] Український драматичний театр. — Т.1. Дожовтневий період. — К., 1967.

утворенню українського професійного музично-драматичного театру. Цікавим явищем театрального руху є виникнення драматичних гуртків при освітніх установах, зокрема при недільних школах, які прогресивна інтелігенція України почала організовувати на громадських засадах. Ці аматорські колективи ставили п'єси І.Котляреського, Г.Квітки-Основ'яненка, Л.Глібова, О.Островського, М.Гоголя, які мали великий виховний вплив на глядача і відповідали тим серйозним настановам, покладеним в основу самої ідеї заснування недільних шкіл.

Серед багатьох прогресивних явищ, якими характеризувався розвиток культурно-мистецького життя Києва на початку 70-х років, треба згадати ще один осередок, корисна діяльність якого сприяла згуртуванню прогресивної української інтелігенції, створенню передумов для українського професійного театру. При першому на Україні дитячому садку-пансіоні,який заснували сестри Марія і Софія Ліндфорси в 1871 р. виник домашній аматорський театральний гурток. У ньому брали участь члени сім'ї і невеличке коло знайомих цієї інтелігентної родини — вихідців з Швеції, що вважали Україну своєю другою батьківщиною. У салоні Ліндфорсів часто збиралися діячі літератури, науки, мистецтва. В 1872 р. тут створилося товариство патріотів-українців, навколо якого і згуртувалися колишні студенти університету М.Старицький, П.Чубинський, учитель першої гімназії О.Русов, літературознавець і мовознавець П.Житецький, історик О.Левицький та ін. Найбільшими ентузіастами театральної справи були сестри Лінфорс, до них приєдналися Л.Драгоманова-Кучинська, Н.Булах, етнограф-колекціонер Г.Тарнавський, офіцер-артилерист М.Русов, етнограф Ф.Вовк та інша прогресивна молодь. Продовжуючи справу, розпочату в університеті, вони утворюють "Перший музично-драматичний гурток м.Києва", який очолюють М.Старицький та М.Лисенко. Майже десять років, незважаючи на заборони й утиски, існувало товариство.

Цілий рік старанно і наполегливо працюють М.Старицький, М.Лисенко та їх друзі-однодумці над сценічним втіленням двохактної комедії з співом і танцями "Різдвяна ніч" за М.Гоголем. Успіх цієї вистави не зупинив вимогливих авторів у дальших творчих пошуках. Вони заново перероблюють виставу, шліфують драматургічну і музичну структуру п'єси,

вдосконалюють окремі сцени, наполегливо працюють з виконавцями.

Вистави "Першого музично-драматичного гуртка" відбувалися не часто, але кожна нова прем'єра, яку нетерпляче чекали глядачі, була значною подією для української громадськості. Наприкінці 1875 р. Старицький закінчив нову п'єсу "Не судилось" ("Панське болото"), в якій рішуче виступив на захист знедолених, протестуючи проти соціальної нерівності на селі. Вистава, показана киянам у 1876 р., знайшла теплий прийом у широкої аудиторії, яка була захоплена вдалою режисерською роботою, гармонійним ансамблем виконавців.

Емським указом Олександра II в 1876 р. було заборонено давати вистави українською мовою. Проте Старицький продовжує свою діяльність, перекладає українською мовою трагедію Шекспіра "Гамлет" (музику пише Лисенко). Діставши дозвіл на влаштування закритих аматорських вистав, він заходиться над сценічним втіленням цього найскладнішого твору світової класики силами свого міцно здруженого колективу аматорів.

Діяльність колективу тривала до 1882 р., коли М.Кропивницький та М.Старицький створили професійний український театр. Кілька учасників "Першого музично-драматичного гуртка м. Києва" були запрошені до цього театру. У 80-90-х роках на Україні під впливом зростаючої активності української прогресивної громадськості починається розквіт театральної самодіяльності, особливо на Лівобережній Україні. Великою любов'ю глядача користувався аматорський колектив подільських робітників друкарень Ковальського та Куліженка, який очолив Гульбенко, пізніше актор театру Садовського. В 1893 р. організовується аматорський робітничий театр на київському заводі "Арсенал".

Вистави аматорів не припинялись і на провінції. Це підтверджується численними фактами. Так, робітники і робітниці полтавського черепнично-цегельного заводу, починаючи з 1884 р., регулярно ставили "Наталку Полтавку" Котляревського, "Шельменко — волостного писаря" Г.Квітки-Основ'яненка, "Бувальщину" А.Велисовського та інші п'єси українських авторів. У Ніжині на сцені драматичного гуртка Раковича в 1876 р.

починається театральна біографія шістнадцятирічної М.Заньковецької.

У 1861 р. в Полтаві учитель В.Лобода за участю О.Кониського, чиновників Д.Пильчикова, Щелкана та інших організували аматорський театр при недільній школі, згуртували обдарованих співаків у добре злагоджений хор. Для початку своєї діяльності аматори обрали "Наталку Полтавку" Котляревського. Глядачі, які бачили не один десяток вистав традиційної для Полтави "Наталки-Полтавки", гаряче зустріли нове сценічне прочитання безсмертного твору Котляревського робітниками. Окрилені успіхом, аматори ретельно опрацьовують комедії Квітки-Основ'яненка - "Шельменко - волостной писарь" та "Сватання на Гончарівці". Діставши визнання і підтримку з боку громадськості міста, гурток переніс свою діяльність на сцену орендованого ним приватного театрального приміщення Соколова. У 1862 р. тут, крім названих п'єс, було поставлено комедію О.Островського "Бедность не порок".

Успіх вистав, їхній політичний резонанс серед населення, а головне, репертуар колективу аматорів недільної школи викликав незадоволення губернатора, який наказав поліції припинити вистави. Численні прохання та скарги, з якими аматори зверталися в усі інстанції аж до міністра внутрішніх справ Валуєва, залишилися без відповіді. У червні 1862 р. урядовим указом були заборонені недільні школи в Росії за їх причетність до революційного руху. Припинили своє існування і драматичні гуртки полтавських, харківських та інших шкіл.

Окремим таємним циркуляром запроваджувалися додаткові цензурні обмеження на українські вистави по всій території України. Проте частина аматорських гуртків, що були при недільних школах, продовжувала свою роботу і після закриття шкіл. Аматорські вистави відбуваються в Лебедині, Вовчанську, Білій Церкві, Житомирі та інших містах і містечках України. Отже, аматорський театральний рух поступово стверджується і стає впливовою силою в поширенні прогресивних ідей серед мас трудового населення. Цікавою є історія Чернігівського українського аматорського театру, заснованого Л.Глібовим. Цей аматорський колектив, що назвав себе "Товариство, кохаюче рідну мову", за період з 1861 по 1866 р.р. показав багато цікавих вистав.

Серед виконавців було чимало талановитих людей з місцевої інтелігенції, зокрема, відзначалися своїм хистом дружина письменника — М.Глібова, видатна співачка-аматорка М.Загорська (Ходот), вчитель і наставник М.К.Заньковецької М.Вербицький, відомий український історик О.Лазаревський, ординатор губернської лікарні І.Лагода, лікар С.Ніс. Активну участь в організації та керівництві аматорським театром брали український етнограф О.Маркович, режисер-аматор і драматург Дмитро Старицький, місцевий учитель І.Дорошенко та ін.

Аматорським колективом керувала колегія, кожен з членів якої мав свої обов'язки. Керуючи драматичним гуртком у Немирові, О.Маркович, разом з своєю дружиною М.Маркович (Марко Вовчок) ще в 1857 р. провели велику роботу по створенню оригінального музичного оформлення "Наталки Полтавки" Котляревського. Вони дібрали до віршованих текстів п'єси мелодії народних пісень. Залучивши до цієї роботи колишнього диригента кріпацького оркестру графа Потоцького — Й.Ляндвера, Маркович написав партитуру для оркестру на чотирнадцять інструментів, розробив арії Наталки, Петра, Возного та інших персонажів п'єси. Нова музична редакція "Наталки Полтавки", в якій Марковичу вдалося позбутися сторонніх нальотів романсовості, відзначалася народним характером мелодій, стрункістю і мелодійністю. Маючи готову партитуру, товариство чернігівських аматорів заходилося коло постановки цієї п'єси.

12 лютого 1861 р. відбулося відкриття театру товариства прем'єрою "Наталки Полтавки", до якої, вперше на Україні, було надруковано афішу рідною мовою. Вистава мала величезний успіх і була сприйнята глядачами як політична подія — акт демонстрації національної гідності. П.Чубинський у статті про виставу товариства, надрукованій в журналі "Основа" за 1862 р., дав високу оцінку творчим знахідкам виконавців, особливо підкреслив правдивість і глибокі почуття, притаманні О.Шрамченківні в ролі Наталки, простоту та переконливість М.Глібової — виконавці ролі Терпелихи, оригінальне, свіже трактування ролі Виборного П.Борсуком. Таку ж високу оцінку виставі дав і відомий знавець театру О.Тищинський, який відзначив старанну, наполегливу роботу постановників і всього колективу акторів.

Чимало цікавих вистав було поставлено аматорами в Чернігові впродовж п'яти років. Прогресивна діяльність товариства і, зокрема, Л.Глібова викликала обурення вірнопідданого губернатора, який у 1866 р. заборонив діяльність товариства і вислав Глібова за межі міста. Навколо цього колективу гуртуються аматори музичного мистецтва, прогресивні діячі культури та освіти, які засновують "Чернігівське музично-драматичне товариство". Діяльність аматорського театру в Чернігові, на сцені якого було поставлено майже всі тоді репертуарні п'єси вітчизняних драматургів, поступово занепадає в зв'язку з внутрішніми незгодами і зовсім припиняється після смерті його натхненника і беззмінного керівника І.Лагоди в 1905 р.

Вражаючим і далеко не поодиноким епізодом на шляху розвитку аматорського театру 60-80-х років був Сумський аматорський театр, що виник у 1865 р. під певним впливом театру балагана. Його організував місцевий торговець залізом М.Бабич, який з дитинства захоплювався театром. Аматорський театр відкрився виставою "Сватання на Гончарівці" Г.Квітки-Основ'яненка. Згодом сумським глядачам були показані "Свадьба Кречинсько" О.Сухово-Кобиліна, "Карьера", "Мотря" Г.Тарновського, "Жених с ножевой линии" П.Красовського та ін. Восени цього ж року на сцені йшли "Женитьба" М.Гоголя, "Багато галасу з дрібниць" А.Яблочкіна та ін.

Сумський аматорський театр, що проіснував до 1875 р., справив певний позитивний вплив на аматорські гуртки Сумщини, Білгородщини та Харківщини, які запозичили у нього репертуар і наслідували творчі здобутки.

У 1859 р. створюється аматорський театр Київського університету. Його фундаторами й організаторами були студенти М.Старицький, М.Лисенко, П.Чубинський, який з годом став одним з провідних акторів Петербургського імператорського театру. Багато уваги організаційно-творчій роботі приділяв професор О.Селін. Добрим тенором співав Д.Багалій, гарні голосові та природні дані мали О.Русов, О.Левицький, М.Матвєєв. 20 січня 1862 р. в ролі Анучкіна в "Женитьбе" Гоголя вперше виступив на сцені М.Лисенко.

Вбачаючи в театрі велику прогресивну силу, яка сприяє розвиткові суспільного життя, аматори обирають до постановки

найкращі твори українських та російських драматургів, приділяють значну увагу роботі над створенням правдивих художніх образів, зосереджено і вдумливо працюють над розкриттям і донесенням до глядача ідеї твору.

Характерним для розвитку аматорського театру є шлях драматичного колективу села Гайворон на Полтавщині. В своїх спогадах один з фундаторів театру селянин Василь Жерус згадує, як у 1896 р. на селі утворився гурток "аматорів комедійного мистецтва". Під керівництвом сільського коваля Задерія, якого обрали керівником колективу, гурток розпочав свою творчу діяльність виставою "Наталка Полтавка" І.Котляревського і водевілем "Максим Лобода та його біда" О.Заремби. Відтоді на сцені колективу гайворонських аматорів було поставлено чимало п'єс.

Аматорський театр, розвиваючися разом з іншими видами художньої культури українського народу, зміцнюється і на кінець століття стає важливим засобом ідейного впливу на маси. Переборюючи розважальне, легковажне ставлення до завдань театру, він активно розвивається в робітничому і селянському середовищах, в колах прогресивної інтелігенції і військових частинах, здобувши визнання громадськості. Прогресивні діячі громадського театру завжди охоче відгукувалися на кожну нову подію, що назрівала в умовах революційної боротьби робітничого класу та внаслідок класової диференціації на селі.

Саме талановита молодь, яка становила переважну більшість в аматорських гуртках, була тією активною, передовою частиною свого заводу, навчального закладу, села, міста, всюди виявляючи творчу ініціативу. Ця молодь ставилась до аматорського театру як до трибуни громадської діяльності. Незважаючи на те, що між діячами аматорського театру часто не було достатнього контакту, їхня діяльність спрямовувалася на пропаганду, розвиток і зміцнення передових, демократично-революційних ідей сучасності. Аматорський рух відіграв важливу роль в історичному розвитку і формуванні національної культури.

В часи назрівання першої російської революції 1905-1907 рр. в активну боротьбу за розвиток національної культури вступають організовані більшовиками робітники, які почали засновувати культурні осередки на власні кошти. Ініціаторами цієї

справи на Україні виступили харківські робітники, які у 1902 р. організували при профспілці "Металіст" "Товариство будинку робітника", яке провадило збір коштів для побудови клубу. Значну частину цього грошового фонду становили прибутки від аматорських вистав робітничого театру паровозобудівного заводу, що розпочав свою діяльність ще у 1899 р. Урочистим святом робітників Харкова було відкриття в 1909 р. першого на Україні Палацу робітника.

На Брянському заводі в Катеринославі силами робітників споруджено невеличкий клуб, на сцені якого аматори ставили "Мартина Борулю", "Різдвяну ніч" та інші п'єси українських і російських авторів. На залізничній станції Лозова-Павлівка збудували маленьку "народну аудиторію", де впродовж багатьох років провадили культурно-освітню роботу бібліотека-читальня та робітничий аматорський театр. У робітничому середовищі Луганська, Миколаєва, Єлизаветграда, Одеси, Маріуполя та Києва виникають драматичні гуртки, які поряд з гуртками інших жанрів художньої самодіяльності швидко завойовують аудиторію. Активну діяльність проводили громадські "Товариства по поширенню в народі письменності". Кожне з них діяло у відповідності з своїм статутом, затвердженим міністерством внутрішніх справ. Товариства вели значну роботу по влаштуванню аматорських вистав, бібліотек-читалень, виданню науково-популярної та художньої масової літератури, читанню лекцій. Саме цим товариствам належить ідея побудови так званих народних будинків, де можна було б зосередити всю культурно-освітню роботу.

Заходами прогресивних діячів культури, що були об'єднані полтавським товариством, за активною участю М.Кропивницького, Панаса Мирного та В.Короленка у січні 1901 р. в Полтаві відкрився народний будинок імені М.Гоголя. 5 лютого на його сцені місцевими аматорами було показано п'єсу І.Карпенка-Карого "Сто тисяч", а 22 — "Дві сім'ї" М.Кропивницького. Полтавський аматорський театральний колектив складався переважно з робітників-залізничників та місцевої інтелігенції. Безкорислива творча допомога Кропивницького сприяла мистецькому зміцненню гуртка, який швидко здобув визнання глядача. Саме на його базі та колективу ніжинських аматорів під

керівництвом Заньковецької у 1906 р. Садовським був створений перший стаціонарний український театр з постійним місцем перебування в Києві.

Народні будинки "Товариства по поширенню в народі письменності" створюються в найбільш економічно розвинених містах України. Так, 20 листопада 1902 р. київське товариство відкрило новозбудований народний будинок на Троїцькому майдані. 2 лютого 1903 р. розпочав свою діяльність Харківський народний будинок, який мав бібліотеку, читальню, театральне приміщення з залом на 900 місць. Тут по черзі показували вистави українські та російські аматорські театри. Цей будинок, що мав свої філіали в Сумах, Слов'янську, Богодухові, Вовчанську та Старобільську, проводив значну культурно-освітню роботу. На сцені цих перших в Україні народних будинків виступали найкращі театральні сили того часу. Так, у Харківському народному будинку 30 квітня 1905 р. співав Ф.І.Шаляпін, концерт якого глибоко схвилював робітничу аудиторію. Разом з Шаляпіним зал дружно і злагоджено співав "Дубинушку" та інших революційних пісень.

Багато уваги і часу віддавав аматорам Полтави, Лохвиці та інших міст і сіл М.Кропивницький. Чотори роки він керував драматичним колективом села Позняки Лохвицького повіту. 7 жовтня 1901 р. селянський театр відкрився п'єсою Кропивницького "Невольник" у постановці автора. Кропивницький самовіддано працює з обдарованою молоддю, внаслідок чого виникає кілька селянських театрів на Полтавщині, слідом за ними і на Чернігівщині та Київщині. Ці театри не поступалися багатьом професійним трупам, а іноді навіть перевершували їх добором репертуару.

Наприкінці 90-х років XIX ст. учасники провінційних драматичних гуртків особисто або через друзів зверталися по допомогу до аматорів Києва, Харкова, Одеси, Єлизаветграда, Чернігова, Полтави та інших міст, де працювали провідні діячі українського і російського професійного й аматорського театрів. Але й на провінції було чимало цікавих творчих колективів.

Аматорський рух у 90-х роках пожвавлюється за рахунок виникнення численних гуртків при чайних заснованого у 1892 р. "Попечительства про народну тверезість". Поява сотень чайних,

пристосованих аматорами для потреб сцени, сприяла розвиткові драматичної самодіяльності. Створилися своєрідні стаціонарні театри, які діяли систематично впродовж багатьох років, обслуговуючи певний район великого міста або жителів невеликих міст, містечок, робітничих селищ і великих сіл, де були побудовані чайні "попечительства".

Діяльність робітничих драматичних гуртків ставала важливим елементом ідейного та морально-естетичного виховання народу. Відданість справі, невичерпна енергія, з якою молоді здібні аматори бралися за постановку п'єс, дружна творча атмосфера спільної праці в гуртку, а головне — цікаві вистави — швидко привернули увагу робітників, ремісників, інтелігенції та студенства. Напередодні першої російської революції 1905-1907 рр. в умовах дедалі зростаючої свідомості і революційної активності передових робітників і найкращих представників прогресивної інтелігенції етнографічно-побутовий репертуар уже не задовольняв аматорів. Оскільки тематика родинних взаємин та історичних драм перестала приваблювати глядача, був потрібний більш актуальний репертуар з питань тогочасного життя і класової боротьби.

Отже, стався розрив між новими вимогами глядача і тією драматургією, що надходила на театральний ринок. Стан цей яскраво характеризували І.Карпенко-Карий та П.Саксаганський у записці до І Всеросійського з'їзду сценічних діячів, зазначаючи: "За останній час не з'явилось на сцені нічого такого, що хоча б скільки-небудь змальовувало наше дійсне життя з усіма його смутками, гальмами, вадами".

Дедалі частіше на самодіяльній сцені йдуть твори тогочасних письменників Л.Яновської ("Лісова квітка", або "Дзвін до церкви скликає, та сам у їй не буває", "У передрозсвітнім тумані", "Олена" та ін.), Б.Грінченка ("На громадській роботі", "Нахмарило"). На афішах робітничих театрів та народних будинків зустрічаються п'єси І.Тогобочного (І.Щоголєва) "Борці за мрії", "Мати-наймичка"; в Харкові друкуються п'єси "Батраки" (малюнок з робітничого життя) — переробка з російської Ф.Костенка, "Мурло" — комедія на 4 дії з чиновницького побуту К.Ванченка-Писанецького; у Переяславі виходить друком водевіль О.Заремби "Максим Лобода та його біда"; у Кам'янці-Подільському Є.Зиневич видає драму на п'ять дій "За кров, добро і правду людську".

В період першої російської революції 1905-1907 рр. царський уряд був змушений піти на деякі поступки і пом'якшити своє ставлення до розвитку культур пригноблених націй. У цей період М.Заньковецька організувала в Ніжині гурток аматорів драматичного мистецтва, з якими поставила "Наймичку", "Суєту", беручи участь у виставах не лише як режисер, а й як виконавиця. Гурток ніжинських аматорів підтримував тісний зв'язок з місцевою організацією революціонерів. Робітничий аматорський колектив Нижньодніпровських заводів показав вистави "На громадській роботі" Б.Грінченка, "Борці за мрії" І.Тогобочного, прибутки з яких пішли в касу професійних спілок на користь безробітних товаришів.

Не можна обминути культурно-освітньої ролі так званих "Просвіт". Фундатори першої на Україні "Просвіти" (Одеса, 1905) запозичили досвіт "Просвіт", що діяли на території Галичини ще з 1868 р. Проте централізувати ці товариства в межах України, як це було в Галичині, не пощастило. Дозвіл на заснування "Просвіт" царський уряд давав дуже неохоче, обмежуючи їхню діяльність територією окремих губерній, категорично забороняючи будь-які спроби централізації і координації їхніх дій в Росії. Організатори "Просвіт" Наддніпрянської України підкреслювали в статутах і деклараціях цілковиту аполітичність своєї діяльності, висуваючи на перший план народницько-просвітницьку мету. Вони не бажали враховувати тих спільних завдань, що стояли перед робітниками і селянами всіх національностей в їхній боротьбі проти самодержавства.

Саме на таких засадах працювали "Просвіти" в Харкові, Диканьці, Проскурові, селах Діївка та Мануйлівка (на Катеринославщині), повітовому місті Перещепино, Миколаєві, Сквирі, Могильові-Подільському, Лубнах, Новгороді-Сіверському, Сумах, Житомирі, Глухові та в інших місцевостях. Проте не всі "Просвіти" дотримувались однакових поглядів на мету свого існування. Так, М.Коцюбинський, якого було обрано в 1906 р. головою чернігівської "Просвіти", використовує цей громадський заклад для відвертої пропаганди революційних ідей. Театральний колектив "Просвіти" ставив п'єси російською та українською мовами. Революційне спрямування мала також лекційна і видавнича діяльність.

У роботі катеринославської "Просвіти" брали участь і робітники-росіяни. Її очолював відомий вчений Д.Яворницький — друг І.Рєпіна й багатьох інших російських діячів науки і культури. Народні театри катеринославської "Просвіти" були частими гостями робітничих околиць міста і сусідніх сіл. Тут виконувалися не лише твори російських і українських авторів, а й п'єси Г.Гауптмана "Візник Геншель" і "Ткачі", в яких уже виразно звучать волелюбні ідеї та заклик до повстання. Практичні заходи у лекційної пропаганди і видавничої роботи катеринославської "Просвіти" були пройняті прогресивними тенденціями. Полтавську "Просвіту" очолював Панас Мирний. Прогресивними рисами відзначалася діяльність луганської "Просвіти", до складу якої входило багато робітників місцевих заводів. "Просвіти" сприяли розвитку самодіяльного сценічного мистецтва на Україні. Вони видавали репертуар для народної сцени, будували театральні приміщення для аматорських театральних колективів, запрошували кваліфікованих керівників для аматорського театру. Вони мали також кошти для досить пристойного оформлення вистав.

