

**Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського**

Михайличенко О.В.

**Освітньо-педагогічні аспекти
розвитку української музичної
культури другої половини
XIX — початку XX ст.
(монографія)**

Київ

М 69

Михайличенко О.В. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку української музичної культури другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: Монографія. – Суми, „Мрія-1”, 2005. – 292 с.

ISBN 966-566-291-00

Рецензенти:

Юдкін І.М. – доктор мистецтвознавства, професор (Інститут фольклора та етносу НАН України);

Стахевич О.Г. – доктор мистецтвознавства, професор (Сумський педагогічний університет ім.А.С.Макаренка);

Кафедра культурології Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського.

Зміст

Вступ.....3

Розділ 1. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ОСВІТНЬОЇ СПРАВИ НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

- 1.1. Загальноісторична ситуація та регіональна специфіка громадсько-освітнього руху в Україні у другій половині ХІХ ст.....9
- 1.2. Загальна історична ситуація стану освіти.....26
- 1.3. Роль музики у творчій спадщині видатних українських діячів культури другої половини ХІХ ст.....43
- 1.4. Розвиток музично-педагогічної думки.....67

Розділ 2. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ШКІЛЬНИЦТВА В УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ ст.

- 2.1. Музичне виховання дітей та молоді в загальноосвітніх та приватних музичних закладах.....83
- 2.2. Культурно-просвітницька та педагогічна діяльність видатних українських композиторів кінця ХІХ — початку ХІХ століття.....114
- 2.3. Культурно-просвітницька та педагогічна діяльність видатних музикантів-виконавців.....162

Розділ 3. МУЗИКА В СУСПІЛЬНОМУ ЖИТТІ ТА ПОБУТІ

- 3.1. Діяльність музичних товариств та організацій.....181
- 3.2. Хоровий рух.....216
- 3.3. Кобзарство та побутове музикування.....241

ВСТУП

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

Процес *культуротворення* в історії українського народу — це діалектична взаємодія соціально-економічних і соціально-духовних явищ, яка існувала не штучно, завдяки суб'єктивним чинникам історії української нації. Цей процес має об'єктивні засади, які беруть свій початок від часів Київської Русі і базовані на антропологічно обумовлених та історично складених національних особливостях українців.

Маючи свої витoki з діяльності духовних осередків музичної культури та синкретичних культових і народних обрядових традицій, процес музичного культуротворення українського народу поступово перетворився в суспільне явище, яке спиралося на історичний досвід музично-естетичних надбань попередніх поколінь, діяльність окремих видатних особистостей та методичне вдосконалення і розвиток процесу музичного навчання і виховання.

Без теорії не може бути практики особливо якщо це стосується виховання поколінь. Кожна доба розвитку людства мала свою теорію культури і виховання. І в результаті цього ми маємо величезні надбання, які або рушають 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 музичної культури та музичного 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 художньо-естетичної діяльності всього народу, створення масового мистецтва, яке надихало б людей на подальшу самовіддану працю заради світлого майбутнього.

Таке залучення дійсно відображає ідеальний стан виховного впливу досягнень художньої культури кожного суспільного ладу — але тільки в процесуальному аспекті. Змістовний аспект передбачає залучення молоді до справжніх художніх 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 відображали 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 азійської частин земної кулі, об'єднаних у велику радянську державу, існує єдина спільність людей — “радянський народ”, було звичайним оманом свідомої людської думки.

Ліквідація СРСР і проголошення незалежності України поклало початок новій ері у розвитку української нації. Настав час об'єктивно розглянути і виявити найкорисніші, найцінніші вияви дійсності українців в історії їх життя

Друга половина XIX — початок XX ст. в Україні відзначається піднесенням професійної музичної творчості, її прагненням вийти за межі домашнього музикування на концертну естраду, доступну широкому колу слухачів. Тому вивчення особливостей впливу музики та музичних явищ на розвиток культури української нації набуває великого значення в подальшому розвитку теорії та історії української культури.