Після поразки революції 1905-1907 рр. самодержавство жорстоко розправляється з робітничим рухом і тероризує всі вияви вільної думки. Зазнав репресій і самодіяльний театр. Одна за одною забороняються "Просвіти". Для діяльності прогресивних установ і народних театрів створюються нестерпні умови. Знову вступають в силу цензурні обмеження.

В історії розвитку аматорського театрального руху слід згадати ім'я Гната Хоткевича, на початку 1900-х років у с.Красноїлля створив Гуцульський аматорський театр, а у 1912 р. в Харкові —перший в Україні робітничий театр[304]. Репертуар його театрів відзначався музичним народно-виконавським оформленням, традиції якого існують і до тепер на Гуцульщині.

Незважаючи на тяжкі умови, в які був поставлений робітничий та селянський театр на Україні в період 1907-1917 рр., аматорські вистави відбувалися. Більшість з них мала, за свідченням преси й очевидців, неабиякий успіх. Щоправда, в окремих випадках успіх вистави при невисокій майстерності виконавців пояснювався недосвідченістю глядача, який, можливо,

---

[304] Нарис історії "Просвіти" / Р.Іваничук, Т.Комаринець, І.Мельник, А.Середяк. — Львів-Краків-Париж; Просвіта, 1993. — С.175-176.

вперше в житті, саме на аматорській виставі побачив театральну дію. У театральній самодіяльності великою силою був вияв патріотичних почуттів, що самі по собі захоплювали глядача і змушували його дивитися на сцену і своїх односельців з любов'ю і співчуттям. Театр збуджував свідомість і викликав жвавий обмін думками. Навіть перші виступи колективів, що не були позначені високою майстерністю, робили корисну справу.

5.2. Роль кобзарського мистецтва в музично-естетичному вихованні Українського народу

В історії української народної культури й мистецтва самобутньою, оригінальною сторінкою є кобзарство. Пісенна творчість кобзарів — цінний внесок у загальну культуру, літературу, музику українського народу.

Впродовж сторіч, у найкритичніші періоди жорстоких переслідувань і нищень завжди з'являлася сила, що допомагала бандурі зберегти своє первісне значення разом із віднайденням шляхів її подальшого поширення. Якщо традиційно-кобзарська форма бандурного мистецтва знайшла свій захист і оберіг серед незрячих співців, то світське бандурне музикування (бандурництво) збагачувалося і розвивалося лише завдяки фанатично відданим цій справі зрячим митцям. Сформована ними школа світського бандурництва якісно відрізнялася від кобзарської традиції й існувала паралельно, але завжди окремо від неї. Разом з тим і кобзарство, і бандурництво мали глибоке духовне коріння в українському суспільстві, що, попри всі перешкоди, знаходили силу відроджуватись і розвиватися через століття.

Поняття "кобзарство" сприймається багато ширше й як окреме явище традиційної народної культури, комплекс сталих філософсько-світоглядних, мистецьких надбань. Відгороджені від мирського світу своїм фізичним станом (незрячістю) і найнижчим з суспільних щаблів — становищем жебраків, співці створили культуру, глибину і значення якої важко осягнути. Кобзарі, бандуристи, лірники завжди були наставниками народу, виразниками його прагнень та сподівань. Вони ніколи не були просто музиками, що розважали слухачів. Вони пробуджували народну совість, їхня діяльність грунтувалася на глибокій вірі

християнській та високій моралі. Духовний пріоритет кобзарської справи завжди був домінуючим і ставився вище від виконавського ремесла. Це добре розуміли не тільки самі співці, а й суспільство, яке завжди високо цінувало і шанувало українське кобзарство.

Під поняттям "бандурництво" розуміється один з різновидів народного світського музикування, дещо еволюційно змінена форма якого збереглася донині. На відміну від кобзарства, бандурництво, залишаючися лише мистецтвом співогри, не зобов'язувало до сприйняття філософсько-світоглядного комплексу, притаманного кобзарсько-лірницькому станові, й існувало в аматорській чи професійній формі паралельно, але завжди окремо[305].

Характерним є загальне розповсюдження кобзи і бандури серед різних верств українського суспільства першої половини XVIII сторіччя. Незважаючи на те, що ці інструменти широко використовувалися для задоволення мистецького попиту селян, міщан, козаків, вищих верств суспільства, нікому з аматорів й на думку не спадало називатися кобзарями чи утотожнювати себе з ними. Причину цього слід, очевидно, шукати в різниці світосприйняття світського бандуриста і незрячого кобзаря.

Основою своєрідної кобзарської філософії, як уже писалося, були принципи християнської віри. Кобзарство пропагувало християнську мораль, любов до ближнього, свого народу і рідного краю. Серед кобзарів культивувалися пошана до праці, дбайливе ставлення до інструмента. Кобза, бандура вважалися "священними інструментами", а кобзарів і лірників в народі вважали "Божими людьми". Світогляд кобзарів базувався на суворому дотриманні вимог заповідей Божих, що знаходило відображення в їхньому репертуарі, зокрема, в побутово-моралістичних творах, просякнутих християнськими повчаннями та висновками. Тут часто згадуються "віра християнська", "народ хрещений", "кров християнська", а також слова "Бог", "Богородиця", "Дай,Господи", християнські свята та молитви[306].

Виявляючи високу організованість та самодисципліну, кобзарі і лірники об'єднувались у цехові братства. Налічувалися

---

[305] Черемський К. Повернення традиції: З історії нищення кобзарства. —Харків, 1999. — С.7.

[306] Жеплинський Б. До питання про християнські основи традиційного кобзарства // Народна творчість та етнографія. — 1998. — N.4. — С.100.

десятки таких братств, поширених (згідно з сучасними кордонами) на території Східної та Західної України, Білорусі, частинах південної Росії та Східної Польщі. Лірники були майже у всіх регіонах, а кобзарі лише у середніх і східних регіонах України та Кубані. Їхні члени мали таємні імена, особливу "таємну" мову та певні вимоги до учнів щодо виховання. За звичаєм тільки бардам та їхнім учням дозволялося грати на кобзі та лірі. Ніхто інший цього у селі не робив. Під час навчання учні вивчали молитви та інші тексти, яких співали лише старці, і грали на одному із двох інструментів — кобзі чи лірі. Крім того, вони вивчали репертуар і "таємну" мову, а також певний моральний кодекс, згідно якого барди навчалися правил їхнього життя. Високі моральні норми широко сприймалися як складова частина образу барда, і значна більшість народу вважала, що барди живуть незвичайним життям[307].

Християнські мотиви знаходять віддзеркалення в творах кобзарів та лірників.Закінчення дум, так зване "многоліття" має християнський характер, взята з урочистої літургії. Переважна більшість кобзарів володіла досить значним репертуаром. Вони виконували думи, народні історичні, суспільно-побутові, обрядово-весільні, сімейно-побутові, ліричні пісні, пісні-балади, а крім того, сатиричні та гумористичні пісні, псалми. А ще кобзарі грали народні танцювальні мелодії, які користувалися популярністю на весіллях, родинних святах, народних гуляннях.

При вивченні репертуару кобзарів стає очевидним те, що світогляд, суспільно-політичні погляди й естетичні уподобання співця впливали на добір творів, на їхнє ідейне спрямування. Про це свідчать не лише думи та пісні, а в значній мірі й їхні варіанти. Залежно від аудиторії, кобзарі для виконання добирали відповідні думи та пісні, а також їхні варіанти. Більшість кобзарів була здатна до імпровізації, отже, співці часто вдавалися до варіацій виконуваних ними дум та пісень.

Тому в одному варіанті помічаємо досить виразне підкреслення соціальних конфліктів, суспільних протиріч, про які йдеться в думах та піснях, в інших — згладжування їх. Те саме

---

[307] Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні // Родовід. — 1993. — N6. — С.22.

спостерігаємо і з релігійними та моралістичними нюансами, особливо в псалмах, які входили до репертуару кожного кобзаря.

Як відомо, народних співців слухали найрізноманітніші соціальні прошарки населення як на селі, так і в місті. Мандруючи по селах, кобзарі відвідували хати лише бідноти і середняків, а хати багатіїв обминали, про що свідчили самі кобзарі.

Репертуар не залишався постійним, а мінявся залежно від тих чи інших суспільно-побутових обставин, від аудиторії. Твори, які в певний період не мали популярності, кобзарі переставали грати і співати, це призводило до того, що пісні забувалися співцями. Так було, наприклад, з думами, які за свідченням фольклористів, у другій половині XIX ст. не користувалися особливим успіхом у слухачів[308]. 1917-1932 роки були вирішальними для становлення і формування системи музичного виховання й освіти широких мас в Україні. У 20-ті роки Товариство ім.М.Леонтовича стало ініціатором відродження деяких національних форм музикування і перенесення їх на професійну сцену. Йдеться про відновлення і розвиток традицій кобзарського мистецтва. До 1927 р. в Україні виникло понад 10 кобзарських капел, численні кобзарські гуртки. Такі капели з великим успіхом виступали не лише на Україні, але і за її межами.

Понад 300 концертів дала для найрізноманітніших аудиторій Перша київська капела кобзарів. Перший її виступ відбувся 1919 р. на концерті, присвяченому Т.Г.Шевченкові. Окрасою репертуару цього колективу були не лише традиційні думи, історичні та народно-побутові пісні, а й твори В.Верховинця, К.Богуславського, Ф.Попадича. Серед її виконавців відзначалися кобзарі-віртуози Г.Копан, М.Полотай, Ф.Дорошенко та ін.

Успіх Першої київської художньої капели бандуристів спричинив до спонтанного народження самодіяльних ансамблів бандуристів фактично у всіх обласних центрах України. На початку 20-х років вони створюються переважно на основі активів товариств "Просвіта" ("Червоних Просвіт"). Процес поширення капел під час революції і в перші пореволюційні роки можна розцінювати як один зі стихійних творчих виявів національної свідомости, чи не найвищий вияв якої (за В.Ємцем) асоціювався більшістю, зокрема, з бандурницьким мистецтвом. Нагадаймо, що

---

[308] Лавров Ф. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України. — К., 1980. —С. 46.

ансамблевий, капелянський спосіб не був характерним для кобзарського виконавства. Адже бандура вважалася сольним діатонічним інструментом, весь її традиційний репертуар призначався виключно для індивідуального виконання.

1922 року організовано Першу Миргородську капелу бандуристів ім. М.Кравченка, 1925 року офіційно зареєстровано Конотопську, засновано Полтавську і Харківську капели бандуристів. На 1928-й рік існувало вже близько 20 колективів, серед яких, зокрема, Шишаківська, Крюківська, Уманська, Одеська, Бориспільська, Решетилівська, Криворізька, Городищанська, Перещипинська та інші. Після засідання урядової комісії (26.06, 1927 року), що накреслила перспективи розвитку "революційного кобзарського мистецтва" в Україні, кількість капел і самодіяльних гуртків бандуристів значно збільшується. Так, 1939 року на Україні, за офіційними зведеннями Центрального будинку народної творчості, існувало близько 300 бандурницьких гуртків (не рахуючи професійних колективів).

У 1925 р. з'являється Полтавська капела бандуристів під керівництвом В.Кабачка, потім Г.Хоткевича. Того ж року вони злилися в Першу зразкову капелу бандуристів (керівник М.Михайлов). Київська та Полтавська капели бандуристів стали мистецькою лабораторією, головним центром кобзарства на Україні, завдяки яким у республіці народилося чимало професійних та самодіяльних ансамблів і капел бандуристів, що пропагували скарби народної творчості[309]. Не меншою результативністю відзначалася виконавська діяльність Другої української художньої капели кобзарів у Харкові. За сім років вона дала 700 концертів, об'їздила всю Україну, Кубань, багато гастролювала за межами республіки, з великим успіхом виконуючи традиційний кобзарський репертуар, пісні авторського походження, оригінальні твори українських композиторів. Харківська капела кобзарів переконала в можливості інтерпретації на кобзі професійної музики, що було продемонстровано такими творами, як "Прометей" К.Стеценка, "Наш отаман Гамалія" М.Лисенка, "Про Морозенка" С.Людкевича.

---

[309] Бандуристе, орле сизий:Віночок спогадів про В.А.Кабачка / Упоряд. С.В.Баштан, Л.Я Івахненко. — К., 1995. — С.29.

Однак за радянських часів капели були перетворені на інший засіб. Барди вважалися і барди вважали себе відмінними від решти сільських музикантів. У той час як музиканти-інструменталісти та жінки-виконавиці викликали захоплення селян своїм умінням та корисністю громаді як учасники ритуальних подій, багато з кобзарів та лірників, здавалося, користувалися на селі певним моральним авторитетом. Це одна з відмінностей суспільної ролі, яка відрізняла сліпих бардів від решти музикантів села, саме ця відмінність мала пізніше трагічні наслідки для бардів у перші десятиліття радянської влади[310].

Тоталітарний режим вживав заходів, щоб не тільки викоренити християнські мотиви з кобзарського мистецтва, але й переслідував і фізично знищував українське кобзарство. До кінця 20-х років разюче змінювався репертуар народних виконавців. Зникли псалми та інші релігійні елементи репертуару, багато дум. На зміну прийшли прилизані аранжування музики радянських композиторів та революційні пісні. Крім цього, було зроблено спробу перетворити бандуру на консервативний концертний інструмент, на якому можна грати музику Баха, Бетховена та репертуар європейських композиторів-класиків. Цей збезбожений варіант репертуару сільських бардів міське населення стало вважати за реальний і справжній репертуар "бандуристів", нібито спадкоємців музики кобзарів та лірників. З того часу в ансамблях та консерваторіях України, Північної Америки та деінде молоді учні-бандуристи вивчають тільки цей "світський" репертуар, винайдений впродовж перших десятиріч XX століття, який помилково вважається за щиро український і за продовження багатовікових традицій сільських бардів[311].

Наркомос спонсорував багато різних ансамблів. І вони мусили підбирати репертуар згідно з наказом адміністрації. Наркомос також мав адміністративну секцію, яка називалася Рада репертуару. Її члени вирішували, які пісні можна виконувати. Один з ансамблів, який спонсорував Наркомос, — Державна капела бандуристів. Григорій Китастий написав, що на кінець 20-х

---

[310] Черемський К. Повернення традиції: З історії нищення кобзарства. — Харків, 1999. — С.154-156.

[311] Нолл.В.Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні // Родовід. — 1993. — №6. — С.24.

років Рада репертуару заборонила виконувати багато українських пісень на концертах, вимагаючи більше революційних і масових. Посилення контролю держави над музичними колективами можна побачити, порівнявши концертну програму цього ансамблю у 1921 та 1934 роках. У 1921 році вона включала думи, історичні пісні, патріотичні тексти, пісні на слова Шевченка та твори релігійної тематики (наприклад, про Морозенка, про козака-бандуриста, про Байду, про руйнування Січі, "Думи мої", "Заповіт", про Почаївську Божу Матір). Капела виконувала також декілька обробок народних пісень, так само, і "Інтернаціонал".

У 1934 році всі думи та більшість творів української тематики зникли з програми. Замість них знаходимо "Червоноармійський марш", "Бойову пісню", "На барикади". Звичайно, це не повний репертуар, але він відбиває разючі зміни, що відбулися[312].

Світське бандурництво мало свій паралельний до кобзарства шлях розвитку і побутування, його основні віхи: XVIII ст. — завдяки т.зв. Глухівські школі, що виховувала покоління високопрофесійних бандуристів для гетьманських, дворянських і царськоросійського дворів виник і закріпився капелянський напрям бандурного виконавства. XIX ст. — значний поштовх розвитку світського бандурництва надала т.зв. "українська школа" польсько-українських поетів, письменників і шляхтичів-авантюрників. 1825 р. у с. Саврань (тепер Одеська обл.) Тиміш Падура, Вацлав Ржевуський і Михайло Чайковський (Садик-Паша) засновують бандурницько-лірницьку школу. Яскраві представники і продовжувачі традицій цієї школи — видатні віртуози Грегор Відорт, його син Каєтан та онук Франц упродовж десятиріч живили джерело популярності бандури і торбана серед населення. Органічно поєднавши в собі високий професіоналізм із живою імпровізацією і героїко-епічним настроєм виконавського репертуару, династія Відортів сформувала т.зв. "романтичний " напрям розвитку світського бандурництва.

XX ст. подарувало світу яскравий талант Гната Хоткевича. З іменем цього майстра справедливо пов'язують нову епоху розвитку бандурництва і бандурницького мистецтва.

---

[312] Нолл В.Паралельна культура в Україні у період сталінізму //Родовід.—1993. — N.5. — С.39.

Кобзарське мистецтво на Київщині.

Наприкінці XIX — на початку XX століть у Києві спостерігається помітне пожвавлення мистецького життя та піднесення демократичної музичної культури. Прикметною рисою цього процесу було створення різноманітних хорових гуртків поряд з музично-драматичними та театральними. Кобзарське мистецтво — самобутня сторінка концертного життя Києва. Разом з усталеними формами музикування народних артистів — виступами на ярмарках та базарах, мандрівками по селах та невеличких містах — поступово розширюється та закріплюється нова тенденція зв'язку кобзарського мистецтва з громадським побутом. Вона полягає у влаштуванні численних концертів кобзарів, до яких друкуються програми. Ці виступи, як й інші явища концертного життя, привертають увагу музичної критики і рецензуються у пресі.

Необхідно відзначити, що інтерес громадськості до кобзарського мистецтва визначала тривалість виступів одного й того ж артиста на концертній естраді. Так, у 1906 році кобзар М.Кравченко впродовж березня-квітня дав близько 40 концертів в одному з київських музеїв, де експонувалася "Перша київська виставка етнографічна та домашніх виробів".

У 1900-1917 роках інтенсивно виступають з концертами кобзарі Т.Пархоменко, Г.Хоткевич, М.Кравченко, І.Кучеренко, В.Шевченко, А.Волошенко, С.Пасюга, П.Гащенко, І.Кожушко, М.Філянський, В.Овчинников та інші.

В переджовтневий період у змісті та формах організації концертного життя Києва помічаються зрушення. Загальний наступ на дилетантизм сприяв підвищенню рівня виконавської майстерності українських артистичних сил, розвитку музичної освіти, деякому збільшенню загону музичних кадрів — викладачів та виконавців, поглибленню розуміння музичної культури суспільством. Створювалися об'єктивні чинники для вдосконалення спільної діяльності музикантів-професіоналів, літераторів, художників, науковців та аматорів, яку представляли досить

численні літературно-артистичні, культурно-просвітні та наукові товариства (або гуртки)[313].

Кобзарство на Чернігівщині, Полтавщині, Харківщині, Сумщині

Впродовж століть кобзарство було найпоширенішим на Чернігівщині, Полтавщині, Харківщині та Сумщині. За радянського часу ці регіони не втратили першості у розвитку оновленого кобзарського мистецтва. Сказане стосується насамперед Сумської області, створеної на початку 1939 року з суміжних районів Харківщини, Полтавщини і Чернігівщини. Саме в Сумській області знайшли активне продовження вікові традиції українського кобзарства. Народні митці Чернігівщини, Полтавщини і Харківщини належали до різних "шкіл", відзначилися різними (регіональними) способами гри на кобзі. Найстаріший спосіб — чернігівський (характерний в першу чергу кобзарям менської "школи"), найновіший — харківський, а серединний або змішаний — полтавський, якого, варто відзначити, дотримувався найвідоміший з кобзарів усіх періодів Остап Вересай. На території нинішньої Сумської області співіснували всі способи ("школи") гри на кобзі, оскільки ця область включала, як уже сказано, суміжні райони Харківщини, Полтавщини і Чернігівщини, причому вони не лише співіснували, а й взаємовпливали одна на одну, конденсуючи найкращі досягнення. Крім того, якраз на Сумщині (за сучасним адміністративним поділом) особливо інтенсивним був процес злиття давніх традицій з новим кобзарським професіоналізмом, пов'язаним з професійним музичним (а згодом і словесно-художнім) мистецтвом, саме зі школою в прямому розумінні цього слова.

Такий зв'язок з професійним мистецтвом, зі всією очевидністю розпочався з діяльності Глухівської музичної школи, 250-річчя якої недавно відзначала наша громадськість. Окремі елементи професійної музичної культури проникали в творчість деяких кобзарів ще до відкриття Глухівської музичної школи. Це стосується в основному придворних кобзарів української старшини і ряду польських магнатів, російських царів і вельмож XVII—XVIII століть. Однак певної системи це явище набуло з часу

---

[313] Клин В. Хорове та кобзарське мистецтво Києва кінця XIX — початку XX ст. // Народна творчість та етнографія. — 1981. — N4. — С.32-34.

діяльності Глухівської музичної школи, яка проіснувала майже сорок років.

До першої вітчизняної професійної музичної школи, заснованої в Глухові, як вважають, у вересні 1738 року, набирали з усієї України здібних до співу та інструментальної музики юнаків і частково дорослих. У цій школі учні вдосконалювали навички з багатоголосного хорового співу, музичної грамоти й гри на скрипці, гуслях та бандурі по нотах. Глухівська школа готувала хористів і музикантів, у тому числі бандуристів, головним чином для Придворної капели, частина з них з різних причин до неї не потрапляла, повертаючися в рідні місця в якості регентів, хористів, музикантів, кобзарів-бандуристів, бо володіли нотною грамотою і знанням інших елементів професійної музики. Підготовлені Глухівською школою, вони закладали основи вітчизняного музичного професіоналізму.

Слід відзначити також те, що в середині XVIII століття у Великій Писарівці був відкритий шпиталь (притулок) для старих кобзарів-бандуристів, які потрапляли до нього з різних районів України, несучи з собою надбання кобзарського мистецтва різних "шкіл", не виключаючи й тих, що володіли елементами професійної музики, набутими або в придворних капелах, а то й у Глухівській музичній школі. Це перетворило Велику Писарівку, поруч з Глуховим, Ромнами, Кролевцем, Охтиркою, в один із визначних центрів кобзарського мистецтва нашого краю, причому центрів своєрідних, де перехрещувались і взаємодіяли традиції різних шкіл, куди проникали, зокрема, й окремі елементи нового кобзарського професіоналізму, започатковані придворними капелами й Глухівською музичною школою.

Після припинення діяльності Глухівської музичної школи її традиції не зникли. Вони в тому чи іншому вигляді існували ще довгий час, головним чином на Слобідській Україні, в першу чергу на території нинішніх Сумської і Харківської областей, сприяючи органічному поєднанню найкращих досягнень фольклорного кобзарства з професійною музичною культурою. На початку XX століття з'являється чимало кобзарів нової формації, таких, як Терешко Пархоменко і Іван Кучугура-Кучеренко, що користувалися вже книжним матеріалом (наприклад, збірником "Думи кобзарські", виданим під редакцією Бориса Грінченка).

З'являються й кобзарі-інтелігенти типу О.Г.Сластіона та І.М.Хоткевича, які свято зберігають давні кобзарські традиції, створюють на їхній основі свої музичні мотиви і відкидають застарілі способи гри на кобзі, прагнучи до творчого синтезу, особливо характерного для радянського кобзарства.

Виконавська, організаційна, теоретична і педагогічна кобзарська діяльність Хоткевича, яка охоплює майже чотири перших десятиріччя XX століття, що проходила в основному в Харкові, має безпосереднє відношення до нашого краю (половина земель якого входила в Харківську губернію, а за радянського часу — до початку 1939 р. — до Харківської області). Хоткевич активно пропагував кобзарське мистецтво, вивчав і поширював досвід кобзарів Харківщини, Полтавщини і Чернігівщини[314].

Кобзарське мистецтво на Конотопщині

На Конотопщині здавна відоме кобзарське мистецтво. Ще 1859 року від кобзаря Жука в Конотопі було записано думу "Іван Богуславець"[315]. На кінець XIX ст. на Конотопщині було 36 церков і при кожній з них хор. Деякі українські поміщики мали при своїх маєтках власні хори, охоче слухали народний спів, сприяли кобзарству.

Носіями кобзарства на Конотопщині були убогі мандрівні співаки — далекі нащадки козацьких рапсодів. Під впливом мандрівних кобзарів і місцевої національно свідомої інтелігенції у Конотопі на початку XX ст. виникає гурт обдарованих музик, який згодом дістав назву капела бандуристів "Відродження". До її складу ввійшли молоді робітники та службовці підприємств міста та сіл району. Найініціативнішими організаторами відродження кобзарського мистецтва в Конотопі були бандуристи П.П.Рожко, М.Д.Шуляк, С.М.Боярчук, Г.М.Попов (у роки сталінських репресій він був розстріляний), П.Й.Логвин (розстріляний), В.І.Стеценко (розстріляний), Г.Є.Панченко, М.М.Марюха, П.Д.Нечипоренко та інші. Список бандуристів Конотопської капели "Відродження" нараховує понад п'ятдесят імен.

---

[314] Охріменко П. Кобзарські традиції на Сумщині. // Народна творчість та етнографія. — 1990. — N3. — С.75-76.

[315] Черемський К. Повернення традиції: З історії нищення кобзарства. — Харків, 1999. — С. 253.

Мандрівні народні кобзарі мали свої визначені за домовленістю сфери діяльності, обмінювалися репертуаром, навчали бажаючих техніки гри на бандурі. У Конотопі під керівництвом мандрівних кобзарів проходили перші "університети" кобзарства М.Д.Шуляк, С.М.Боярчук, П.П.Рожко, Г.М.Попов та інші. На початку 1920-х років відомий на всю Україну майстер бандур О.С.Корнієвський постачав конотопських музик чудовими бандурами свого виробництва та сприяв їхньому виготовленню.

Великий вплив на конотопських бандуристів мав мешканець Борзни лікар-фітотерапевт, чудовий гравець на бандурі та укладач самовчителя гри на цьому інструменті Ілля Петрович Дуб'янський (1870-1934). На жаль, практиковані ним нетрадиційні методи лікування на початку 1930-х років розглядались як ошукування хворих класовим ворогом. Близько 1934 року І.П.Дуб'янський був убитий у власному будинку при загадкових обставинах. Всі його фітотерапевтичні дослідження та краєзнавчі нотатки були спалені на подвір'ї. Майже одночасно у 1934 році площа перед рейхстагом у Берліні освітлювалась лиховісними нічними вогнищами від спалюваних гітлерівцями книг, а в маленькій Борзні, як відблиск берлінських заграв, горіли на вогнищі наслідки наукових досліджень відлученого від наукової діяльності І.П.Дуб'янського.

Піднесенння революційного руху на початку XX ст. довело царизмові, що триматися на одних репресіях уже неможливо, треба йти на поступки. В ході революції 1905 року царизм змушений був "дарувати" народові Маніфест 17 жовтня. З цього часу народні хорові колективи Конотопщини брали участь у проведенні щорічних шевченківських свят, організовували власними силами концерти. Великою популярністю в Конотопі та приміських селах користувалися хори під керівництвом П.Т.Кисільова, І.Х.Пестуна, В.П.Коломийця, Г.М.Давидовського, Д.М.Лисого, К.М.Зінченка та І.М.Ручко.

Після революційних подій 1917 року на Конотопщині на певний час зникли обмеження для художньої самодіяльності трудящих. Конотопські хорові та драматитчні колективи виїжджали на гастролі по селах округу, а капела бандуристів "Відродження" гастролювала і по великих містах України та Російської федерації (Суми, Київ, Вінниця, Москва, Курськ, Горький, Саратов).

Наприкінці 1920-х років для капели бандуристів та хорових колективів настали сутужні часи. Багато кого з самодіяльних митців Конотопа та району звинуватили в приналежності до СВУ(Спілка визволення України), почались арешти та виклики на нічні допити до ОДПУ, після яких уже було не до концертів.

Диригент П.Т.Кисельов змушений був виїхати до Донецька, диригент В.П.Коломієць звинувачений у приналежності до СВУ і розстріляний. Це ж саме чекало і диригента Д.М.Лисого, але його смерть у 1934 році випередила працівників ОДПУ з ордером.

Активно популяризували творчість Т.Г.Шевченка серед робітників і службовців Г.М.Попов, П.Й.Логвин та В.І.Стеценко. За це їх до 1917 року переслідували жандарми. Потрапивши до катівень ОДПУ за таку ж діяльність, вони були розстріляні. Згадуючи їх, конотопці з гіркотою пошепки говорили: "У всьому винна бандура, вишиванка, смушева шапка та сині штани".

Колишній робітник — бляхар Д.П.Кузьмін, вихованець В.П.Коломійця, розпочав свій творчий шлях як співак у капелі "Думка", потім закінчив Київську консерваторію, а згодом десять років "стажувався" в ГУЛАГу без права участі в концертній діяльності. Відбувши строк, оселився в Черкасах і заробляв на кусень хліба слюсарською справою.

Один з найактивніших бандуристів Конотопа М.Д.Шуляк теж був звинувачений як ворог народу, відбув п'ятнадцять років у таборах, де і там виготовив собі бандуру і повернувся з нею додому. Бандуру здав у музей.

Останні лебедині звуки капели відлунали на початку 1930-х років як реквієм по замордованих конотопцях. Людей, що чули ту музику, залишилося мало. Але при бажанні їх ще можна розшукати і записати від них розповіді, які доповнять сторінки історії музичного життя України тих часів[316].

Кобзарство в Галичині

Є різні погляди на кобзарство, лірницькі традиції в західних областях України. Всупереч побутуючому погляду про те, що бандура та її попередниця кобза в Галичині з'явилася не так вже й давно (XIX—XX ст.), й те, що вона є рідкісним

[316] Лисий І. Кобзарство Конотопщини // Народна творчість та етнографія.— 1993. — N3. — С.59-62.

інструментом у цьому регіоні, спробуємо довести, що це не так, а кобзарсько-лірницькі традиції в західних областях України, кобза й бандура у цьому регіоні з'явилися набагато раніше[317].

На теренах Галичини з давніх давен існували кобзи та бандури, на що вказував Гнат Хоткевич — великий знавець кобзарства. Аналізуючи, зокрема, регіональні пісні, які описав Гнат Галька, одним із перших звернув увагу на зображення кобзарських інструментів на старовинних картинах, знайдених у різних місцевостях західного регіону України, львівський фольклорист Ярослав Шуст. Картини XVI—XVII століть із зображенням страшного суду знаходяться в церквах Львівської, Івано-Франківської, Тернопільської областей. Більше десятка картин, на яких цар Давид зображений з подібним інструментом, зберігається у фондах Львівського державного музею українського мистецтва, є в музеях краєзнавства в Івано-Франківську та Тернополі. Це свідчить про те, що кобза та її наступниця бандура були відомі раніше XIX століття.

Через відсутність у фондах архівів, можливо, через недостатню дослідницьку роботу, чи з інших причин, поки що не вдалося дослідити багато імен місцевих кобзарів-бандуристів — вихідців з Галичини, Волині, Прикарпаття. Залишається надія, що пощастить дослідникам-науковцям знайти імена й заповнити цю вкрай необхідну і цікаву сторінку науковою інформацією. Хоча деякі імена вже відомі й варті на увагу.

Наприклад, у XV столітті, коли галицькі та новгородські художники реставрували в Кракові королівську резиденцію Вавель, там їх зачарували своїм мистецтвом українські кобзарі-бандуристи — Стечко та Тарашко.

Народні співці Західної України підтримували зв'язки з кобзарями практично з усіх регіонів України. До Галичини часто навідувалися музики із східних областей України, Волині, навіть з Кубані, що сприяло укріпленню традицій кобзарства. Розвиток та популяризація кобзарського мистецтва в Галичині в XX ст. пов'язані з іменем Гната Хоткевича.

Чим же славний Гнат Хоткевич? В його особі втілювалися різні таланти. Він — неперевершений бандурист, автор першого

---

[317] Губ'як В. Кобзарство на теренах Галичини // Народна творчість та етнографія. — 1998. — N4. — С.33-34.

підручника гри на бандурі, вчитель гри на ній в інституті, організатор театрів, диригент капели бандуристів, науковець (три томи історії козаччини тощо), композитор, художник, редактор журналу, перекладач (твори Шекспіра, Мольєра, Шіллера, Гюго) і, нарешті, організатор страйку залізничників Харкова й учасник барикадних боїв проти царського війська.

А після 1905 року він організовує серед гуцулів (60 осіб) театральний гурток і мандрує з ним по всій Галичині й Буковині. В перші місяці з цим гуртком Гнат Хоткевич дав понад 80 концертів, пропагуючи традиції кобзарського мистецтва. Тут він познайомився з Іваном Франком, Василем Стефаником, Наталею Кобринською, Ольгою Кобилянською, Д.Січинським, І.Свєнціньським, Й.Стадником, С.Людкевичем. У Львові Гнат Хоткевич видав підручник гри на бандурі. Там же на конкурсі за свою драму "Лихоліття" в 1906 році одержав першу премію. Про ті часи Хоткевич писав в автобіографії: "Про Галичину та галичан у мене найкращі спомини. Я полюбив цей край і цих людей..."

Юрій Сінгалевич — визначний бандурист з Львівщини у 20-30-ті роки продовжує кобзарські традиції, навчаючися за підручником Гната Хоткевича. Перед своїми концертами він виступав з доповідями про історію кобзарства, звичаї та обряди лірників та кобзарів-бандуристів. Навчаючи своїх учнів, прищеплював їм любов до кобзарських традицій, звертав увагу на обряд вінчання з використанням бандури, вміння виготовляти інструмент та струни до нього.

У своїй школі Сінгалевич ввів обов'язкове вивчення київського та харківського (зіньківського) принципів гри. При складанні своєрідного іспиту для отримання визвілки (посвідчення бандуриста) Ю.Сінгалевич вимагав вмілого виконання на інструменті хоч однієї думи, псалмів й історичних пісень та знань про кобзарські обряди, звичаї та традиції. Він підтримував зв'язок з лірниками Львівщини, Тернопільщини, Станіславщини (Івано-Франківщини), які свято берегли кобзарсько-лірницькі традиції, знайомив з ними своїх учнів-послідовників.

Зіновій Штокалко з Тернопільщини, що прославився як поет, композитор і неперевершений бандурист, розпочав кобзарську діяльність у 1939 році у Львівському тріо бандуристів разом з Ф.Якимцем під керівництвом Юрія Сінгалевича. Штокалко

глибоко вивчав творчу спадщину Філарета Колесси, Гната Хоткевича, Михайла Кравченка. Він аранжував і обробив понад 300 творів — балад, билин, козацьких дум та створював оригінальні твори.

5.3. Музично-естетичне виховання молоді засобами побутового музикування

Кобзарі і лірники не були єдиними мандрівними музикантами чи співцями українських міст і сіл. До періоду колективізації існували й інші групи мандрівних виконавців. Одна з ранніх відомих згадок про цих музикантів належить до 1880-х років. Репертуар деяких з них був подібний до репертуару сліпих виконавців, лише найчастіше без інструментального супроводу. Багато, можливо, навіть більшість з них були жінки, що співали без супроводу. Деякі співали групами з трьох і більше. Інші співали соло чи дуетом, інколи з чоловіком чи групою чоловіків. Їхній репертуар складався з різних жанрів: "просьби", жалісні пісні, різні типи псалмів та інших релігійних жанрів, включаючи пісні, створені на основі літургії. Крім того, існували мандрівні музиканти, які грали на скрипці та співали псалми, грали на "гармошці" і виконували теж псалми. Можна сказати, що деякі змінили ліру на гармошку, але і далі продовжували традицію старої сільської музичної виконавчої практики, включаючи спів речитативом та інструментальну гру.

Традиційна народна інструментальна музика теж була невід'ємною частиною музичного побуту українського села. Від поколінь передавалось уміння виконувати на скрипках, цимбалах, сопілках та інших інструментах рідні і близькі серцю мелодії.

Своїм історичним корінням інструментальна музика сягає в древні часи Київської Русі, в добу професійних музикантів-скоморохів, з мистецтвом яких простежується зв'язок. Важливим періодом у розвитку інструментарію та інструментальної музики були визвольні походи під проводом Богдана Хмельницького у 1648-1654 рр. Використання у полковій музиці козаків різних духових, ударних та струнним музичних інструментів позитивно вплинуло на формування народної інструментальної традиції.

Документи свідчать про музичні цехи, які існували у XVII—XVIII ст. в Бучачі, Чорткові, Підгайцях на Тернопільщині, інших регіонах України. Вони залишили по собі міцні осередки народного інструменталізму і зумовили значний подальший розвиток народного побутового музикування.

Сільські музиканти не займалися музичним виконавством постійно, а лише час від часу. Музикант не був сторонньою людиною для сільської громади, а становив невід'ємну частину соціального організму села. Музичні інструменти виготовлялися вручну в цій місцевості, музиканти були місцевими жителями і виконували музику майже виключно для місцевого населення, інструментальний склад музичного ансамблю суттєво не відрізнявся в межах одного регіону, більшість аспектів репертуару ансамблю були місцевого чи регіонального характеру, роль музиканта у виконанні певних обрядів могла виконуватися лише місцевими жителями, які добре знали всі нюанси і варіації місцевих селянських звичаїв та обрядів.

Сільський інструментальний виконавець не міг заробити на життя однією музикою. Адже в певні періоди року існівала сувора заборона на виконання інструментальної музики, особливо під час найбільших релігійних подій, таких, як Різдвяний Піст, а також пости перед різними релігійними святами (наприклад, 15 червня—12 липня, 14 —28 серпня).

Під час збирання врожаю також виключалася можливість значних перерв у роботі, яку необхідно було закінчити у визначені строки. Тому в ці пори року не було весіль, тобто головного виконавського контекстом для сільських музик; упродовж усіх перелічених відрізків часу (це третина календарного року) вони не виступали і не отримували доходу як музиканти.

Весільна церемонія у XIX — на початку XX століття була одним з найскладніших і, можливо, одним з найважливіших обрядів. Виконання інструментальної музики в інших контекстах не було настільки важливим ні в обрядовому житті села, а ні в плані додаткових доходів для музикантів. Інші музичні контексти включали:

1) хрещення, досвітки, вечорниці та виконання музики в сільській корчмі, за які музиканти отримували товари як оплату за свої послуги, однак не завжди отримували гроші;

2) виконання, пов'язане з сільськогосподарською або домашньою працею (музичний супровід на зібраннях людей, зайнятих обскубуванням пір'я, вишиванням у зимові вечори, або вибиранням картоплі на полі).

Ці події та зібрання завжди були за масштабом меншими, ніж весілля, та тривали щонайбільше кілька годин. Музична майстерність та віртуозність високо цінувалися сільським населенням, високо цінувалися ці ж самі якості і поміж музикантами. В одному й тому самому селі могли бути як дуже примітивні виконавці, так і музиканти надзвичайно високої майстерності. Майже всі музиканти в своїх бесідах говорили про те, що найкращих музикантів наймали найчастіше, а менш вправних — від випадку до випадку, коли вже неможливо було запросити кращих.

Індивідуальна майстерність музикантів була добре відома: у кого найбагатший репертуар, найновіші і наймодніші танцювальні мелодії, у кого найвіртуозніше виконання і хто може зіграти ту чи іншу мелодію з відповідним аранжуванням[318].

У традиційних інструментальних ансамблях типу "троїсті музики" основними інструментами в різних регіонах України впродовж понад двох століть були скрипка і цимбали. Приєднання до них в певних комбінаціях таких інструментів, як бубен, бас (басоля), контрабас, великий барабан з тарілкою утворювало тип ансамблю, який в кінці XIX ст. досяг свого найвищого ступеня розвитку. Введення до складу традиційних інструментів духової групи — кларнета, флейти, труби дещо розширили засоби музичного виразу, збагатили темброву палітру ансамблів.

Склад інструментального ансамблю одного регіону відрізнявся від іншого, а також змінювався у певні періоди часу. Створюючи узагальнюючий, однак не всеохоплюючий опис ансамблів, користуємося етнографічною літературою того часу та власними польовими записами, зробленими з розмов із старшими музикантами, які грали в ансамблях 1920-х та 1930-х років. Такі ансамблі були найпоширеніші на багатьох землях Східної Європи приблизно у 1890-1930-ті роки і мали такий склад (у сучасних

---

[318] Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід. — 1995. — N11. — С.29.

кордонах). У західній Польщі (Ziemia Lubuska, Wielkopolska): дуда та скрипка (чи мазанкі), іноді кларнет; в центральній та східній Польщі (Mazowsze, Kieleckie, Radomskie, інші регіони): або скрипка та бас (розмір і форма приблизно як віолончель), або скрипка (чи дві) і бубон (маленький рамковий ударний інструмент з одною стороною) чи барабан (більший ударний інструмент з двома сторонами); в горах південної Польщі (Podhale): або скрипка і дуда, або одна чи дві скрипки (пізніше три) і бас; в низинних місцевостях південно-східної Польщі (Rzeszowskie, Przemyskie/Перемишльщина, Jasielskie): скрипка чи дві та бас з цимбалами або без цимбал, іноді кларнет; в горах південно-східної Польщі та північній Словаччині (лемківщина): одна чи дві скрипки та бас; в низинних місцевостях західної України (Галичина): одна чи дві скрипки та бас, або одна чи дві скрипки та бубон чи барабан, можна також з цимбалами; в південно-західній Україні (західне Полісся та частина Волині): одна чи дві скрипки та бубон; в горах західної України (Бойківщина та Гуцульщина): або дуда та скрипка, або скрипка чи дві та бас, або скрипка та цимбали з басом чи без басу, або дві скрипки та цимбали, або навіть тільки дві чи три скрипки; в центральній та східній Україні (східне Поділля, Київщина, Полтавщина, Чернігівщина, Харківщина): скрипка та бас з цимбалами або без них, або одна чи дві скрипки та бубон або барабан. Були десятки варіантів таких регіональних ансамблів, включно з духовими інструментами, які поволі ставали більш значними вже після Першої світової війни. Найпоширенішими духовими інструментами тоді були: кларнет, труби, корнет, саксофон, рідше флейта. Гармонія приєдналася до селянської музичної практики в Східній Європі наприкінці дев'ятнадцятого століття і стала більш популярною впродовж наступних чотирьох десятиліть. Уже в середині двадцятого століття вона була відома в кількох різних варіантах майже скрізь на Європейському континенті, а також на інших. Так само акордеон. Ці інструменти в ансамблях в Україні, Бєларусі та частині Польщі спочатку використовувались у групах із скрипкою та бубном або барабаном, а також духовими інструментами. Перед Другою світовою війною скрипка почала зникати в багатьох регіонах, а цимбали навіть більше, тоді як гармонія набирала популярності. Духові

інструменти так само продовжували існувати в селі без особливих змін[319].

Розділ 6. ОБҐРУНТУВАННЯ ТЕОРІЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ (МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ)

У даному розділі на основі вище розглянутого досвіду освітньо-педагогічних процесів, що проходили на українських землях наприкінці XIX — першій половині XX ст. у межах розвитку музичної культури, дається обґрунтування теоретичних основ процесу музичного виховання та навчання, що має місце в сучасних умовах музичної освіти та виховання.

Головним завданням розділу є виведення на основі класичної теорії наукового пізнання та досягнень сучасної педагогічної науки основних теоретичних понять, понятійно-термінологічного апарату, закономірностей, принципів організації, форм і методів музичного навчання та виховання (музичної педагогіки).

6.1. Предмет та основні поняття музичноїпедагогіки

Предметом теорії музичної освіти та виховання (музичної педагогіки) слід вважати сукупність форм організації, методів, засобів та інших матеріальних і нематеріальних атрибутів музичного навчання й виховання, які складають цілісний процес формування особистості музиканта. Цей процес має конкретно історичний характер і відбувається відповідно із законами і закономірностями розвитку загальної педагогіки. Джерелами вивчення предмета музичної педагогіки слід вважати:

1. Музично-педагогічний досвід минулого. Це інституції створення, накопичення та збереження зразків музичних явищ в історії розвитку художньої культури. До цього слід віднести творчу спадщину композиторів, музикантів, діячів музичної

[319] там само. — С.39

культури, що представляє найкращі зразки музичних творів, виконавської майстерності, результати громадської, просвітницької та музично-педагогічної діяльності.

2. Сучасні музично-педагогічні явища та дослідження. Це передусім досвід практичної діяльності музичних навчальних закладів по вихованню та підготовці професійних музикантів, окремих творчих шкіл та приватних методик музичного навчання й виховання.

3. Передовий науковий музично-педагогічний досвід. Тут мається на увазі вивчення та узагальнення результатів науково-експериментальної роботи дослідників у пошуках найефективніших технологій та оптимізації музичного навчання й виховання. Це дослідження науково-дослідних інститутів, лабораторій, науковців, працюючих над удосконаленням і поліпшенням вирішення проблем музичного навчання і виховання.

Основні категорії теорії музичної освіти та виховання

Теорія музичної освіти та виховання (музична педагогіка) має свої категорії. Ці категорії, як і загально педагогічні, складають її основу з урахуванням специфіки музичної галузі.

Музична освіта — це процес і результат засвоєння музичних знань, вмінь і навичок, що свідчить про відповідний рівень опанування музичними явищами в аналітично-теоретичному або практично виконавському аспектах. Музична освіта функціонує у діалектичній взаємодії інституцій створення, накопичення музичного досвіду суспільства з процесами передачі та засвоєння цього досвіду майбутніми музичними фахівцями. Музична освіта регулюється відповідними законодавчими актами держави, які визначають її зміст та основні принципи.

Закономірності музичної освіти — об'єктивні причини, що характеризують суттєвий зв'язок між суспільними та музичними явищами чи процесами, без яких неможливе ефективне здійснення музичного навчання і виховання. До них відносимо:

- відповідність змісту музичного навчання і виховання рівню розвитку музичної культури сучасного суспільства;
- залежність процесу музичного навчання й виховання від економічних умов забезпечення розвитку національної музичної галузі;
- орієнтованість змісту музичного навчання й виховання на національну музичну традицію.

Під **принципами**[320] **музичної освіти** в Україні розуміють основні теоретичні ідеї або вимоги, на яких базується музичний навчально-виховний процес. До них відносяться:

Доступність музичного навчання і виховання кожному, незалежно від статі, національності та віросповідання.

Рівність умов кожної людини для повної реалізації її музичних здібностей, всебічного розвитку.

Гуманізм, пріоритетність в музичної освіті загальнолюдських духовних цінностей.

Зв'язок з національною та світовою художньою культурою.

Взаємозв'язок з досвідом музичної освіти інших країн.

Демократичність — вільність форм організації, методів, засобів музичного навчання і виховання.

Науковість — музична освіта повинна організовуватися на основі передових науково-методичних досягнень музично-теоретичної думки та практично-виконавської діяльності.

Ступневість та безперервність — забезпечення умов для елементарно-початкової, середньої та вищої музичної освіти.

Креативність — створення умов для музичної творчості.

---

[320] Від лат. "principium" — начало, основа. Вихідне положення будь-якого вчення, теорії, науки.

Музична освіта в Україні поділяється на елементарну (уроки музики в загальноосвітній школі, приватні уроки), середню (дитяча музична школа, або студія), вищу (училище, інститут, консерваторія, академія).

Вища музична освіта може бути спрофільована на педагогічну діяльність (музично-педагогічна освіта).

Музична освіта в Україні не є обов'язковою. Як складова частина соціальної системи суспільства вона розвивається і поширюється завдяки наявності рушійних сил.

Рушійні сили музичної освіти — сукупність мотивації та протиріч, задоволення й вирішення яких забезпечує результативність, поліпшення та ефективність музичного навчання і виховання.

Мотивація — це сукупність мотивів або стимулів, що спонукають особистість до певної діяльності. Мотиви можуть бути *матеріальні*, *соціальні* та *морально-психологічні*. До перших можна віднести намагання людини від одержання музичної освіти мати матеріальні вигоди. До других — прагнення стати музично освіченою людиною, мати престижну професію. До третіх — одержання морального задоволення від музичного навчання та професійної музично-естетичної діяльності.

Друга група рушійних сил — протиріччя. Це насамперед протиріччя між музичними знаннями, вміннями й навичками, вирішення яких забезпечує ефективність музичного навчання і виховання. В логіці організації навчально-виховного процесу ці протиріччя виникають, наприклад, між розумінням і нерозумінням, знаннями і незнаннями, вміннями і невміннями тощо. Поступове оволодіння наступним рівнем знань, вмінь і навичок змісту музичного навчання і виховання створює перспективу рушійної сили поліпшення та ефективності музичної освіти в цілому.

Музичне навчання — це процес передачі та засвоєння музичних знань, вмінь і навичок, передбачених навчальним планом. Музичне навчання має на меті оволодіння такими знаннями, вміннями та навичками практичної музично-естетичної діяльності, які б відповідали певному рівню музичної освіти.

Музичне навчання здійснюється як державними закладами так і недержавними, або приватними установами, фізичними особами. Відповідно до цього музичне навчання поділяється на аматорське (любительське) та професійне.

Музичне виховання — це процес передачі та засвоєння музичних знань, вмінь і навичок, спрямованих на розвиток та формування музичних нахилів, здібностей, смаку, ідеалів, надихаючих особистість на практичну музично-естетичну діяльність. Музичне виховання у загальнопедагогічному контексті належить до системи обов'язкової виховної роботи сучасної української загальноосвітньої школи. Згідно із законодавчими актами про освіту в Україні музичне виховання учнів реалізується в школі на уроках музики і входить в державний (інваріантний) компонент змісту загальної середньої освіти.

Форми організації музичного навчання й виховання — зовнішні характеристики музичного навчально-виховного процесу, що зумовлюються видами та характером музично-естетичної діяльності його учасників. Це практичні заняття (уроки), концерти, лекції, фестивалі, конкурси, екскурсії та ін.

Загальні методи музичного навчання й виховання — взаємодії між учасниками музичного навчально-виховного процесу, під час яких відбувається передача та засвоєння музичних знань, умінь, навичок практичної музичної діяльності та розвиток особистісних музично-естетичних якостей.

Характерним є те, що в класичній педагогічній науці категорії навчання й виховання мають свої особливості. Тому визначення методів музичного навчання й виховання має свою специфіку, обумовлену комплексним творчим характером навчально-виховного процесу. До цього ми звернемося нижче у відповідних розділах посібника.

Методи музично-педагогічних досліджень

Методи музично-педагогічних досліджень — це способи одержання наукової інформації, за допомогою якої

визначаються закономірності взаємозв'язків різноманітних музичних процесів і явищ, які складають зміст музично-педагогічної теорії. Структура всякого пізнання, у тому числі й у галузі музичної педагогіки, включає в себе два рівні дослідження — теоретичний та емпіричний.

Теоретичний рівень пов'язаний з вивченням досвіду музичного навчання й виховання з теоретичних джерел і включає такі методи:

- Вивчення науково-теоретичних та інформаційних джерел. Науково-теоретичні та інформаційні джерела, як правило, вивчаються в трьох аспектах: *методологічному*, що визначає основні принципи та способи організації досліджуваного явища; *теоретичному*, який дає можливість дослідити його основний зміст та межі теоретичного вивчення; *процесуальному (практичному),* який висвітлює досліджуване педагогічне явище в умовах практики музичного навчально-виховного процесу.
- Аналіз наукової інформації. З метою виявлення особливостей, передбачених завданнями дослідження, наукова інформація може бути у думках розчленована на змістовні частини.
- Синтез наукової інформації. Синтез наукової інформації за своїм визначенням складає протилежність аналізу і тому має відповідне застосування при виконанні дослідження.
- Порівняння та узагальнення. Ці методи дозволяють визначити спорідненість та відмінність підходів авторів теоретичних джерел до вивчення окремих музично-педагогічних явищ.
- Обробка дослідницьких результатів. Теоретичні результати досліджень кількісно і змістовно узагальнюються з метою визначення результатів.

Емпіричний рівень пізнання передбачає вивчення та аналіз наукової інформації, здобутої під час дослідження конкретних музично-педагогічних явищ. На цьому рівні широко використовуються такі методи:

- Спостереження. Педагогічним спостереженням вважається сприймання та усвідомлення музичних процесів в природних умовах. За формою організації та характером дій спостерігача спостереження може бути прямим та опосередкованим, відкритим і закритим.
- Опитування. Розрізняють декілька форм організації опитування. Це бесіда (індивідуальна, групова) — безпосереднє невимушене спілкування з особами, які досліджуються в природних умовах. Інтерв'ю — на відміну від бесіди тут з'ясовуються питання, які раніше були заплановані дослідником. Анкетування — відрізняється одночасною масовістю отримання інформації. За характером анкети поділяють на *відкриті* — коли на запитання пропонуються варіанти відповідей. *Закриті* — коли на запитання пропонується довільна відповідь.
- Індукція. Операційно-діяльнісний метод визначення загального висновку на основі синтезу (поєднання) окремих конкретних музичних фактів.
- Дедукція. Операційно-діяльнісний метод визначення окремих конкретних музичних фактів на основі аналізу (розчленування) загального висновку.
- Моделювання. Практична або теоретична імітація реальної ситуації з метою перевірки прогнозованих висновків.
- Експеримент. Створення спеціальних реальних умов для перевірки певних методів та прийомів музичного навчання й виховання. Відповідно до мети дослідження розрізняють такі види експерименту: *констатуючий* — коли вивчається ефективність використання традиційної методики; *формуючий* — коли штучно створюються умови для впровадження методів та прийомів, що роблять методику більш ефективною.

Розвиток і формування особистості музиканта

За класичною філософською думкою існують дві концепції розвитку: одна — метафізична, розуміє розвиток

як механістичний процес; інша — діалектична, що розглядає його як процес подолання суперечностей.

З погляду метафізики розвиток людини з самого дитинства являє собою збільшення або зменшення, просте розгортання, поступове дозрівання всього того, що закладено від природи, просте кількісне наростання, що виключає можливість новоутворення. Дитина, з'явившись на світ, уже несе в собі в згорнутому виді усі форми майбутнього психічного життя. Така концепція не створює перспективи набуття людиною якостей, які вона змогла б набути завдяки власним бажанням або відповідним обставинам.

Діалектична концепція дає ключ до "саморуху" всього існуючого, до "стрибків", до перетворення на протилежність, до знищення старого і виникнення нового. На противагу метафізиці вона розглядає процес розвитку дитини не як просте розгортання закладених від природи властивостей, а як їхнє постійне перетворення й ускладнення, що наступають закономірно в результаті накопичення кількісних змін, що приводять до змін якісних.

Якщо, наприклад, дитина не вміла говорити і раптом вона сказала перше слово, посміхнулася, зробила перший крок, прочитала перше слово і таким чином набула закладених природою якостей і не більше — все це стрибки в нову якість, але з точки зору метафізичної. За таким розвитком усі люди були б однаковими, відрізнялися б одне від одного тільки біологічними ознаками.

А насправді ж людина, пройшовши такий же шлях розвитку, завжди набуває якостей, які відрізняють її як особистість — тобто не як тільки біологічну субстанцію (ізольований від суспільства індивід), а людину, усі властивості якої є не що інше, як відбиток обставин життя, що створюються в певних соціально-історичних умовах незалежно від її волі і свідомості.

Всякий прояв життя індивіда є проявом і твердженням громадського життя.

У людській особистості завжди втілюються дві засади — природна і суспільна. Особистість — не мертвий зліпок

суспільних відносин, а живий і активно чинний соціальний організм, що володіє свідомістю. Особистість — це неповторна комбінація узятих у єдності антропологічних і соціально-психологічних характеристик людини. Особистість з'єднує в собі соматичну структуру, тип нервової системи, пізнавальні, емоційні і вольові процеси, потреби і спрямованість, що виявляються в переживаннях, судженнях, вчинках і діях.

В особистості як цілісній системі одні структурні елементи можуть домінувати, у той час як інші — гальмуватися залежно від вимог дійсності, завдань, що вирішує людина в ситуації, у якій вона перебуває, і т.п. Структуру особистості треба розглядати не взагалі, а в генезисі, у зв'язку з конкретно сформованими умовами життя і виховання.

Чинники розвитку і формування особистості. Особистість людини є результат складної дії і взаємодії численних чинників. Одні з цих чинників діють незалежно від волі і свідомості людей. До них належать біологічні прояви природи людини.

Інші чинники, що сприяють формуванню особистості людини, більшою або меншою мірою залежать від волі і свідомості людей. Це суспільні та моральні відносини, зумовлені особливостями громадського життя в певних суспільних умовах, в яких проживає людина.

Третя група чинників припускає спрямоване формування особистості — тобто, виховання. Якісна своєрідність виховання полягає у тому, що вихователь свідомо ставить визначену мету і, прагнучи досягти цієї мети, застосовує ті або інші засоби, що ведуть до здійснення поставленої мети.

Отже, формування особистості — це дія сукупності чинників — об'єктивних і суб'єктивних, природних і суспільних, внутрішніх і зовнішніх, незалежних і залежних від волі і свідомості людей, що діють відповідно визначеним цілям із застосуванням визначених засобів.

Біологічні чинники. Формування особистості — складний, багатозначний процес, що виступає у формі анатомо-фізіологічного, психічного і соціального становлення людини, який визначається внутрішніми і зовнішніми природними і

суспільними умовами. Розвиток людини, як і всіх живих організмів, пов'язаний з дією чинника спадковості.

Людина від народження несе в собі певні органічні задатки, що грають істотну роль у розвитку різних сторін особистості, особливо таких, як динаміка психічних процесів, емоційна сфера, види обдарованості. Не кожний може стати митцем, а лише той, у кому сидить митець.

У ході тривалої еволюції, шляхом дії законів спадковості, мінливості і природного добору, розвилася складна тілесна організація людини. Завдяки спадковості нащадкам передавалися основні біологічні ознаки, властивості людини як виду. Матеріальними носіями спадкоємності є гени.

Відповідно до законів передачі спадкової інформації (їх вивчає генетика) люди успадковують анатомічну будову, характер обміну речовин і фізіологічного функціонування, тип нервової системи.

Число можливих комбінацій людських генів із їхніми можливими мутаціями біологи вважають навряд чи не більшим, ніж число атомів у всесвіті. У сучасному людстві за всю минулу історію й у майбутньому не було і не буде двох спадково ідентичних людей.

І все ж процес розвитку особистості не є просте розкриття і розгортання біологічного фонду. Вже Дарвін показав, що розвиток живих організмів йде через боротьбу спадковості і пристосування до умов життя, через успадкування старих і засвоєння нових ознак. Раніше науковці вважали, що гени незмінні, відрізняються абсолютною стійкістю. Нині твердо встановлена мінливість спадкових структур клітини. Мінливість, як і спадковість, складає одну з корінних властивостей організму.

Незважаючи на велике значення спадкоємності, її вплив все ж таки опосередкований системою виховання і соціального впливу. Поведінка людини, визначав І.П.Павлов, обумовлена не тільки природженими властивостями нервової системи, але й залежить від постійного виховання й навчання в широкому значенні цих слів.

Людина одержує від природи не готові психічні властивості, а функціональні можливості, природні потенції виникнення і розвитку тих або інших якостей. Особливості нервової системи людини не визначають майбутніх форм поведінки, але створюють передумови, завдяки яким легше формуються одні з них, сутужніше — інші.

Механізм спадковості можна спостерігати в передачі фізичних особливостей людини і щодо простих психічних властивостей. У формуванні складних психічних властивостей (якостей розуму, характеру, поглядів, мотивів діяльності і т.п.) головна роль належить умовам життя і виховання.

Соціальні чинники. Людина розвивається як особистість під впливом навколишнього середовища. У поняття "середовище" входить складна система зовнішніх обставин, необхідних для життя і розвитку людського індивіда. До цих обставин відносяться як природні, так і суспільні умови його життя.

Людина від народження є не просто біологічною істотою. За природою своєю вона спроможна до соціального розвитку, перші ознаки якого з'являються вже в ранньому віці (виникнення потреби в спілкуванні, успіхи в оволодінні мовою і т.п.).

У взаємодії особистості і середовища треба враховувати два вирішальні моменти: 1) характер впливу обставин життя на особистість; 2) активність особистості, що впливає на обставини з метою підпорядкування їх своїм потребам і інтересам.

Людина стосовно середовища виступає як активна сила, вона є частиною середовища і може по-своєму її перетворювати. Існує теза про те, що "обставини такою ж мірою творять людей, якою люди творять обставини". Зі сказаного можна зробити висновок: вступаючи у співвідношення з навколишнім світом, дитина не пасивно пристосовується до нього, а активно освоює його в специфічних людських умовах життя.

Далі, не усе, що оточує людину, є дійсним середовищем його розвитку. Для кожної людини створюється неповторна і сугубо індивідуальна ситуація розвитку, що ми називаємо середовищем найближчого оточення.

Середовище найближчого оточення, називають мікросредовищем.

Мікросредовище — це частина соціального середовища, що складається з таких елементів, як сім'я, школа, друзі, ровесники, близькі люди.

Макросередовище — це сукупність суспільних відносин, в яких людина живе і діє.

У мікросередовищі і у макросередовищі є явища позитивні й негативні, прогресивні й консервативні. Особистість формується, не тільки засвоюючи досвід навколишнього середовища, але й чинячи опір йому. У зв'язку з цим виникає важлива соціально-педагогічна проблема: виховуючи в людині готовність до правильного розв'язання виникаючих у неї внутрішніх мотиваційних конфліктів, необхідно здійснювати науково обґрунтовану педагогізацію середовища, коректувати і коригувати виховуючий вплив середовища.

Чинники спеціального спрямування. Середовище несе людині здебільшого неорганізовані впливи, що діють стихійно і не цілеспрямовано. Тому покладатися на вплив тільки одного середовища (навіть позитивного) не доцільно. Це призвело б до довільного розвитку особистості в загальному потоці стихійних, неорганізованих впливів життя, різноманітних середовищних сфер.

Відносини, в які вступає людина із середовищем, завжди опосередковані дорослими людьми. Кожна нова ступінь у розвитку особистості є одночасно новою формою зв'язку дитини з дорослими. Ось чому виховання (тобто — вплив дорослих) виступає як головний, винятково глибокий і діючий чинник формування особистості.

Там, де є виховання, враховуються рушійні сили розвитку, вікові й індивідуальні особливості людини. Там, де є виховання, на повну потужність використовуються позитивні впливи середовища. Там, де є виховання, послаблюються негативні впливи середовища, у дітей формується моральна стійкість проти несприятливих впливів середовища. Там, де є виховання, досягається єдність і узгодженість усіх ланок, що здійснюють вплив на людину (школа, сім'я, громадські установи,

громадськість). Там, де є виховання, дитина раніше спроможна до самовиховання. З виникненням цього нового суб'єктивного чинника дитина стає співучасником вихователя.

Стверджуючи вирішальну роль виховання в розвитку і формуванні особистості, видатний педагог XX ст. А.С.Макаренко писав: "Я впевнений у цілком безмежній могутності виховного впливу. Я впевнений, якщо людина погано вихована, то в цьому винятково винні вихователі. Якщо дитина гарна, то цим вона теж зобов'язана вихованню"[321].

Розвиток особистості йде через власну діяльність дитини по освоєнню дійсності. Тому виховання припускає організацію життя і діяльності дітей. У процесі ігрової, навчально-пізнавальної, трудової, спортивної, художньої, технічної й інших видів діяльності, у міру постійного їхнього збагачення й перетворення, на основі спілкування з людьми дитина чинить перехід від імітації як самого простого прояву активності до самостійних засобів діяльності, до творчої активності, до самовиховання.

Виховання визначає розвиток людини й у той же час залежить від розвитку, виходить із нього.

Які основні закономірності випливають з аналізу чинників розвитку й формування особистості і колективу?

У самому загальному виді формування особистості дитини можна визначити як процес соціалізації, тобто засвоєння індивідом соціального досвіду. Особистість у повному змісті цього слова починається тоді, коли з усього соціально-психологічного матеріалу, що став особистим надбанням індивіда, формується певна організована система, що відзначається індивідуальністю, відомою автономією, спроможністю до саморегуляції, вибірковим ставленням до соціального середовища. Залишаючись суспільною істотою, людина водночас виступає як деякий особливий індивід із своїм внутрішнім світом, із своїми особливими психологічними якостями і властивостями. На кожному рівні свого розвитку

[321] Макаренко А. С. Виступи і статті з питань педагогіки й етики // Тв. в п'яти томах. — Т.5. — С. 363.

дитина, посідаючи певне місце в системі доступних їй суспільних відносин, виконує визначені їй функції. Опановуючи необхідними для цього виконання знаннями, суспільно визначеними нормами і правилами поведінки, дитина формується як суспільна істота, як особистість. Формування особистості є розширенням кола відносин дитини з дійсністю, поступовим ускладненням форм організації діяльності і спілкування з людьми.

На певному етапі розвитку особистості починають діяти особистісні сили її удосконалення, що позначаються як саморегуляція, самосвідомість та самовиховання.

Критерії рівня музичної сформованості особистості. Підготовка музичних кадрів передбачає комплекс педагогічних заходів, зміст яких визначається рівнем музичної освіти. Але кожний рівень (елементарний, середній, вищий) має спільні критерії, які характеризують певні якості музичного розвитку особистості.

За твердженням відомої української дослідниці проблем естетичного виховання професора Рудницької О.П., ці критерії визначаються в процесі діагностики художнього розвитку особистості в контексті проведення науково-педагогічних досліджень [322].

Їх вона умовно поділяє на три групи: критерії ціннісних орієнтацій; критерії оцінки художніх явищ; критерії самооцінки особистого ставлення до художніх явищ.

Ціннісні орієнтації, естетичні оцінки та самооцінки тісно пов'язані між собою як цілісне функціональне утворення і у своїй сукупності визначають загальний рівень музично-естетичного розвитку особистості.

6.2. Сутність процесу музичного виховання та його компоненти

[322] Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька. — Навч. посібник. — К.: АПН України, 2002. — С.251-258.

Будь-який виховний процес являє собою сукупність закономірних і послідовних дій, спрямованих на досягнення певного результату.

Це процес має двосторонній характер і припускає як організацію і керівництво, так і власну діяльнісну активність особистості вихованця. Проте головна роль у цьому процесі належить педагогу, що розробляє програму реалізації загальної мети виховання, обґрунтовано вибирає і застосовує форми організації, методи і прийоми виховної роботи.

Що ми розумємо під сутністю виховного процесу?

Як філософська категорія сутність означає зміст даної речі, те, що вона є сама по собі на відміну від всіх інших речей. У процесуальному значенні сутність відбиває глибинні зв'язки, внутрішні відношення, що визначають основні риси і тенденції розвитку даного явища.

Сутність будь-якого виховного процесу включає основні компоненти: мету, закономірності, рушійні сили, структуру, етапи виховного процесу та оптимальні умови його здійснення.

Музичне виховання як специфічну педагогічну діяльність, спрямовану на досягнення різних рівнів музичної сформованості особистості, слід розглядати у таких значеннях:

Музичне виховання — складова частина духовного розвитку людини, її художньо-емоційної сфери, естетичного ставлення до навколишнього життя у процесі формування особистості.

Музичне виховання — засіб розвитку музичних здібностей людини, що забезпечують свідоме сприймання музичного мистецтва, спроможність критичного ставлення до музичних явищ, поширення впливу музики на процеси спілкування людей, покращання їхнього побуту, збереження та примноження національних музичних традицій.

Музичне виховання — спеціально організований цілеспрямований процес формування професійних музичних якостей та музично-естетичної свідомості майбутнього музиканта.

Структура та рушійні сили процесу музичного виховання.

Процес музичного виховання у своїй логічній побудові має свою структуру, яка визначається **об'єктивними** і **суб'єктивними** чинниками.

До об'єктивних чинників належать особливості розвитку сучасного суспільства і пов'язаних з цим процесів художньо-естетичної творчості і музичного мистецтва, розвитком професійної музичної освіти й виховання на державному рівні, відродженням національних музичних традицій і народної творчості, розширенням сфери впливу музичного мистецтва на різні сфери суспільного життя.

Суб'єктивними чинниками є прагнення значної частини молоді до оволодіння навичками музично-творчої діяльності, використання зразків музичного мистецтва у повсякденному житті, розширенням мережі закладів, які використовують музичне мистецтво як засіб організації прибуткового бізнесу.

Методологічною засадою музичного виховання, як і художньо-естетичної творчості в цілому, є **естетика** — філософська наука про загальні закономірності художнього освоєння дійсності людиною, про суть і форми відображення дійсності і перетворення життя **за законами краси** [323]. Тому мета і структура музичного виховання в цілому повинні бути підпорядковані естетичним категоріям, які відповідають і сприяють відтворенню і поліпшенню життя "за законами краси".

Така умова може бути створена тільки при підпорядкуванні об'єктивних і суб'єктивних чинників розвитку процесу музичного виховання єдиній меті — формуванню особистості, здатної цінити красу і створювати її навколо себе.

Таким чином, структура процесу музичного виховання — це логічна, послідовна сукупність основних теоретичних і практичних компонентів виховного процесу, які складають його основну сутність. До неї належать: Мета, зміст, форми організації, методи і засоби виховання, результат.

---

[323] Естетика — від гр. "айдетіхос" — здатний відчувати (Український радянський енциклопедичний словник в трьох томах. — Т.1, — К.: УРЕ, 1986. — С.595.)

Мета музичного виховання передбачає всебічний музичний розвиток людини, що дасть спроможність їй сприймати й цінувати музично-естетичні явища як частку суспільної свідомості, розвивати й використовувати їх для поліпшення навколишнього життя, створювати музичні твори та інші зразки музичної культури.

Мета музичного виховання формується з основної мети, декларованої суспільним замовленням на основі суспільної моралі, сформульованої основним Законом — Конституцією України та іншими законодавчими актами — всебічний розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства, розвиток її талантів, розумових і фізичних здібностей, виховання високих моральних якостей, збагачення на цій основі інтелектуального, творчого, культурного потенціалу українського народу.

Зміст музичного виховання включає: формування музично-естетичної свідомості особистості, її музичних здібностей та навичок музично-творчої діяльності.

Формування музично-естетичної свідомості особистості за кінцевим результатом передбачає: оволодіння певним комплексом знань і уявлень про музичне мистецтво; навичками аналітично-оціночного музичного мислення, базованого на приорітетних загально-людських та художніх цінностях. Зміст музичного виховання реалізується: умовами створення музично-естетичного середовища; виховним впливом музичних явищ за допомогою педагогічної діяльності викладачів; створенням умов для самостійної музично-творчої діяльності особистості.

Форми організації музичного виховання поділяють на індивідуальні, групові та масові. У контексті навчально-виховного процесу розрізняють урочні та позаурочні форми організації музичного виховання.

В умовах суспільного функціонування музичних явищ слід виділити також і форми соціокультурного музичного впливу на особистість — це насамперед виховання в сім'ї та так зване комітатне музичне виховання — опосередкований вплив музичних явищ як фону у побутовому житті, або неаналітичне сприймання музики під час дозвілля.

Методи музичного виховання — це взаємодії між об'єктами та суб'єктами (вихованцями та вихователями) музичного виховного процесу, спрямовані на формування музично-естетичної свідомості, навичок практичної музичної творчості та особистісних музичних якостей.

Методи музичного виховання в практичній реалізації мають складові частини — прийоми. Прийом музичного виховання — короткочасна дія (взаємодія), деталь методу виховання, що реалізується в умовах конкретної виховної ситуації.

Засобами музичного виховання вважаються різні види музично-естетичної діяльності, які реалізуються в процесі вивчення навчальних предметів музичного циклу, а також у позаурочних формах організації музично-виховної роботи.

Ці види діяльності можна поділити на суто навчальні, навчально-ігрові, суспільно-творчі та розважально-прикладні.

Вибір методів та засобів музичного виховання залежить від мети, змісту та принципів виховання, вікових та індивідуальних особливостей вихованців.

Як і всякий суспільний процес, що передбачає розвиток особистості, музичне виховання має свої рушійні сили, тобто передумови, які змушують поступове кількісне і якісне перетворення рівня її музичної вихованості.

До головної рушійної сили процесу суспільного музичного виховання можна віднести основне внутрішнє протиріччя, яке визначає необхідність просування музично-виховного процесу вперед — суперечність між бажаним і наявним станом розвитку національної музичної культури у контексті розвитку світових культуротворчих процесів.

З іншого боку, рушійними силами можуть виступати особистісні протиріччя, що спонукають людину до участі в процесі музичного виховання й розвитку своїх музичних якостей. Ці протиріччя викликані суперечністю між новими музично-естетичними потребами, запитами, потягами особистості та досягнутим рівнем можливостей до їх задоволення.

Як динамічний процес музичне виховання особистості у логіці своєї побудови має послідовні етапи. Ці етапи обумовлюються основними критеріями музично-естетичної сформованості особистості і проходять паралельно з етапами формування особистості в цілому.

Принципи та етапи процесу музичного виховання особистості.

Будь-яка соціально-педагогічна система складається з єдності двох структур. Перша — змістовна — дає чітке уявлення про основні цілі системи, методологічні підходи до визначення змісту, форм організації та методів її реалізації. За допомогою змістовної структури визначається і формулюється основний набір конкретних змістовних задач. До них належать, наприклад, такі, як: розвиток фізіологічної і психологічної основи музично-естетичної культури; розвиток культури сприйняття й оцінки художньо-естетичних явищ з позицій єдності форми й змісту; виховання художнього смаку в його єдності з морально-естетичним ідеалом, формування особливого типу художньо-образного мислення; розвиток емоційної сфери особистості; змістовне збагачення процесу духовного життя, змісту духовних потреб і забезпечення глибокого естетичного переживання.

Інший бік соціально-педагогічної системи передбачає формальну (зовнішню) структуру, що оформляє розглянуті вище змістовні завдання у теоретичні межі логіки їхньої реалізації.

Ефективність музично-естетичного виховання залежить не тільки від ступеня єдності його внутрішньої та зовнішньої структур. Вона залежить ще від правильного розуміння специфіки музичного мистецтва як суспільного явища, від уміння викладачів виявити цю специфіку і врахувати її в практичній викладацькій діяльності.

Формальну (зовнішню) структуру організації музичного виховання визначають принципи — теоретичні ідеї, на яких базується зміст процесу музичного виховання.

Принцип зв'язку музичного виховання з національною культурою. В умовах розбудови української держави відбуваються процеси відродження та розвитку національної культури. Вона своїм корінням сягає у найдавніші часи і має неповторні специфічні риси, характерні тільки для української нації. Процес музичного виховання молоді в умовах сучасної національної освітньої політики повинен бути підпорядкований основним цілям розвитку української національної культури. Але це не означає, що зміст національного музичного виховання не повинен враховувати найкращі зразки світової музичної культури, особливостей зарубіжних виховних систем.

Принцип єдності музичного виховання і загального художньо-естетичного розвитку особистості.

Дорослі і діти постійно стикаються з естетичними явищами. У сфері духовного життя, повсякденної праці, спілкування з мистецтвом і природою, у побуті, у міжособистісному спілкуванні, скрізь основні естетичні категорії — прекрасне і потворне, трагічне і комічне — грають істотну роль.

В суспільстві не можна говорити про гармонійний розвиток особистості без естетичних ідеалів, естетичного розвитку і художньої освіченості, без уміння в роботі доводити якість до художньо-естетичної досконалості. Музичне виховання як об'єктивний і суб'єктивний процес повинно проходити у тісному зв'язку з іншими напрямками виховної роботи, які у своєму змісті передбачають формування естетичного ставлення до навколишнього світу.

Принцип міжпредметних зв'язків. **У** реалізації системи естетичного виховання взагалі в традиційній вітчизняній педагогіці існує концепція комплексного впливу мистецтва на особистість. Ця концепція розроблена відомою дослідницею проблем естетичного виховання професором Шевченко Г.П. Система естетичного виховання вишиковується так, щоб різноманітні види мистецтва постійно взаємодіяли в процесі впливу на особистість. На цьому засновується необхідність здійснення тісних міжпредметних зв'язків у процесі викладання музичного мистецтва. Кожне з них посилює вплив іншого за

рахунок специфіки мови і своєрідності художніх уяв. Музичне виховання виступає органічною частиною, своєрідною додатковою функцією будь-якого виду виховання.

Не менш важливим є **принцип зв'язку музичного виховання з життям.** Особливість цього принципу полягає в тому, що красота музичного мистецтва і життя справляють діючий виховний вплив лише тоді, коли людина навчилася визначати, розуміти і почувати художньо-естетичні явища в навколишньому житті, проникати в їхню сутність.

У процесі організації практичної виховної роботи необхідною умовою виступає **принцип поєднання урочних, позаурочних занять і організованого впливу музичного мистецтва за допомогою засобів масової інформації.** У навчальному плані предмети музичного циклу мають таку кількість годин, яких достатньо для засвоєння лише основних професійних знань. Тому навчальний процес може дати тільки напрямок, визначити завдання професійної музичної підготовки.

Але в галузі музичного виховання необхідно враховувати, організовувати й аналізувати весь потік художньої інформації, що стікається до особистості за різноманітними каналами. Тому важливо досягати єдності урочних і позаурочних форм організації музичного виховання. Обов'язковість цієї вимоги зберігається при будь-якій кількості годин, що відводяться на професійну підготовку в навчальному плані.

Специфічним **у** музичному вихованні є **принцип поєднання практичної музичної діяльності і самодіяльності.** Він набуває особливого значення в умовах елементарної музичної освіти й навчання, хоча й у професіональній підготовці музикантів додержання цього принципу значно розширює можливості розвитку творчих здібностей та практичних навичок музичного виконавства.

Як і будь-який виховний процес музичне виховання має свої етапи, що визначають рівень музичної вихованості та сформованості особистості в певний період або проміжок часу. Кожний етап має свою мету і змістовні компоненти, що визначають форми організації, засоби і методи музичного виховання.

Перший етап — усвідомлення основних музично-естетичних понять, історичного досвіду становлення й розвитку музичного мистецтва, його ролі в суспільному житті та житті окремої людини.

Змістовними компонентами музичного виховання на цьому етапі виступають розвиток загальної музично-естетичної ерудиції особистості, надання елементарних знань у галузі музичного та суміжних з ним мистецтв. Для цього використовуються засоби та методи масового залучення особистості до знайомства з музичними явищами. У процесуальному плані — це організація відвідання музичних концертів, слухання музичних творів, вивчення історії музичного мистецтва, його специфічного впливу на розвиток людської цивілізації.

Другий етап — формування оцінно-критичного ставлення до явищ музичного та суміжних з ним видів мистецтва.

Основою змісту музичного виховання особистості на цьому етапі стає формування особистісного ставлення людини до явищ музичного мистецтва та розвиток навичок самостійної (самодіяльної) музичної творчості.

Як засобіи та методи музичного виховання застосовуються дії, пов'язані з виділенням найбільш улюблених для особистості музичних творів, їхній аналіз з метою розвитку особистих музично-естетичних переваг, що базуються на емоційній адекватності сприймання музичного твору, обґрунтованості оцінних суджень.

Третій етап — формування музично-естетичних поглядів і переконань, побудованих на приорітетних загальнолюдських та художньо-естетичних цінностях.

Процес музичного виховання на цьому етапі має вирішальне значення для формування особистості. Змістовними компонентами його виступають такі, яки дають спроможність не тільки проявляти оцінно-аналітичне ставлення до музичних явищ, а й чітко відмежовувати антихудожні, антиестетичні музичні твори і прояви подібної музичної творчості.

Засобами і методами тут виступають такі, в основі яких лежить не тільки сприймання музичних явищ, а й практична музично-творча діяльність.

На цьому етапі музичне виховання здійснюється з залученням особистості до активної музично-творчої діяльності, де вона вибірково ставиться до формування свого виконавського репертуару згідно з особистісними музично-естетичними переконаннями.

Четвертий етап — формування музично-творчої та художньо-естетичної спрямованості особистості, спроможної створювати нові музичні твори та зразки музично-естетичної культури.

На цьому етапі зміст музичного виховання спрямований на завершення музично-естетичного формування особистості. Він реалізується в основному в умовах професійної підготовки музиканта.

Засоби і методи виховної роботи спрямовуються на створення потреби особистості в заняттях музичною творчістю, необхідністю удосконалення своєї виконавської майстерності, створенням нових музичних творів, інтерпретацій, бажанням створити навколо себе світ яскравих художньо-естетичних образів і переживань.

Закономірності та умови підвищення ефективності музичного виховання.

Закон — філософська категорія, яка відображає істотне, загальне, стійке, необхідне для даної галузі взаємовідношення між явищами об'єктивної дійсності [324].

Закон виражає зв'язок між предметами, складовими елементами даного предмета, між властивостями речей, а також між властивостями в середині речі. Існують закони функціонування, що виражають істотний, необхідний зв'язок між співіснуючими в просторі речами і явищами (наприклад, закон всесвітнього тяжіння або закон збереження енергії).

Поряд і в єдності із законами функціонування існують закони розвитку. Вперше закони розвитку обґрунтував видатний німецький філософ Г.Ф.Гегель, назвавши їх законами діалектики. Сутність цих законів складає вирішення

[324] Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л.Ф.Ильичев и др. — М.: Сов. энциклопедия, 1983. — С.188.

протиріч. Іншими словами, розвиток будь-якого явища здійснюється тільки завдяки: а) єдності та боротьби протилежностей; б) заперечення заперечення; в) переходу кількості у якість. Розрізняють закони розвитку як природи, так і суспільства (суспільних процесів).

Виховання як суспільне явище функціонує і розвивається теж за певними ознаками закону, які прийнято називати закономірностями.

Закономірність виховання — об'єктивно існуючий, повторюваний істотний зв'язок суспільних морально-етичних відносин між людьми, який характеризується вирішенням зовнішніх і внутрішніх протиріч, що забезпечує поступальний розвиток рівня моральності члена суспільства.

В музичному вихованні як складовій частині загального виховання закономірності визначаються відповідно до конкретних галузевих завдань розвитку і формування особистості. Вони визначаються специфікою розвитку музичного мистецтва як різновиду форми суспільної сводомості.

До головних закономірностей музичного виховання особистості слід віднести такі:

- **єдність та взаємодія музичного виховання і загального розвитку особистості**. Музичне виховання у контексті загальної та професійної освіти є складовою частиною основних напрямків виховання. Входячи до загальноестетичного напрямку, воно здійснюється поряд з морально-правовим, фізичним та іншими загальними напрямками виховання особистості, які визначені основними законодавчими актами про освіту в Україні і передбачать разом з вихованням забезпечення фізичного і духовного її розвитку. Тому ця закономірність є однією з головних умов ефективності музичного виховання. Неможливо виховати справжнього музиканта без забезпечення гармонійного різнобічного розвитку його особистості.
- **зв'язок між рівнем музичного розвитку особистості та характером її практичної музично-творчої діяльності.** Музичне виховання здійснюється у поєднанні з практичною музично-творчою діяльністю. Нерідко у практиці виконавської діяльності бувають випадки, коли виконуваний твір

не до кінця осмислений виконавцем унаслідок його музичної незрілості (нерозвиненості). Таким чином, ця закономірність вимагає забезпечення відповідності рівня музичного розвитку особистості характеру її практичної музично-творчої діяльності.

- **єдність загальної мети виховання особистості і конкретних музично-виховних завдань**. Ця закономірність випливає з основних суспільних завдань формування особистості, які визначені в державних декларативних актах і спрямованих на гуманістичний, демократичний розвиток суспільства. Тому зміст виховної роботи і пов'язані з ним конкретні музично-виховні завдання не повинні заважати досягненню основної виховної мети.
- **єдність процесів музичного виховання і музичного самовиховання (саморозвитку)**. Формування і розвиток особистості завжди проходить завдяки зовнішнім і внутрішнім чинникам. До внутрішніх чинників відносяться ті процеси, які особистість здійснює завдяки своїм внутрішнім діям. Неможливо тільки під час занять або виховних музичних заходів ефективно виховувати. Багато залежить від того, настільки людина самостійно намагається усвідомити і зробити своєю властивістю ті чи інші риси, якості, смаки, вартості. Виховати музиканта неможливо без його самостійної роботи над розвитком та поліпшенням своїх музичних якостей.
- **залежність музичного виховання від загального розвитку музичної культури та матеріальних можливостей суспільства**. Зміст музичного виховання, як і освіти в цілому, визначається соціальним рівнем розвитку суспільства. Неможливо будувати зміст виховної роботи на музичних зразках, які не характерні для сучасних умов практики розвитку музичного мистецтва й художньої культури в цілому. Тому дотримання закономірності подолання розбіжностей між змістом музично-виховної роботи і рівнем розвитку музичної культури суспільства необхідне для ефективності музичного виховання.
- **зв'язок між можливостями особистості (віковими, індивідуальними та ін.) і характером виховних впливів на неї та змісту виховного матеріалу**. Нерідко в практиці навчально-

виховного процесу молоді викладачі, намагаючись добитися високих результатів швидкими темпами, переоцінюють індивідуальні особливості своїх вихованців. Музичні задатки і здібності, якими володіє людина від природи, треба розвивати до рівня талановитості з урахуванням й інших індивідуальних вікових психологічних та фізіологічних особливостей. Тільки у поєднанні та корегуванні спроможностей та бажань із змістом музично-виховної роботи можна добитися успіхів.

Як бачимо, в основі кожної закономірності лежить певне протиріччя, подолання якого забезпечує результативність виховної роботи. Слід відзначити, що музичне виховання за характером досить індивідуалістичне. Його успіх залежить не тільки від музичних якостей вихованців, а й від рівня музичної професійності вихователя.

Світ музичних емоцій і образів великий і повністю залежить від індивідуального способу мислення. Тому в практиці виховної роботи будь-якого викладача можуть функціонувати свої індивідуальні закономірності та принципи діяльності, які можуть визначати саме його індивідуальний підхід до змісту роботи.

Успіх музично-виховної роботи залежить не тільки від дотримання певних закономірностей та принципів її організації. Необхідною складовою підвищення ефективності музичного виховання повинні виступати умови, в яких здійснюється навчально-виховний процес. Ці умови визначаються принаймі двома чинниками: економічним (матеріальним) і морально-психологічним.

На кожному етапі музичної освіти (елементарному, середньому, вищому) ці умови мають свої особливості.

Перша умова — економічна визначається наявністю матеріальних можливостей організації та здійснення музичного виховання.

Елементарний рівень музичного виховання забезпечується загальноосвітніми навчальними закладами будь-якого типу і є обов'язковим, тобто державним компонентом навчального плану. Він реалізується на уроках музики та в позаурочній й позашкільній роботі.

Для забезпечення першої умови у загальноосвітньому навчальному закладі необхідна наявність спеціально обладнаних кабінетів музики, музичних класів, аудиторій (актових залів), в яких організовується процес музичного виховання.

Крім кабінетів та аудиторій, загальноосвітні заклади повинні бути забезпечені відповідною матеріальною та науково-методичною базою — музичні інструменти, технічні засоби відтворення та запису музики, підручники, навчальні посібники, засоби наочності (таблиці, малюнки) та необхідна нотна література відповідно до навчального плану та плану проведення позаурочної й позашкільної роботи з музики.

Штатний розклад загальноосвітнього закладу повинен передбачати наявність кваліфікованих педагогічних працівників, кількість яких нормована відповідно до кількості годин, передбачених навчальним планом.

Середній рівень музичного виховання забезпечується спеціальними типами навчальних закладів, а саме: музичні школи, студії та прирівняні до них навчальні заклади.

Для забезпечення економічної умови ці навчальні заклади у наявності повинні мати все те, що стосується загальноосвітніх закладів, але додатково — навчально-методичну базу та штат викладачів, що могли б забезпечити середню професійну музичну підготовку учнів на рівні повної музичної грамотності, здатних самостійно виконувати нескладні музичні творів, маючи навички акомпанування та гри в ансамблі чи оркестрі.

Вищий рівень музичного виховання, що забезпечується вищими музичними закладами, потребує наявність спеціалізованих приміщень, концертних залів, студій, технічних засобів та науково-методичної бази, які б відповідали сучасним світовим вимогам забезпечення професійної підготовки музикантів-виконавців, композиторів та інших фахівців музичного мистецтва.

У штаті професорсько-викладацького складу повинні бути не тільки висококваліфіковані викладачі, але й видатні виконавці та діячі музичного мистецтва, які спроможні були б

демонструвати у виховній роботі неповторні зразки практичної музичної творчості.

Друга умова — морально-психологічна забезпечується наявністю у виховному процесі мотиваційних та стимулюючих особливостей.

Під особливостями слід розуміти такі характеристики, які сприяють або поліпшенню якості будь-якого процесу, або ускладнюють та погіршують його.

На елементарному , середньому та вищому рівнях музичної освіти й виховання ці особливості проявляються у так званому музично-естетичному середовищі, яке створюється в будь-якому навчальному закладі.

Розглядаючи вище питання розвитку та формування особистості, ми відзначали, що середовище — це оточуючі людину соціальні, матеріальні й духовні умови її життєдіяльності. Від оточуючого середовища залежить якість і ефективність формування особистості. Музично-естетичне середовище на різних рівнях музичної освіти й виховання виступає найнеобхіднішою умовою виховання музиканта.

Таким чином, музично-естетичне середовище навчального закладу включає в себе:

Соціальні музично-естетичні умови — це наявність цілеспрямованого, правового, декларативно визначеного статусу музичного навчального закладу або певного його структурного підрозділу, головним завданням якого є надання елементарної, середньої або вищої музичної освіти й виховання.

Матеріальні музично-естетичні умови — наявність матеріальних та навчально-методичних атрибутів, які використовуються у навчально-виховному процесі.

Духовні музично-естетичні умови — створення ситуації постійного художньо-естетичного спілкування в громадському житті та міжособистісних стосунках, базованого на кращих морально-етичних цінностях; використання в навчально-виховному навчального закладу найкращих зразків музичного мистецтва та світової музичної культури; підпорядкування різних форм діяльності та громадського життя навчального

закладу основній меті — музично-естетичне виховання та професійна підготовка особистості музиканта.

Загальні методи музичного виховання.

Визначення методів та форм організації музичного виховання в історії розвитку музичної освіти та виховання має суб'єктивно довільний характер. Автори, які давали визначення цим категоріям, намагалися пояснювати свої методичні дії словами, які зачастіше не мали чіткого наукового термінологічно-семантичного обґрунтування. І це не дивно.

За ствердженням К.С. Станіславського, який уперше здійснив розклад "по полицям" процес навчання акторському мистецтву писав: "Про мистецтво треба говорити і писати просто, зрозуміло. Умудрені слова лякають учня. Вони збуджують розум, а не серце. Від цього в момент творчості людський інтелект витісняє артистичну емоцію з її підсвідомістю, яким відведена значна роль у нашому напрямку мистецтва" [325].

Це пояснює те, що, даючи визначення деяким поняттям виховання й навчання мистецтву, автори використовували термінологію, яка побутувала в практиці їхньої творчої діяльності. Такий підхід призводив до того, що форми організації та методи виховання й навчання при їхньому теоретичному визначені набували тотожного значення, а іноді змішувалися з видами мистецької діяльності.

Що стосується процесу музичного виховання, то в цьому напрямку на цей час спільності у теоретичних визначеннях методів музичного виховання досі немає.

Наприклад, російський теоретик естетичного виховання **Лихачов Б.Т.** у загальному художньому (мистецькому) вихованні дітей виділяє три основні групи методів: а) практичне навчання; б) естетичне оптимальне сприймання; в) художньо-творча діяльність [326]. В цьому ми вбачаємо термінологічну некоректність, бо процеси навчання й

---

[325] Станиславский К.С. Работа актера над собой. — М.: Искусство, 1951. — С.3.
[326] Лихачев Б.Т. Теория эстетичнеского воспитания школьников: Учеб. пособие. — М.: Просвещение, 1985. — С.136-142.

виховання в педагогічній науці розглядаються окремо і мають свої чітко визначені методи.

Автори одного з останніх російських посібників "Теорія й методика музичного виховання" **Халабузарь П.В.** та **Попов В.С**. вважають, що музичне виховання здійснюється виключно у формах музичної діяльності: а) слухання музики; б) практична творча діяльність (виконавство); в) навчальна діяльність (музична грамотність); г) громадсько-корисна діяльність, що виражається активною пропагандою музичного мистецтва [327]. Це ствердження взагалі відзначається глобальним підходом, який охоплює увесь навчально-виховний процес, де змішується в одне і музичне навчання, і виховання.

Більш чіткого визначення, на наш погляд, має характеристика методів музичного виховання, яка сформульована дослідницею проблем музичного виховання дітей молодшого віку **Ветлугіною Н.О**. Ця характеристика зводиться до їхнього визначення на основі загальної в педагогіці теорії виховання, а саме: а) методи переконання засобами музики; в) методи привчання та вправ [328]. Такий підхід має науково-теоретичну основу і дає змогу подальшого детального обґрунтування методів на основі головних положень теорії виховання.

Відома професор **Апраксіна О.О.** уникає теоретичних обґрунтувань і пропонує в організації музичного виховання школярів спиратися на систему, яка включає: виховання у школярів інтересу та любові до музики, потреби спілкування з нею; навчання різним видам музичної діяльності; розвиток музично-творчих здібностей; освіта, що передбачає

---

[327] Халабузарь П.В., Попов В.С. Теория и методика музыкального воспитания: Учеб. пособие. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб, 2000, С.6-13.

[328] Методика музыкального воспитания в детском саду: Учеб. пособие / Под ред. Н.А.Ветлугиной. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Просвещение, 1989. — С.31-33.

знайомство з кращими зразками світової музичної культури [329].

Автори **Дмитрієва Л.Г.** та **Черноиваненко Н.М.** розділяють методи музичного виховання на три підгрупи: методи стимулювання музичної діяльності; методи емоційного впливу; методи порівняння [330]. Така характеристика включає тільки певну частину музично-виховної діяльності, що не в повній мірі передбачає формування навичок музично-творчої практичної діяльності учнів, яка є складовою частиною музичної вихованості особистості.

Відомий український методист, професор **Ростовський О.Я.** визначає основні методи музичного виховання на основі закономірностей музично-освітнього процесу, які свого часу висунув Кабалевський Д.Б.: а) виховний вплив музики можливий тільки тоді, коли діти навчаються по-справжньому чути її і роздумувати над нею; б) естетичний вплив музики на духовний світ учня можливий тільки тоді, коли музичний твір приносить йому художню насолоду [331]. Такий підхід розкриває перспективу суб'єктивного (творчого) визначення і застосування методів музичного виховання, виходячи з конкретного змісту музичного матеріалу, який пропонується учням для ознайомлення та вивчення.

У професійному музичному навчанні **Полянський Ю.А.** пропонує комплексний метод виховання й навчання музиканта, де поняття метод розглядається як сукупність дій викладача, побудованих на об'єктивних способах пізнання та перетворення дійсності в процесі навчання й виховання [332]. Таке визначення включає широке коло основниих

---

[329] Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе: Учебн. пособие. — М.: Просвещение, 1983. — С.54.

[330] Дмитриева Л.Г., Черноиваненко Н.М. Методы музыкального вспитания в школе. — М.: Просвещение, 1989. — С.3-10.

[331] Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі: Навч. посібник. — Тернопіль, 2001. — С.8-10.

[332] Дьяченко Н.Г. и др. Теоретический основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях / Н.Г.Дьяченко, И.А.Котляревский, Ю.А.Полянский. — К.: Муз. Украина, 1987. — С.22-33.

категорій музичного навчання й виховання і претендує на окрему методику підготовки музиканта певного рівня.

Більш творчо пропонує підходити до виборів методів виховання майбутніх музикантів **Баренбойм Л.А.** По-перше в музичному вихованні й навчанні він обстоює необхідність подолання протиріччя між естетичними (художніми) принципами та вибором методів музичного навчання й виховання. Він зазначає: "Нерідко методи роботи педагога знаходяться в протиріччі з його художніми настановами. Якщо, наприклад, він ставить своїм завданням виховати виконавця, який зможе вільно та імпровізаційно передати поетичний образ музичного твору, але при цьому "натаскує" учня, змушуючи його механічно копіювати своє виконавство ("грай, як я"), то між художнім ідеалом і методами створюються нездоланні протиріччя" [333].

По друге — у професіональній підготовці музиканта Баренбойм Л.А. визначає необхідність виховання якостей творчого уявлення та естрадного самопочуття.

У загальному музичному вихованні він пропонує застосувати так званий "елементарний музичний комплекс", який включає в себе п'ять основних компонентів: переживання музики; музичний слух; почуття музичного ритму; уміння зосереджено "спостерігати" за течією музики; навички та вміння читати музику [334]. З цього слід зробити висновок, що формування зазначених якостей Баренбойм Л.А. відносить до сфери формування музичної свідомості (мислення), на що свого часу наголошували Б.В Асаф'єв та Б.Л.Яворський.

Незвичайний підхід до визначення теоретичних категорій музично-педагогічного процесу здійснюють **Абдуллін Е.Б.** і **Ніколаєва Є.В.** у своєму підручнику «Теорія музичної освіти» [335]. По-перше, поняття «музична освіта» вони розглядають

---

[333] Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. — М.: Музыка, 1974. — С.12.
[334] Там само. — С.229.
[335] Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования / Э.Б.Абдуллин, Е.В.Николаева. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 336 с.

суб'єктивно, не дотримуючись основних положень основ класичної теорії педагогіки.

Освіта – це процес і результат навчання, виховання й формування особистості. Освіта по галузях виробничої та суспільної сфери, у тому числі й музичної, може бути елементарною, середньою, спеціальною, вищою.

Тому форми її організації визначаються зовнішніми характеристиками процесу її здобуття – денна, вечірня, заочна, дистанційна тощо. Автори підручника основною формою музичної освіти вважають уроки музики, хоча в загальній педагогіці уроки є основною формою організації виключно шкільного навчання або видом навчальних занять у загальноосвітній (музичній) школі.

По-друге, – не зовсім коректно визначаються, виділені в окрему главу згаданого підручника, «методи музичної освіти». Такого поняття в теорії музичної педагогіки зовсім не може бути. Категорія «метод» у класичній педагогіці відноситься винятково до конкретних її розділів – теорії виховання, теорії навчання(дидактики), а не до освіти в цілому.

Тому методи навчання й методи виховання в музичній галузі варто розглядати окремо, тому, що вони мають різне призначення. У практичному прояві вони являють собою взаємодію учнів(вихованців) і вчителів(вихователів), у результаті якого: в *музичному навчанні* відбувається передача й засвоєння музичних знань, умінь, навичок, а в *музичному вихованні* – формування свідомості(світогляду), особистісних музичних якостей, розвиток музичних здібностей учнів(вихованців).

Наш підхід до визначення та класифікації методів музичного виховання має загально педагогічний характер і охоплює теоретичний і практичний боки виховного процесу.

Загальні методи музичного виховання відповідно до сучасних педагогічних вимог можна умовно поділити на такі групи:

а) методи формування музично-естетичної свідомості;

б) методи організації музично-естетичної діяльності і формування досвіду практичної музичної творчості;

в) методи стимулювання практичної музичної діяльності;

г) методи музичного самовиховання.

Методи формування музично-естетичної свідомості

Ця група методів передбачає сукупність взаємодій викладача та студентів (учнів), під час яких здійснюється засвоєння змісту музичного матеріалу на основі свідомого розсудливого та оціночного ставлення до нього. Таким чином формується музична свідомість, яка визначає рівень музичного розвитку та музично-естетичні ціннісні орієнтації особистості.

У практиці здійснення роботи з музичного виховання можна виділити конкретні методи формування музично-естетичної свідомості — **музично-емоційний вплив** та **переконання**.

Музично-емоційний вплив — спецально створена, доцільна організація життєдіяльності учасників виховного процесу, пов'язана з використанням зразків музичної творчості, які впливають на емоційно-образну сферу мислення особистості. До цього відносяться — демонстрації та іллюстрації певних музичних творів (зразків), супроводжувані яскравими виражальними та зображальними елементами, які викликають відповідну позитивну емоційну реакцію (переживання).

Музично-емоційний вплив може бути прямим і опосередкованим. Він може бути спрямований на пробудження й стимулювання внутрішньої та зовнішньої активності вихованців.

Переконання — дії викладача, спрямовані на формування особистісного ставлення вихованців до музичного мистецтва, у відповідності з яким виникає конкретне відношення до музичного твору (зразка), яке обрається ними як єдине та можливе в даних умовах. До них відносяться — спонукання, навіювання, роз'яснення, пояснення, порівняння тощо.

Кожний рівень музичної освіти й виховання (елементарний, середній, вищий) визначається спільними критеріями, які характеризують якості музичного розвитку особистості на різних етапах.

За твердженням відомої української дослідниці проблем естетичного виховання професора Рудницької О.П., критерії рівня сформованості музично-естетичної свідомості особистості визначаються в процесі діагностики її художнього розвитку в контексті проведення науково-педагогічних досліджень [336]. Їх можна умовно поділити на три групи.

Першу групу становлять критерії ціннісних орієнтацій особистості, спрямованих на загальний художньо-естетичний кругозір. Для музичного розвитку показниками розвитку цих орієнтацій найголовнішими є такі:

- загальна музично-естетична ерудиція учнів;
- наявність знань у галузі музичного мистецтва;
- частота спілкування з музичними творами;
- вибірковість смакових уподобань;
- прагнення до самостійної музичної діяльності.

У **другу** групу входять критерії оцінки особистістю музичних творів, що характеризують її здатність до емоційного співпереживання художньому образу, емпатичного [337] проникнення у задум автора, вміння аналізу та інтерпретації твору.

Головними показниками оціночної діяльності виступають:

- адекватність [338] емоційного реагування на музичний твір;
- досвід визначення змістової сутності елементів музичної мови;
- наявність і характер асоціацій;
- обґрунтованість оцінних суджень;

---

[336] Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька. — Навч. посібник. — К.: АПН України, 2002. — С.251-258.

[337] Емпатія (від гр. “ем” — під час і “патос” — почуття) — розуміння почуттів і емоційного стану іншої особи. У сучасній трактовці — здатність особистості до співпереживання.

[338] Від лат. "adaequatus" — прирівнений, відповідний, тотожний.

- цілісність і повнота осягнення твору;
- вміння співвідносити вербальну [339] і виконавську інтерпретації музичного мистецтва.

До **третьої** групи належать критерії самооцінки свого естетичного ставлення до музичного мистецтва. Ці критерії характеризують схильність особистості до самопізнання, творчої діяльності, орієнтованої на самовдосконалення.

Головними показниками самооцінки є:

- готовність до самооцінки своїх художніх вражень;
- критичність оцінки власної підготовки до спілкування з музичним мистецтвом;
- здатність до усвідомлення наявних внутрішніх суперечностей;
- потяг до самовдосконалення;
- вміння визначати і планувати свій подальший музичний розвиток.

Ціннісні орієнтації, естетичні оцінки та самооцінки тісно пов'язані між собою як цілісне функціональне утворення і у своїй сукупності визначають загальний рівень сформованості музично-естетичної свідомості особистості.

Методи організації музично-естетичної діяльності і формування досвіду практичної музичної творчості

Ця група методів визначається прикладним характером і стпрямована на створення практичних (діяльнісних) ситуацій у процесі музично-виховної роботи. Головним завданням музично-педагогічних працівників у реалізації методів організації музично-естетичної діяльності та досвіду практичної музичної творчості виступає формування у вихованців повсякденного прагнення до практичної музично-творчої діяльності.

До методів організації музично-естетичної діяльності і формування досвіду практичної музичної творчості слід віднести: **привчання; вправи**; **педагогічну вимогу**.

---

[339] Вербалізація (від лат. verbalis — словесний) — здатність людини виражати свої думки і почуття словами (мовленням).

Привчання — взаємодії між учасниками музично-виховного процесу, під час яких відбувається прищеплення вихованцям навичок практичної музично-творчої діяльності.

З першого досвіду спілкування з музичним мистецтвом викладачі привчають учнів до практичного виконання музичних творів, участі в музичній самодіяльній творчості, колективних музичних заходах.

У процесі професійного музичного навчання метод привчання реалізується в повсякденній участі студентів (учнів) у музичному житті навчального закладу — відвідуванні та участі у концертах, лекторіях, інших заходах, спрямованих на поширення та пропаганду музичного мистецтва.

Вправи — багаторазове повторення певних музично-творчих дій (завдань), метою яких є закріплення й удосконалення практичних навичок музичного виконавства.

У практиці музичної освіти виконання вправ частіше застосовується у музичному навчанні і складає одну з вирішальних умов технічної підготовки музиканта. Тому у музичному вихованні цей метод набуває ефективності у поєднанні з іншим методом виховання — переконанням.

Педагогічна вимога — педагогічно доцільний, спланований чи імпровізований вчинок вихователя спрямовний на зміну особистісної поведінки вихованця або його ставлення до своєї діяльності.

У практиці професійної музичної підготовки педагогічна вимога є одним з головних чинників визначення і формування характеру творчої діяльності майбутнього музиканта. Педагогічні вимоги можуть бути пов'язані як з навчально-виховною роботою, так і з повсякденням.

Нариклад, майбутнім інструментальним виконавцям під час самостійних занять над програмою із спеціальності викладачі ставлять вимогу розіграватися не вправами та гамами, а на уривках творів, що вивчаються; вокалістам забороняють приймати участь у позанавчальній та самодіяльній творчості тощо.

Фрмування досвіду практичної музичної творчості майбутнього музиканта тісно пов'язано з громадскістю. Тому в

його музичному вихованні значну роль відіграє громадська музична думка — стан масового відношення різних груп людей до подій і фактів музичної дійсності. Зачастіше вона виконує консультативну та контрольну функцію, стає своєрідним експертом рівня практичної досконалості музиканта.

Громадська музична думка — це погляди та судження викладачів, колег, товаришів, знайомих та інших людей з приводу практичної музично-творчої діяльності студента (учня), що позитивно або негативно впливає на процес формування його музично-практичного досвіду.

Тому громадську музичну думку слід виділити у специфічний метод формування досвіду музично-творчої діяльності майбутнього музиканта, який характеризується об'єктивним проявом, не залежним від характеру та змісту музично-виховної роботи.

Методи стимулювання практичної музичної діяльності.

Стимул [340] у музичному вихованні — це спеціально організований вплив на свідомість, мотивацію, почуття і волю особистості з метою підвищення її музично-творчої активності.

Стимулювати — означає спонукати до певних дій. Процес стимулювання в загальному значенні можна розглядати як з одного боку як рушійну силу виховання, виникаючу на основі мотивів (матеріальних, соціальних і морально-психологічних) та вирішення протиріч, про які ми говорили вище. З другого боку — як сукупність спеціальних методів, які застосовуються педагогом для створення ситуації спонукання особистості до певних дій.

У якості основного метода стимулювання в музичному вихованні стає **виховна вимога**.

Свого часу А.С.Макаренко розробив цілу систему виховних вимог до дітей, особистості, колективу. В його практичній роботі ці вимоги відіграли велику роль у формуванні свідомості та моральної поведінки його вихованців.

---

[340] Від лат. stimulus — поштовх, заохочення.

В музичному вихованні форма вимог має індивідуальний характер в залежності від особливостей кожної особистості: одному досить нагадати, натякнути, іншому треба висловити вимогу більш категорично.

Виховна вимога може бути прямою беспосередньою та побічною (непрямою).

Пряма беспосередня вимога висувається педагогом як правило декларативно, стосується усих без вийнятку і підлягає відповідного виконання без усяких заперечень.

Побічна (непряма) вимога у своєму складі окрім прямого має порадливе або оцінне ставлення викладача до діяльності учня (студента) — це вимога-порада, вимога-натяк, вимога-прохання тощо.

Іншим методом стимулювання в музичному вихованні є **змагання**. Особливо цей метод набуває значної ефективності на початковому етапі формування музичних якостей особистості. Реалізація його здійснюється в процесі участі студента (учня) в різних конкурсах, показових виступах, концертах та інших заходах, в яких він демонструє свої досягнення у порівнянні з іншими.

У практиці роботи музичних навчальних закладів метод змагання застосовується у проведенні конкурсів на краще виконання творів окремих композиторів, присв'ячених їхнім ювілейним датам, академічні концерти та інше.

До методів стимулювання слід віднести також **заохочення** та **покарання**.

Заохочення — моральний або матеріальний вплив на вихованців, який позитивно характеризує їхню діяльніть і спонукає до подальшого досконалення своїх досягнень.

Моральне заохочення може бути у формі схвалення певних вчинків та досягнень, нагород грамотами, дипломами, розміщенням портретів на дошках найкращих студентів (учнів), іншими відзнаками.

До матеріальних форм заохочення належать грошові винагороди, цінні призи тощо.

Покарання — моральний, психолого-педагогічний вплив на особистість, за допомогою якого відбувається корегування [341] та корекція [342] поведінки особистості. Покарання викликає непрємні переживання та почуття сорому за скоєні вчинки або невиконання загально прийнятих виховних вимог. А.С.Макаренко образно називав цей стан "виштовхуванням" із загальних рядів". При застосуванні методів покаранні треба дотримуватися високої об'єктивності й ураховувати індивідуальні особливості иайбутніх музикантів. Несправедливі покарання в музичному вихованні можуть створити конфліктну ситуацію або призвести до того, що учень (студент) може втратити віру в можливість опанування музичним мистецтвом за причин браку музичних здібностей.

До покарання в музичному вихованні слід віднести: зауваження, претензії, негативні висновки та оцінки діяльності.

Основною вимогою до застосування методів стимулювання практичної музичної діяльності є їхнє комплексне поєднання.

Не доцільно, наприклад, будувати виховний процес виключно на педагогічних вимогах або на змаганнях. Це, з одного боку, може притупити творчий, ініціативний підхід особистості до музичних занять. З другого боку — може розвити нездоровий дух суперництва, що призведе до негативних моральних взаємовідносин у колективі і сприятиме розвитку амбіційних негативних якостей майбутнього музиканта.

Методи музичного самовиховання

Загальновідомо, що самовиховання — це процес цілеспрямованованої самостійної роботи особистості над удосконаленням своїх особистісних якостей.

Самовиховання особистості може здійснюватися в інтелектуальній, морально-психологічній та фізичній сфері.

---

[341] Від сл. "кореляція" (лат. correlativus — співвідносність, співвідношення).
[342] Від лат. correctio — виправлення, поліпшення.

Воно набуває характеру самоосвіти, яка може бути організованою або спонтанною [343].

У процесі професійного музичного виховання самовиховання відіграє найважливішу роль. Жодний видатний музикант, композитор не став би видатним без навчання й виховання, але вирішальну роль у їхньому становленні відіграло саме самовиховання.

На основі загально відомих психолого-педагогічних визначень методи музичного самовиховання можна умовно поділити на підгрупи: **методи самопізнання; методи самоутримання; методи самопримушення, творчі та еврістичні методи.**

Самопізнання — процес визначення своїх музичних властивостей у порівнянні з вимогами, що висуваються для певного рівня музичної освіченності. До методів самопізнання відносяться — порівняльне спостереження за собою; самоаналіз і порівняння себе з іншими людьми — музикантами більш високого рівня.

Самоутримання — дії особистості, спрямовані на обмеження або неприпущення негативних, не бажаних вчинків у своїй діяльності. До методів самоутримання слід віднести самонавіювання; самовідмова; самозаборона; самопокарання.

В практиці професійного музичного виховання методи самоутримання можуть реалізовуватися, наприклад, у запобіганні участі в низькохудожніх музичних заходах, не дивлячись на матеріальну винагороду, стримуванні себе від участі у так званих "халтурних" виступах тощо.

Самопримушення — дії, спрямовані на удосконалення своїх якостей понад об'язкових вимог, що висуваються перед особистістю.

До основних методів самопримушення слід віднести: дотримання особистого режиму дня; виконання особистого плану самостійних занять; обов'язкове відвідування або участь у заходах, пов'язаних з майбутньою професією.

---

[343] Від лат. "spontaneus" — самодовільний. У нашому розумінні — діяльність викликана особистісними внутрішніми причинами або спонуканнями.

Творчі та еврістичні методи самовиховання — це дії, спрямовані не на формальне, а на якісне, зразкове виконання завдань, додавання до них свого особистого творчого ставлення. У відтворення кожного музичного твору, музичної фрази можна вкласти своє неповторне звучання, своє відкриття. Прагнення до цього і є реалізацією творчого або еврістичного методу самовиховання.

Але головним для майбутнього музиканта у самовихованні є дотримання особистого режиму дня та сумлінне виконання плану самостійних занять.

Форми організації музичного виховання

Форми організації музичного виховання — зовнішні характеристики музичного виховного процесу, що зумовлюються кількістю його учасників та видом музичної діяльності.

У музичному вихованні прийнято розділяти такі форми його організації: **масові; групові (клубні); індивідуальні**.

Масові форми організації музичного виховання як правило впроваджуються в громадському виховному процесі. Вони є часткою навчально-виховного процесу будь-якого навчального закладу.

У громадському житті масові форми організації музичного виховання впроваджуються засобами масової інформації, різними творчими організаціями, розважальними установами.

Масові форми музичного виховання за рівнем їхнього впливу на особистість можна умовна поділити на активно дієві та пасивно дієві.

Активно дієві заходи спрямовані на активну участь кожного учасника. В практиці — це масові колективні музичні заходи (сумісний спів, музикування, виконання музично-ритмічних вправ, дискотеки тощо).

Пасивно дієві — це заходи, що не передбачають активної практичної участі учасників і спрямовані на репродуктивне сприймання музичних явищ. До них відносяться відвідування концертів, музичних лекторіїв, перегляд та прослуховування телерадіопрограм та інші.

Групові (клубні) форми організації музичного виховання відзначаються невеликою кількістю учасників, яких об'єднує певний музичний жанр або тематика. У практиці найбільш популярні — це клуби любителів старовинної музики, так звані фан-клуби шанувальників певних виконавців, любителів сучасних музичних жанрів, течій тощо.

Індивідуальні форми музичного виховання частіше застосовуються у професійній підготовці музикантів і тісно поєднуються з навчальним процесом.

У практиці — це індивідуальні заняття, під час яких поряд з навчальними завданнями вирішуються питання виховного плану: знайомство з особливостями творчості композитора, твір якого вивчається, епохи, в якій він жив; аналіз засобів виразності та зображальності музичного твору; створення ситуацій оцінно-критичного і порівняльного характеру розбору музичного твору та інші.

Говорячи про важливість музично-естетичного виховання особистості, слід згадати крилатий вислів К.Д.Ушинського: "Запоёт школа — запоёт народ!". Цей вислів має широке філософське значення, яке підкреслює важливість загального музичного виховання, без якого вкрай складно сформувати особистість, спроможну цінувати прекрасне навколо себе і створювати його.

4.3 Загальні методи музичного навчання

На жаль, в історії розвитку музичної педагогіки теоретичному аналізу логіки організації музичного навчання й виховання присвячено дуже мало праць. Автори й дослідники звертали свою увагу передусім на методичні особливості викладання музики в школі, навчання гри на окремих музичних інструментах, диригування, на особливості методики викладання гармонії та сольфеджіо, розвитку музичних здібностей тощо.

У методичних роботах, присвячених організації навчання гри на музичних інструментах, сольному чи хоровому співу поняття метод навчання майже завжди ототожнювався з видом діяльності. Це вносило (і вносить) непорозуміння у визначення чіткої термінології, яка повинна базуватися на класичних

філософських визначеннях теоретичних понять, що стосуються пізнавальної та дослідницької діяльності.

Досліджень, які б визначали загальні теоретичні основи і на які повинна спиратися музична педагогіка, зокрема у визначенні загальних методів музичного навчання, у вітчизняній педагогічній та науково-методичній літературі ми не зустрічали. Тому ця проблема стала цікавою для нас і в подальшому має великі перспективи свого вивчення.

Як було зазначено раніше, в основі музичного навчання й виховання особистості лежить емоційно-образне засвоєння його змісту, сприймання й усвідомлення якого тісно пов'язані з музично-естетичною діяльністю. Виходячи з логічного аналізу цієї діяльності, її організацію під час навчання можна умовно розділити на дві форми — **репродуктивну і продуктивну**.

Репродуктивна форма організації діяльності передбачає стереотипне [344] сприймання та засвоєння матеріалу, яка не потребує ніяких домислів, розмірковувань. Це, наприклад, — слухання музичних зразків з метою запам'ятовування, лекцій, розповідей, музичне виконання партій в ансамблі (оркестрі, хорі) під керіництвом деригента, музичні врави з метою удосконалення виконавської техніки (гами, вокалізи, диригентські рухові вправи) тощо.

Продуктивна форма організації діяльності спрямована на аналітичне сприймання та усвідомлення її змісту і тому передбачає критичне ставлення до музичного матеріалу з метою набуття власного досвіду, внесення елементів нового, самостійного, неповторного у трактовці та практичному відтворенні. До цієї форми можна віднести індивідуальні заняття, самостійну роботу над вивченням та виконанням музичного твору, виконання завдань з гармонії, поліфонії, композиції, написання рефератів, рецензій та ін.

Спираючись на це, можна зробити висновок, що при визначенні методів, які б охоплювали загальні вимоги музичного навчання, необхідно враховувати тісне поєднання конкретних

---

[344] Від гр. "стереос" — твердий та "тіпос" — відбиток. У розумінні — буквальне, незмінне сприймання.

взаємодій викладача і учня (судента) з формами організації та видами музичної діяльності, що в результаті й веде до засвоєння музичних знань, умінь і навичок.

Такий підхід дає підстави для ствердження того, що в загальнопедагогічному визначенні загальні методи музичного навчання можна віднести до **бінарної** групи методів навчання, де суто метод, тобто взаємодія, поєднується з формою або видом діяльності.

Таким чином, в основі визначення загальних методів музичного навчання лежить поєднання словесних, наочних та практичних видів та форм організації діяльності з конкретними взаємодіями викладачів та учнів (студентів), спрямованих на передачу та засвоєння конкретних музичних знань, умінь і навичок у таких галузях музично-педагогічної діяльності, — як:

- навчання музичної грамоти та теорії музики;
- навчання гри на музичних інстументах, співу та диригуванню;
- навчання створенню музики та виконавської діяльності.

Перша галузь є базовою і передбачає не тільки опанування теоретичним музичним досвідом, а й постійний розвиток особистісних музичних якостей учнів (студентів) — здатності звуковисотного, метроритмічного, художньо-творчого аналітичного сприйняття (музичний слух та почуття ритму, форми) тощо.

Виходячи з цього, загальні **методи музичного навчання** можна умовно поділити на три гупи:

- методи навчання теорії музики;
- методи навчання гри на музичних інструментах, співу та диригуванню;
- методи навчання та розвитку музичних якостей;

Методи навчання теорії музики

Начання музичної грамоти та теорії музики відрізняється від будь-якого іншого навчання тим, що його предметом є музика — вид мистецтва, а не наукова теорія, якою

можна оволодіти тільки завдяки розумовим якостям. Навчання музичним теоретичним предметам потребує від учнів (студентів) не тільки розумових якостей (пам'ять, мислення, ін.), а й музичних здібностей, розуміння й здатності сприймати музичні явища не тільки зоровими та слуховими органами відчуття.

Методи навчання теорії музики можна умовно поділити на **словесно-інформаційні, словесно-наочні, та словесно-практичні**. Розподіл на такі підгрупи ми обґрунтовуємо бінарністю, про яку йшлося вище.

До підгрупи словесно-інформаційних методів належать дії, пов'язані зі словесною (мовленнєвою) діяльністю, під час якої передається інформація та засвоюється зміст вивчаємих тем. Це — лекції, розповіді, бесіди, темою яких є історія та теорія музичного мистецтва.

Під час реалізації таких методів навчання сприймання матеріалу майже завжди здійснюється репродуктивно, тобо без аналізу і критичного осмислення.

Це, наприклад, може бути лекція з історії музики, тема якої містить матеріал про життєвий і творчий шлях будь-якого композитора, з теорії музики — "Інтервали та їхня побудова", з гармонії — "Модуляції у різні ступені спорідненості" та ін.

Словесно-наочні методи передбачають дії, під час яких словесні пояснення доповнюються елементами іллюстрацій та демонстрацій. У практиці — це використання схем, таблиць, фонозаписів, виконання викладачем фрагментів музичного матеріалу на інструменті.

Словесно-практичні методи характеризуються діями, що передбачають практичну діяльність учнів (студентів) під час навчання — виконання письмових вправ, рішення задач, практичне програвання музичних побудов, тем, фрагментів, які складають зміст матеріалу, що вивчається.

До словесно-практичних методів належить також самостійна робота з книгою.

Методи навчання гри на музичних інструментах, співу та диригуванню

На відмінність від методів навчання теорії музики в основі методів навчання гри, співу та диригуванню лежить практична виконавська діяльність.

У практиці роботи музичних навчальних закладів різних типів і рівнів музична виконавська діяльність поділяється на индивідуальну та групову.

Методи індивідуального та групового навчання застосовуються однаковою мірою і можуть бути умовно поділені на **наочно-інформаційні, практично-пошукові, практично-еврістичні** [345] **та комплексні**.

Наочно-інформаційні методи навчання гри, співу та диригуванню включають у себе дії, що сприяють усвідомленню учнями (студентами) загального змісту і сутності музичного твору, особливостей його виконання. До них належать — демонстративне виконання викладачем музичного твору, усний музично-теоретичний аналіз твору, вияв складностей технічного характеру, особливостей фактури, аплікатури, тессітури, семіотики [346] диригентського жесту тощо.

Практично-пошукові методи навчання передбачають дії, які пов'язані з практичним відпрацюванням та засвоєнням технічних і художніх навичок під час виконання музичного твору. Це — читання з аркуша нового твору, багаторазове програвання, проспівування окремих місць, метро-ритмічне відпрацювання (простукування долонями, олівцем тощо). До одного з найважливіших практично-пошукових методів відноситься домашня сасмостійна робота над музичним твором.

Практично-еврістичні методи навчання предбачають дії, кінцевим результатом яких повинні бути певні творчі відкриття. Особливо це характерно на завершальних стадіях навчання, коли на кожному занятті чи при кожному практичному виконанні робота над музичним твором

---

[345] Від гр. "хеурека" — "я знайшов" — вигук, який приписують грецькому математику і механіку Архімеду (287 — 212 рр. до н.е.) при відкритті ним головного закону гідростатики. У нашому розумінні — задоволення, викликане будь-яким відкриттям або творчою знахідкою.

[346] Семіотика (від гр. "семіотіхсі" — знак) — теорія, що досліджує знакові системи або ситеми знаків, кожному з яких надається відповідне значення.

супроводжується винаходом нових художніх особливостей, своренням неповторних образів індивідуального характеру, застосуванням незвичайних технічних прийомів виконання.

В практиці — це індивідуальна інтерпретація [347] музичного твору, виконання його окремих фрагментів. Застосування (випробування) нетрадиційних технічних прийомів виконання, ін.

Комплексні методи навчання гри, співу та диригування характеризуються застосуванням словесних, наочних і практичних дій одночасно. Їх можна визначити формулою: **показ** (демонстрація) — **розповідь** (пояснення) — **тренування**.

У практиці індивідуального та групового музичного навчання комплексний метод становить основу професійного музичного навчання.

Методи навчання та розвитку музичних якостей

Як зазначалося раніше, музичні якості особистості — це сукупність знань, умінь та навичок, ґрунтованих на індивідуальних особливих здібностях музично-художнього сприймання.

Музичними задатками наділена людина від природи, але самі собою вони не визначають музичні здібності. Якщо людина, що має музичні задатки, не буде розвивати їх через відповідну діяльність, у неї не будуть розвиватися здібності. Отже, щоб задатки перетворилися в здібності, а здібності в якості, треба постійно їх розвивати. У практиці музичного навчання виникає необхідність виділення відповідної групи методів навчання та розвитку музичних якостей. Її умовно можна поділити на дві підгрупи — **методи розвитку музичних здібностей та методи навчання музичних якостей.**

Методи розвитку музичних здібностей — це взаємодії, метою яких є розвиток навичок аналітичного сприймання музичного матеріалу.

Ці навички складають **основу особистісних музичних якостей** і включають:

---

[347] Від лат. "interpretatio" — тлумачення, розкриття будь-якої сутності. У нашому розумінні — художнього образу.

- навички звуковисотного аналітичного сприймання (музичний слух);
- навички метро-ритмічного аналітичного сприймання (почуття темпу і ритму);
- навички тембро-динамічного аналітичного сприймання.

Для розвитку навичок музичного слуху, ритму, тембру, динаміки використовуються практично-аналітичні методи, що ґрунтуються на прийомах аналізу і порівняння. Це, наприклад, — розбір та побудова аккордів, їхнє прослуховування та аналітичне порівняння; підбирання на слух музичних фрагментів; імпровізування на музичному інструменті, письмові та усні музично-слухові вікторини, диктанти тощо.

Методи навчання довільного музичного відтворення — це дії, пов'язані з прищепленням навичок довільного практичного музичного виконання, яке не потребує ретельного аналітичного осмислення музичного матеріалу.

В практиці навчання — це розігрування (виконання гам, технічних вправ, вокалізів), вивчення напам'ять вправ з сольфеджіо та сольфеждування з аркуша, підспівки, підгрування, колективне музикування на слух, підстукування при цьому тощо.

Ці методи не завжди складають частку організованого процесу музичного навчання, але їхня наявність очевидна, і це сприяє розвитку особистісних музичних якостей майбутнього музиканта.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России. — Спб., 1853. — Т. 1. №133.
2. Алчевская Х.Д. Полувековой юбилей (1862-1912).— М., 1912. — С.19.
3. Алчевський І. Спогади. Матеріали. Листування. — К., 1980. — С.4.
4. Альманах Першого краєвого конкурсу у Галичині. — Львів, 1943.

5. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619 – 1919. – Прага, 1925.— 349 с.
6. Апраксина О.А. Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе. — М.; Л., 1948. — 148 с.
7. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе. — М.: Просвещение, 1983. — С.49-64.
8. Аркас М. Історія України - Русі. — Одеса, 1994. — 286 с.
9. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Лисенко. Життя і творчість. — Вид. 3–тє, доповн. і переробл. — К., 1992. — 256 с.
10. Бабюк Л. Музично-педагогічна діяльність С.П.Людкевича // Творчість С.Людкевича: Зб.статей / Упоряд. М.Загайкевич. — К., 1979. — С.184–195.
11. Бажанський П. Гдещо про сегорічний спів у Перемишлі // Діло. — 1883. — Ч.79.
12. Бандрівський К. Спогади про Франка-школяра // Іван Франко у спогадах сучасників. — Львів, 1956. Кн.1.
13. Бандуристе, орле сизий: Віночок спогадів про В.А.Кабачка / Упоряд. С.В.Баштан, Л.Я Івахненко. — К., 1995. — 86 с.
14. Барвинський В. Свято 100-літніх роковин заснування першого мистецького хору на Галицькій Україні при соборній церкві в Перемишлі // Діло. — 1929. — Ч.119.
15. Беднаржова Т. Степан Сірополко — подвижник українського шкільництва. — Львів, 1998. — 128 с.
16. Березівська Л.Д. Проблеми освіти та виховання в діяльності київських просвітницьких товариств (друга половина XIX — початок XX ст.): Автореф.дис...канд. педагог.наук: 13.00.01 / Ін-т педагогіки АПН України. — К., 1998. — 17 с.
17. Білавич Г.В. Українське педагогічне товариство "Рідна школа" і розвиток національного шкільництва у Галичині: Автореф. дис...канд.педагог. наук: 13.00.01 / Ін-т педагогіки АПН України. — К., 1996. — 24 с.
18. Білинська М. Сидір Воробкевич. — К., 1982. — 98 с.
19. Бойко Ю. До століття Емського указу // Український історик. — Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен, 1975. — Ч.1-4.
20. Борисенко В.Й. Боротьба демократичних сил за народну освіту на Україні в 60-90 рр. XIX ст. — К.: Наук.думка, 1980. — 156 с.

21. Борисенко П.А., Борисенко Н.С. Козацька педагогіка: сутність та особливості // Матеріали П'ятих Всеукраїнських історичних читань. — Київ, Черкаси, 1995. — 185 с.
22. Брик І. Тарас Шевченко і народна освіта // Народна творчість та етнографія. 1996. №4.
23. Буковина, її минуле і сучасне / Ред. Д.Квітковський, та ін. — Париж; Філадельфія; Детройт, 1956. — 288 с.
24. Булат Т. Яків Степовий. — К., 1980. — 86 с.
25. Булгаков С. Значение музыки и пения в деле воспитания и в жизни человека" (Приложение к циркуляру по Киевскому учебному округу за 1901 г.) — К., 1901.
26. Василенко З.І. Пропагандист народної пісні // Микола Лисенко — борець за народність і реалізм у мистецтві. — К.,1965. — 58 с.
27. Василькович Г. Шкільництво в Україні (1905-1920 рр.). — Мюнхен, 1969. — 226 с.
28. Васюта О.П. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII — XIX ст.: Історико-культурологічне дослідження. — Чернігів, 1992. — 288 с.
29. Вахнянин А. Спомини з життя. — Львів, 1908. — 137 с.
30. Вдович С.М. Розвиток ідей гуманної педагогіки в Західній Україні (кінець XIX — початок XX ст.) Автореф. дис. ...канд. пед. наук. — Інст.педагогіки і психології професійної освіти АПН України. — К., 1998. — 17 с.
31. Відділ рукописів Інституту літератури ім.Шевченка НАН України, Ф.38/557.
32. Відродження України: проблеми та перспективи. — Кіровоград, 1993.
33. Вільшанецький З. Перший шкільний концерт // Діло. — 1936. — Ч.68.
34. Віночок Соломії Крушельницької / Упоряд. П.Медведик. — Тернопіль, 1992. — 166 с.
35. Величковський М. Сільське господарство України і економічна політика Росії. — Нью-Йорк, 1957. — 48 с.
36. Верига В. Там, де Дністер круто в'ється: Історичний нарис виховно-освітньої політики в Галичині на прикладі учительської семінарії та гімназії в Заліщиках, 1899—1939 рр. 2-ге вид., виправлене. — Львів: Каменяр, 1993. — 279 с.

37. Видатний співак Олександр Мишуга. Спогади. — Львів, 1964. — 267с.
38. Вишневський Д. Киевская академия в первой половине XYIII столетия. — Киев, 1903. — 291 с.
39. Вебер К. "Краткий очерк современного состояния музыкального образования в России". — М., 1885. — 87 с.
40. Вовк Л.П. Історія освіти дорослих в Україні: Нариси. — К.: УДПУ, 1994. — 240 с.
41. Волошин М. Хор учеників руської (академічної) гімназії у Львові // Ілюстрований музичний календар. — Львів, 1907. — 36 с.
42. Волощук Ю. Концертне життя Галичини і виконавсько-пропагандистька діяльність провідних галицьких скрипалів (1848-1939). — К., 1999. — 140 с.
43. Галичанин, 1863. — Кн.1. —Вип.2.
44. Герасимович І. Українські школи під польською владою. — Станіслав, 1924. — 98 с.
45. Гнатюк В. Лірники. Про лірників повіту Бучацького. — Львів, 1896. — 76 с.
46. Гомонай В.В. Антологія педагогічної думки Закарпаття (XIX — XX ст.ст.) — Ужгород, 1992. — 190 с.
47. Грінченко М.О. Вибране. — К., 1959. — 466 с.
48. Грінченко М.О. Історія української музики. — К.: Спілка, 1922. — 278 с.
49. Грінченко М.О. Шевченко і музика. — К., 1941. — 90 с.
50. Грищенко Т.А. Становлення і розвиток музично-естетичного виховання в гімназіях України (XIX — поч.XX ст.): Автореф. дис…канд.педагог. наук: 13.00.01 / Ін-т педагогіки АПН України. — К., 1998. — 16 с.
51. Гриневецький І. Учителі середніх та вищих шкіл і культу нашої музики і пісні // 25-ліття Учительської громади. Ювілейний збірник. — Львів, 1935. — 125 с.
52. Груць Г.М. С.Русова і просвітительський рух в Україні : Автореф. дис… канд. пед. наук: 13.00.01 / Терноп. держ. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. — Тернопіль, 1999. — 21 с.
53. Голизова А.В. Художньо-естетичний розвиток підлітків засобами народного мистецтва: З використанням досвіду української школи Східної Галичини кінця XIX — початку XX

століття: Автореф.дис…канд. педагог.наук: 13.00.01 / Луганський держ.пед.ін-т ім.Т.Г.Шевченка Східно-укр.ун-ту. — Луганськ, 1996. — 24 с.
54. Голубев С. История Киевской духовной академии. — К., 1886. — Вып.I.
55. Гордійчук М. Микола Леонтович. — Вид. 2-ге. — К., 1974. — 176 с.
56. Гошовський В. Сторінки з історії музичної культури Закарпаття XIX — першої половини XX століття // Українське музикознавство. Вип.2. — К., 1967. С.36-44.
57. Гриневецький I. А.К.Вахнянин: Нарис про життя і творчість. — К., 1961. — 32 с.
58. Громадська думка. — 1906. — 24 травня.
59. Грушевський М. Ілюстрована історія України. — К.: МП Райдуга: Кооп. Золоті ворота, 1992. — С. 80. (Репринтне відтворення вид. 1913 р.).
60. Грушевський М. Новий період історії України. За роки від 1914 до 1919. — К., 1992. — 48 с.
61. Губ'як В. Кобзарство на теренах Галичини // Народна творчість та етнографія. — 1998. — N4.
62. Гуз А.М. Культурно-освітня діяльність земств в Україні: Автореф. дис. … канд. ист. наук. – Київ, 1997. — 17 с.
63. Гулак-Артемовський Я. У хорі М.В.Лисенка // М.В.Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд. О.Лисенко. — К., 1968. — 498 с.
64. Гусак Р. Традиційна скрипкова культура Поділля. (На матеріалах західноподільського Подністров'я) // Конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. — Львів, 1990. — 188 с.
65. Гутор В. В ожидании реформ. Мысли о музыкальном образовании. — Спб., 1891.
66. Дагілайська Е. До історії фортепіанної культури в Одесі: XIX ст. // Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи. Науково-практ.конф… Матеріали. — Львів, 1994. С.130-135.

67. Дей О. Наукове і творче засвоєння народної пісенності Іваном Франком // О.І Дей. Спілкування митців з народною поезією. — К., 1981. — 178 с.
68. Державна національна програма "Освіта" ("Україна XXI століття"). — К.,1994. — 48 с.
69. Дем'янко Н. Музично-естетичне виховання — одна з умов духовного розвитку особистості // Дем'янко Н. Національна культура в педагогічній спадщині В.М.Верховинця // Історія Полтавського педагогічного інституту в особах. — Полтава, 1995. — С.95–98.
70. Дем'янко Н. Впровадження ідей національного виховання В.М.Верховинця в практику сучасного педвузу // Високі технології виховання. — Харків, 1995. — С.48-51.
71. Дем'янко Н.Ю. Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В.М.Верховинця: Автореф. дис…канд.педагог. наук: 13.00.01 / Ін-т педагогіки АПН України. — К., 1998. — 16 с.
72. Джаман Т.В. Розвиток народної освіти на Волині (XVIII — XIX ст.) Автореф. … дис. … канд пед.наук. / Терноп. Держ. ун-т. — Тернопіль, 1999. — 18 с.
73. Дитячий фольклор / Упор. і передмова Г.В.Довженок; відп. ред. О.І.Дей. — К.: Дніпро, 1986. — 86 с.
74. Дитиняк М. Українські композитори: Біо-бібліографічний довідник / Канадський інститут українських студій. Альбертський університет — Едмонтон, Альберта, 1986. — 387 с.
75. Домет. Дещо з споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині //Альманах музичний. — Львів, 1904. — С.45-54.
76. Дорогих Л.В. Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини XIX ст.) Автореф. дис. … канд. істор. наук. — Київськ. держ. універс. культури і мистецтв. — К., 1999. — 18 с.
77. Дорошенко Д.І. Нарис історії України. — Львів, 1991. — 496с.
78. Дорошенко В. “Просвіта” її заснування й праця. — Філядельфія, 1959. — 102 с.
79. Дубровський В. Селянські рухи на Україні після 1861 р. — Харків, 1928. — 132 с.

80. Духнович О. Педагогия в пользу училищ й учителей сельских // Хрестоматія з історії вітчизняної педагогіки. — К., 1961. — 518 с.
81. Жалоба О. Концерт молоді для пошанованє пам'яті М.Лисенка // Діло. — 1912. — Ч.273.
82. Жалоба О. Ювілейні Шевченківські концерти у Львові // Ілюстрована Україна. — 1914. — Ч.5-6.
83. Живі сторінки української музики. — К., 1965. — 145 с.
84. Жеплинський Б. До питання про християнські основи традиційного кобзарства // Народна творчість та етнографія. — 1998. — N.4.
85. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. — К., 1960. — 191 с.
86. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. — К., 1986. — 98 с.
87. Залеський О. Вечір української пісні в Коломиї // Діло. — 1930. — Ч.38.
88. Залеський О. 35-ліття "Станіславського Бояна" // Діло. — 1933. — Ч.25.
89. Зинкевич Е.С. Концерт и парк на крутояре... — К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2003. — С.70.
90. Злупко С.М. Економіка Галичини в другій половині XIX — на поч. XX ст. — Текст лекцій. — Львів, 1992. — 118 с.
91. Золоті колоски / Упоряд.Б.Підгорецький, О.Маслов. — Спб., (Друк. Г.Шмідта), 1913.
92. Зоря, 1881. — Ч.9. — С.106-107.
93. Іван Алчевський. Спогади, матеріали, листування.— К., 1980. — 280с.
94. Іван С. Змагання читальняних хорів Станиславівщини // Діло. — 1935. — Ч.248.
95. Ігнат А.М. Загальноосвітня школа на Закарпаття в XIX — поч. XX ст. — Ужгород, 1971. — 69 с.
96. Ілюстрований музичний календар. — Львів, 1905. — С.113-116.
97. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XYI — XYIII ст. // Українське музикознавство. - К.: Музична Україна, 1971. — Вип.6.

98. Казиміров О.А. Український аматорський театр (дожовтневий період).— К., 1965. — 160 с.
99. Каришева Т. Петро Сокальський. Життя і творчість. — Вид.2–ге. — К., 1978. — 110 с.
100. Касьянов Г.В. Українська інтелігенція на рубежі XIX — XX століть: Соціально-політичний портрет. — К., 1993. — 210 с.
101. Кауфман Л. Дмитро Володимирович Ахшарумов. — К.,1971. — 88 с.
102. Кацанов Я. Масова освіта на Україні. — Х., 1932. — 41 с.
103. Квітка Климент. Народні співці й музиканти на Україні: Програма для досліду їх діяльності й побуту. — К.: Українська Академія Наук, 1921. — 114 с.
104. Кіра Р.В. Культурно-просвітницька діяльність та педагогічні погляди Степана Срополка. Автореф. ... канд.пед.наук: 13.00.01 / Прикарпатський держ. ун-т ім.В.Стефаника. — Івано-Франківськ, 2001. — 20 с.
105. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури. — Тернопіль: СМП "Астон", 2000. — С.4.
106. Киевские епархиальные ведомости. — 1905. — №3. — С.185-186.
107. Кирчів Р. Цінна пам'ятка української етнографії та фольклористики / Інститут народознавства АН України. — К.: Наукова думка, 1992.
108. Кирдан Б.П., Омельченко А.Ф. Народні співці-музиканти на Україні. — К.: Муз. Україна, 1980. — С.32.
109. Київський міський архів, ф.276, оп.3, справа 338, арк. 6, 7, 8.
110. Клин В. Музичне життя Києва кінця XIX — початку XX ст. // Київ музичний. — К., 1982. — 154 с.
111. Клин В. Хорове та кобзарське мистецтво Києва кінця XIX — початку XX ст. // Народна творчість та етнографія. — 1981. — N4.
112. Кобилянська Л.І. Становлення і розвиток українських народних шкіл на Буковині (70-ті рр. XVIII — початок XX століття): Автореф.дис...канд.педагог.наук: 13.00.01 / Прикарпатський ун-т ім.В.Стефаника. — Івано-Франківськ, 1998. — 17 с.
113. Кобза й кобзарі. — Полтава: Друкарня Шіндлера, 1907. —

30 с.
114. Кобзарство на теренах Галичини // Народна творчість та етнографія. — 1998. — N4. — С.33-34.
115. Кобзари и лирники в Киевской губернии в 1903 г. — К., 1904. — 65 с.
116. Козицький П. К.Г.Стеценко: Біографічний нарис // Музика. — 1929. — №2. — С.3.
117. Козицький П. Спів і музика в Київській Академії за 300 років її існування / Переклад з рос. І.І.Стяшенко. — К.: Музична Україна, 1971. — 148 с.
118. Козицький П. Тарас Шевченко і музична культура. — Київ, 1959. — 103 с.
119. Кондратюк К.К. Історія України: від другої половини XIX століття до 1917 року. — Тернопіль, 1994. — 211 с.
120. Коноварт Т. Деякі питання музичної культури в критичній спадщині Івана Франка // Українське музикознавство. Вип.9. — К., 1974.
121. Кордуба М. Ілюстрована історія Буковини. — Чернівці, 1901.
122. Корж Л.В. Освітня діяльність земств Харківської губернії (в кінці XIX — на початку XX ст): Автореф. дис. ...канд. пед. наук / Ін-т педагогіки АПН України. — Київ, 1999. — 18 с.
123. Костащук В. Громадське і культурне життя Буковини від 1848 рр. до 1914 рр. // Україна. Кн.1. — К., 1928. — 68 с.
124. Костенко З. Народна пісня та музика українська. — Х., 1928. — 55 с.
125. Копцюх О. Значіння рідної пісні // Життя і знання. — 1935. — Ч.II.
126. Кормош, Нестерович. Перемишльський Боян // Ілюстрований музичний календар. — Львів, 1905. — 113 с.
127. Костюк О.Г. М.В.Лисенко про суспільно-виховні функції музики // Микола Лисенко — борець за народність і реалізм у мистецтві. — К., 1965. — С.86-93.
128. Кошиць О. Про українську пісню й музику. — К.: Музична Україна, 1993. — 77 с.
129. Кугутяк М. Галичина: Сторінки історії. — Івано-Франківськ, 1993.

130. Кудрик Б. Свято пісні в Бурштині // Діло. —1935. — Ч.222.
131. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Упор. і автор передм. Ю.Ясиновський. — Львів: Ін-т українознавства ім.І.Крип'якевича НАН України, 1995. — С.77-83.
132. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва. — К.,1972.
133. Кулешов И. Из истории движения среди учащихся средних учебных заведений:(с 90-х годов по октябрь 1917 г.). — М.: Мол.гв., 1931. — 133 с.
134. Культура українського народу / В.М.Русанівський, Г.Д.Вервес, М.В.Гончаренко та ін. — К.: Либідь, 1994. — 154 с.
135. Курляк І.Є. Українська гімназійна освіта в Галичині (1864—1918 рр.): Монографія. — Львів, 1997. — 222 с.
136. Лавров Ф. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України. — К., 1980. — 165 с.
137. Ларіна І.О. Зміст музично-педагогічної підготовки дошкільних працівників в Україні (20–ті — поч. 30–х рр. XX ст.): Автореф. дис...канд.педагог.наук: 13.00.01 / Харків. держ. педагог.ун-т ім.Г.С.Сковороди. — Х., 1996. — 24 с.
138. Лисий І. Кобзарство Конотопщини // Народна творчість та етнографія.— 1993. — N3.
139. Линчевский М. Педагогика древних братских школ // Труды Киевской духовной академии. — 1870. — Т. III.
140. Лисенко М.В. Листи / Упоряд та прим. О.Лисенка. Вступ ст. М.Рильського. Заг.ред. Л.Кауфмана. — К., 1964. — 291 с.
141. Лисько З. Селянський музичний фестиваль у Стрию // Діло. — 1935. — Ч.254.
142. Лисько З. І.Лаврівський // Українська музика, 1938. — Ч.4 (14). — С.65.
143. Літературно-науковий вісник. Річник VII: Т.XXVII. Кн.VIII. — Львів, 1904.
144. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців (1848- 1914). — Львів, 1926. —110 с.
145. Леонтович М.Д. Збірка статей та матеріалів. — К., 1947.
146. Лещенко М. Крестьянское движение на Украине в связи с проведением реформы 1861 г. — М., 1959.

147. Локшин Д.Л. Хоровое пение в русской дореволюционной и советской школе. — М.: Изд-во АПН РСФСР, 1957. — 296 с.
148. Ломацький М. Українське вчительство на Гуцульщині. — Торонто, 1958. — 72 с.
149. Лошков Ю. Становлення народно-інструментального виконавства в Харкові // Мистецтвознавство. — Вип.5. — Харків: ХДАК. — 1999.
150. Любар О.О., Стельмахович М.Г., Федоренко Д.Т. Історія української педагогіки: Навч.посібн. / За ред. М.Г.Стельмаховича. — К., 1999. — 356 с.
151. Людкевич С. Ювілей Миколи Лисенка у Львові // Львівські вісті. — 1942. — Ч.91.
152. Людкевич С. Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові // Діло. — 1902. — Ч.239.
153. Людкевич С. Кілька заміток до реформи у Вищім музичнім інституті товариства ім.Лисенка у Львові // Діло. — 1910. — Ч.173.
154. Людкевич С. Загальні основи музики (теорія музики). — Коломия, 1921. — 180 с.
155. Людкевич С. Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах. — "Боян", 1929, №2–3.
156. Людкевич С. Спроба критичного підходу до питання сольмізації та її реформи" // Muzyka w szkole. — 1929, №6.
157. Людкевич С. Наші шкільні співаники // Дослідження, статті, рецензії. — С.391-392.
158. Людкевич С. Іван Франко і музика // С.Людкевич. Дослідження і статті. — К., 1976. — 198 с.
159. Людкевич С. Музичний інститут ім. М.Лисенка // Українська музика. — 1937, №7.
160. Мармазова О.І. Просвітницька діяльність земств в Україні (кінець XIX – початок XX ст.) Автореф. дис. ...канд. істор. Наук . ДДУ. — Донецьк, 1998. — 21 с.
161. Міяковський В. Київська Громада. З історії українського суспільного руху 60-х рр. // Літопис Революції — Ч.14. — Харків, 1924.
162. Мазуркевич О.Р. Визначні українські педагоги — народні просвітителі Х.Д.Алчевська та її сподвижники. — К., 1963. — 79 с.

163. Малышевский И. Милетий Пигас. — К., 1872. — Т. 2.
164. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. — Репринт. вид. — К.: Муз. Україна, 1994. — 152 с.: нот.
165. Миклашевський И.М. Очерк деятельности Киевского отделения Императорского Русского музыкального общества. —К., 1913.
166. Миловидов А. Недільні школи на Чернігівщині 1860 рр. // Чернігів і Північне Лівобережжя. — К., 1928.
167. Миропольский С. "О музыкальном образовании народа в России и Западной Европе", 2-е вид. — Спб., 1882. — 98 с.
168. Мисечко А.І. Український культурно-освітній рух на півдні україни (1900-1914 рр.) Автореф. дис. ...канд. істор. наук., ОДУ ім. І.І.Мечникова. — Одеса, 1999. — 18 с.
169. Мицько І.З. Острозька слов'яно-греко-латинська академія (1576-1636) / АН УРСР. Ін-т сусп. наук. — К.: Наукова думка, 1990. — 166 с.
170. Мельничук С.Г. Формування естетичної культури майбутніх вчителів (Історико-педагогічний аспект.1860 —1980 рр.): Автореф.дис...канд. педагог.наук: 13.00.01 / Ін-т педагогіки АПН України. —К., 1996.—23 с.
171. Модест Менцинський. Спогади, матеріали, листування / Автор-упоряд. М.Головащенко. — К., 1995. — 142 с.
172. Мошик М., Жеплинський Б, Горнякевич А. Кобзарі та бандуристи Сумщини. — Суми: Вид-во Козацький Вал, 1999. — С.5.
173. Музична Харківщина: Зб.наук. праць. — Харків, 1992. — 220 с.
174. Музичне товариство ім.М.Лисенка у Львові // Наша культура (Варшава), 1935. — Кн.4.
175. Мухін М.І. Педагогічні погляди Х.Д.Алчевської. — К.: Вища школа, 1979. — 184 с.
176. Нарис історії "Просвіти" / Р.Іваничук, Т.Комаринець, І.Мельник, А.Середяк. — Львів-Краків-Париж; Просвіта, 1993. — 231 с.
177. Нариси історії українського шкільництва. 1905-1933: навчальний посібник / За ред. О.В.Сухомлинської. — К.: Заповіт, 1996. — 304 с.

178. Наш рідний край. (З історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період). — Полтава, 1991. — 87 с.
179. НБ України, м.Київ, відділ рукописів, ф.1 – 36597 (Положення Вузмузкому).
180. Нижанківський О. Маркіянове свято у Львові // Діло. — 1911. — Ч.247.
181. Нестеренко О. Розвиток промисловості на Україні. Ч.1. — К., 1959.
182. Нолл В. Замовляла музику "Просвіта" // Українська культура,1991. — N12.
183. Нолл.В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні // Родовід. — 1993. — №6.
184. Нолл В. Паралельна культура в Україні у період сталінізму // Родовід. — 1993. — N.5.
185. Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід. — 1995. — N11.
186. Носов Л. Музична самодіяльність Радянської України. — Вид. 2-ге, доп., переробл. — К., 1984. — 134 с.
187. Овчарук О.В. “Розвиток музично-педагогічної думки в Україні на початку XX століття (1905-1925 рр.): Автореф. дис…канд.пед. наук: 13.00.02 / Національн. пед. ун-т ім. М.Драгоманова. — Київ, 2001. — 21 с.
188. Ососков В.З. Начальное образование в дореволюционной России (1861 — 1917 гг.). — М.: Просвещение, 1982. — 208 с.
189. Отмена крепостного права на Украине: Сб. документов и материалов / Ред.колл. Барабой А.З. и др. — К., 1961.
190. Охріменко П. Кобзарські традиції на Сумщині. // Народна творчість та етнографія. — 1990. — N3.
191. Павловський М. Хорові подорожі Лисенка // М.В.Лисенко у спогадах сучасників. / Упоряд.О.Лисенко. — К., 1968. — С.516-517.
192. Пархоменко М.Н. Эстетические взгляды Ивана Франко. — М., 1966. — С.121.
193. Пачовський В. Історія Закарпаття. — Мюнхен, 1946. — 173 с.
194. Передова суспільна думка в Галичині. — Львів, 1959. — 110 с.

195. Пирогова Н. З історії музичного життя Харкова // Українське музикознавство. Вип.3. — К., 1968. — С.55-59.
196. Повесть временных лет / Подготовка текста Д.С.Лихачева; перевод Д.С.Лихачева и Б.А.Романова. Ч.1. — М.; Л., 1950. — 432 с.
197. Повідомлення Музичної секції Народної консерваторії на ім'я Є.Е.Ліньової. Російський державний центр. музей муз. культури ім. М.І.Глінки. ф.95/418.
198. Погребенник Ф. Іван Франко про музику // Наукові записки Чернівецького державного університету. Т.XX. Вип.3. — Львів, 1956.
199. Поліщук М.С. Освітня діяльність інтелігенції на Правобережній Україні в 2-й половині XIX ст.: Автореф. дис...канд. іст.наук: 07.00.01 / Київ. національний ун-т ім.Т.Шевченка. — К., 1998. — 23 с.
200. Полонська-Василенко Н. Історія України. Т.2. — К., 1992. — 180 с.
201. Пономаренко М.І. Педагогічна і творча діяльність українських композиторів у музично-естетичному вихованні школярів: Довід.метод.посібник для вчителів музики / Ін-т підвищ. кваліфікації пед. кадрів Рівнен. обл. упр. освіти, Рівнен. держ.пед.ін-т. — Рівне, 1996. — С.91.
202. Приймова І. "Діти — дітям" // Діло — 1934. — Ч.160.
203. Приходько А. Культурне будівництво на Україні. — К.: Пролетарій, 1927. — 126 с.
204. Проців Л.Й. Розвиток музично-естетичної думки в Галичині (кінець XIX — перша половини XX ст.): Автореф....канд.пед.наук. 13.00.01. / Інститут педагогіки АПН України. — Київ, 2000. — 20 с.
205. Рада. — 1911. — 29 березня.
206. Рзаєв Шовгі-Раміз-огли. Питання естетичного виховання в працях С.І.Миропольського // С.І.Миропольський (1842 – 1907) — вчений, педагог, методист: Зб. наукових праць. Серія "Педагогіка і психологія". — Вип.3. — Х., 1997.
207. Рзаєв Шовгі-Раміз-огли. Проблеми естетичного виховання у педагогічній спадщині С.І.Миропольського: Автореф. дис...канд.пед. наук: 13.00.01 / Харківськ. держ.пед.ун-т ім.Г.С.Сковороди. — Х., 1998. — 17 с.

208. Рильський М. Мистецтво — творча праця зрима. К.,"Мистецтво", 1979.
209. Рідні пісні Соломії Крушельницької // Народна творчість та етнографія, 1964, №4.
210. Розвиток народної освіти і педагогічної думки на Україні Х — поч. ХХ ст.: Нариси / відп.ред. Ярмаченко М.Д. та ін. — К., 1991. — 384 с.
211. Роман Н.М. Формування музичної культури молоді в товрчій і педагогічній діяльності Г.Хоткевича на Слобожанщині: Автореф. дис... канд.пед.наук. 13.00.01 / Харківський держ.пед.ун-т ім. Г.С.Сковороди. — Х., 2000. — 20 с.
212. Російський державний центр. музей муз. культури ім.М.І.Глінки, ф.133/330.
213. Росул В.В. Тенденції розвитку школи та педагогічної думки Закарпаття (XIX — XX ст.): Автореф. дис...канд.пед.наук: 13.00.01 / Київський ун-т ім.Т.Шевченка. — К., 1997. — 24 с.
214. Ряпко Я. Короткий нарис розвитку української системи народної освіти. — Х., 1927. — 40 с.
215. Сабат Н.В.Національне виховання учнівської молоді Галичини (1869-1914 рр.) Автореф. дис. ...канд. пед. наук. — Прикарпатський університет ім.В.Стефаника. — Івано-Франківськ, 1998. — 18 с.
216. Савченко Ф. Заборона українства 1876 р. — К.,1930.
217. Софіївська збірка, №127-381. — ЦНБ ім. В.І.Вернадського НАН України.
218. Світленко С.І. Народництво в Україні 60-80-х років XIX століття: Аналіз публікацій документальних джерел. — Дніпропетровськ, 1995. — С.115.
219. Святочний концерт в честь Івана Франка // Діло. — 1913. — Ч.147.
220. Сімович В. Українське шкільництво на Буковині // Праці Укр. Педагог. Т-ва в Празі. Т.1. — Прага, 1932.
221. Сірополко Ст. Театр як засіб естетичного виховання // Народня просвіта. — 1924. — Ч.4.
222. Сірополко Ст. Естетичне виховання // Народня просвіта. — 1924. — Ч.8.
223. Сірополко Ст. Історія освіти на Україні. — Варшава, 1937.

224. Сінкевич І.Х. Начало нотного пенія в Галицкой Русі // Беседа, 1888. — №1. — С.47.
225. Семчишин Я. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. Вид.2. — К., 1993.
226. Скакун О.Ф. М.П.Драгоманов как политический мыслитель. — Харьков, 1993.
227. Скуринський К. Лірники. — Львів, 1894. — 56 с.
228. Славетна співачка. Спогади і статті про Соломію Крушельницьку / Упоряд. І.Деркач. — Львів, 1956.
229. Сокальський П. Что делать молодой России? — М., 1903. — 87 с.
230. Спогади Я.П.Гулака-Артемовського про хор М.В.Лисенка // Живі сторінки української музики. Статті, дослідження, публікації. — К., 1965. — С.98-103.
231. Справозданіє (звіт) дирекції ц.к. II гімназії в Перемишлі за рік шкільний 1897/98. — Перемишль, 1898. — С.21-22.
232. Стебницький П. Поміж двох революцій: Нариси політичного життя в 1907 — 1918 рр. — К., 1918. — 185 с.
233. Степанченко Г.В. Композитор Яків Степовий. — К., 1974. — 113 с.
234. Стеценко К. Рукопис 12. VI 1917 р. НБ України, відділ рукописів, I — 42017, стор. 8–9.
235. Стрийський Боян // Альманах музичний. — Львів, 1904. — С.116-117.
236. Ступарик Б.М. Національна школа: витоки, становлення. — Івано-Франківськ, 1992. — 180 с.
237. Ступарик Б.М. Шкільництво Галичини (1772 — 1939 рр.). — Івано-Франківськ, 1994. — 172 с.
238. Ступарик Б.М., Моцюк В.Д. Ідея національної школи та національного виховання в педагогічній думці Галичини (1772 — 1939 рр.). — Коломия: Вік, 1995. — 173 с.
239. Супрун Н. Гнат Хоткевич-музикант. — Рівне, 1997. — 87 с.
240. Сухомлинський В. Духовний світ школяра // Вибрані твори в 5 томах. Т.1. — К., 1976.
241. Театр в карикатурах. — 1914, №11.
242. Теплицький В.П. Реформа 1861 року і аграрні відносини на Україні (60- 90-ті роки XIX ст.) — К., 1959.

243. Тернопільський Боян // Альманах музичний. — Львів, 1904. — С.121-122.
244. Українська музична спадщина: Статті. Матеріали. Документи. Вип.1 (Заг. ред. М.М.Гордійчука, упорядник М.Б.Степаненко). — К.: Музична Україна, 1989. — 152 с.
245. Український драматичний театр. — Т.1. Дожовтневий період. — К., 1967. — 440 с.
246. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Вступ. ст. Ю.Келдыша, 2-е доп. изд. — М.: Сов. композитор, 1971. —288 с.
247. Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко — педагог. — К.,1977.—48 с.
248. Финдейзен М. Очерк деятельности Полтавского (Императорского) Русского музыкального общества за 1899-1915 годы. — Полтава, 1916.
249. Франк Т., Стефаник С. та ін. Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування / Вступ.ст., упоряд. і прим. М.Головащенка. — К., 1978. — Ч.1-2.
250. Фомин П. Начальное народное образование в Харьковской губернии. —Х., 1899. — 99 с.
251. Фрайт І. Проблема розвитку творчих здібностей дітей у педагогічній спадщині галицьких композиторів кінця XIX — початку XX сторіччя // Освітянин. — 1998. — №2.
252. Фрайт І. Педагогічна спадщина А.Вахнянина і її використання в сучасній українській школі // Українське народознавство у педагогічному процесі освітніх установ: Зб.статей. — Івано-Франківськ, 1997. — С.120-127.
253. Фрайт І. Віктор Матюк — композитор і священник // Світ дитини. — 1997. — №1.
254. Фрайт І. Просвітницька діяльність М.Копка (1859-1918) // Мистецтво та освіта. — 1998. — №2.
255. Фрайт І. Історія створення перших українських підручників з музики в Західній Україні в другій половині XIX сторіччя // Джерела. —1998. — №2.
256. Фрайт І. Педагогічно-просвітницька діяльність Дениса Січинського (1865– 1909) // Обрії. — 1998. — №1.
257. Фрайт І.В. Проблеми музичного виховання школярів у діяльності західноукраїнських композиторів (друга половина XIX

— початок XX сторіччя): Автореф. дис…канд.пед.наук: 13.00.01 // Прикарпатський ун-т ім.В.Стефаника. — Івано-Франківськ, 1998. — 19 с.
258. Фридьева Н.Я. Жизнь для просвещения народа (О деятельности Х.Д.Алчевской). — М., 1963. — 100 с.
259. Халабузарь П.В., Попов В.С. Теория и методика музыкального воспитания: Учебное пособие. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб: Изд-во “Лань”, 2000. — 224 с.
260. Ханик Л. З історії хорового товариства "Львівський Боян" // Українське музикознавство. — Вип.5. — К., 1969.
261. Шамаева К.И. Музыкальное образование на Украине в первой половине XIX века. — К., 1992. — 178 с.
262. Шамаєва К. Музика в Кременецькому ліцеї. — У книзі “Українська музична спадщина”: Статті, матеріали, документи (Заг. ред. М.М.Гордійчука). — К.: Музична Україна, 1989. — С.46-53.
263. Шах С. Основання першої читальні у Львові // Життя і знання. — №2. — 1930.
264. Шипайло Р. Концерт "Станіславського Бояна" в честь Дениса Січинського // Діло. — 1930. — Ч.46.
265. Шиманська І.Ф. Леся Українка про освіту та виховання. — К.: Рад. школа, 1973. — 111 с.
266. Шреєр-Ткаченко О. З музичного літопису Києва // Українське музикознавство. — К.,1982. — Вип.17.
267. Шреєр-Ткаченко О.Я. Історія української музики. Ч.1. — Київ: ”Музична Україна”, 1980. — С. 63—111.
268. Ціпановська О. "Діти — дітям" // Жінка. — 1935. — Ч.І. — С.6.
269. Черемський К. Повернення традиції: З історії нищення кобзарства. —Харків, 1999. — 86 с.
270. Черепанин М.В. Музична культура Галичини (друга половина XIX — перша половина XX ст.): Монографія. — К.: Вежа, 1997. — 328 с.: іл…
271. Чепелєв В.І., Миронюк О.Г. Пропаганда музичного мистецтва сільськими культурно-освітніми закладами України в 20-30-х роках // Народна творчість та етнографія. — 1979. — N.5.
272. Чибисов В. По поводу нашего воспитания // Одесский вестник. — 1859, №133.

273. Черпухова К.М. Композитор Б.В.Підгорецький і розвиток російсько- українських музичних зв'язків. — К., 1981. — 104 с.
274. Юферова З. Харківська опера та відділення РМТ в критичній спадщині В. Сокальського // Музична Харківщина: Зб.наук. праць. — Харків, 1992. — 206 с.
275. Ярославин С. Визвольна боротьба на Західно-Українських землях у 1918-1923 роках. Філадельфія, 1956. — 143 с.
276. Яросевич Л. Леся Українка і музика. — К., 1978. — 78 с.
277. Ясінчук Л. Українське шкільництво у Львові // Наш Львів: Зб.ст. — Нью-Йорк, 1953. — С.228-235.

Науково-популярне видання

Михайличенко Олег Володимирович
Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні
(ретроспективно-теоретичний аспект)
Монографія.

ISBN 978-966-358-038-8