Вивчення становлення й розвитку музичної культури в Україні, її впливу на виховання людини було предметом

наукових праць ще з середини XIX — початку XX століття. Ця проблема в той час вивчалася музикознавцями, композиторами, педагогами — С.Миропольським, С.Смоленським, Ст.Сірополком, А.Вахнянином, М.Леонтовичем, К.Стеценком, П.Сокальським, Д.Ахшарумовим, В.Матюком, Ф.Колесою, К.Квіткою, С.Людкевичем та ін.

Українське музичне мистецтво і, зокрема, творчість композиторів і музичних діячів здавен плідно впливали на розвиток світової музичної 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.Бортнянського, А.Веделя, П.Ніщинського, М.Аркаса, П.Сокальського, М.Лисенка, К.Стеценка, М.Леонтовича, Я.Степового, Б.Підгорецького, О.Кошиця, Ф.Якименка, М.Вербицького, І.Лаврівського, С.Воробкевича, В.Матюка, А.Вахнянина, О.Нижанківського, Я.Лопатинського, Й.Кишакевича, С.Людкевича, В.Барвінського, Ф.Колеси, М.Колеси, Г.Дяченка, Л.Ревуцького, В.Косенка, П.Козицького, М.Вериківського, Б.Лятошинського та ін., громадських діячів та літераторів Т.Шевченка, М.Драгоманова, М.Грушевського, І.Франка, М.Павлика, Б.Грінченка, Лесі Українки, Ю.Федьковича, музикознавців К.Квітки, Ф.Колеси, С.Людкевича, Ф.Стешка, В.Витвицького, О.Хоминського, М.Грінченка та ін., музикантів-виконавців О.Мишуги, І.Алчевського, С.Крушельницької, М.Менцинського, Є.Гушалевича, М.Загорської та ін., окремих творчих спілок і товариств цього періоду — Київське відділення ІРМТ, “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 ІРМТ, 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 просвітницьких процесів української історії займалися Л.Баїк, С.Бабишин, І.Борисов, А.Відченко, М.Грищенко, М.Гриценко, Д.Герцюк, М.Грушевський, О.Дзевєрін, 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, Н.Ничкало, М.Ніжинський, Л.Попова, І.Пуха, В.Савинець, М.Стельмахович, Б.Ступарик, О.Сухомлинська, С.Чавдаров, Л.Юрченко, М.Ярмаченко та ін.

Музично-естетичні процеси цієї епохи розглядалися у працях українських та російських вчених — Д.Антоновича, М.Білинської, Г.Брилинської-Блажкевич, Ю.Булки, С.Грици, І.Гриневецького, М.Загайкевич, С.Івасейка, Д.Колбіна, Я.Колодій, З.Лиська, С.Павлишин, О.Паламарчук, Р.Савицького, Р.Сов'яка, А.Терещенко, Ю.Щириці, Л.Архімовича, М.Гордійчука, Т.Карішевої, Т.Шеффер, О.Шреєр-Ткаченко, І.Волошина, Т.Булата, С.Грици, В.Наулко, Л.Артюха, В.Горленко, Л.Кауфмана, Є.Федотова, І.Крип'якевича, Т.Левчук, а також польських, чеських, російських і німецьких вчених І.Белзи, М.Бжезвяка, М.Голомба, Й.Горака, В.Григор'єва, В.Гумеля, Г.Йона, К.Косцюкевича, Л.Мазепи, С.Невядомського, А.Новак-Романовіч, Я.Поврузняка, Т.Пшибильського, М.Солтиса, З.Фольги та інших.

Значними доробками останнього часу у визначенні особливостей розвитку української музичної культури того часу та її впливу на формування національної самосвідомості українського народу стали дослідження О.Зінькевич, Ю.Зільбермана та Ю.Смілянської, Л.Кияновської, М.Черкашиної-Губаренко, К.Шамаєвої, ін.

Висновки цих досліджень представлені у монографіях, наукових публікаціях і навчальних посібниках. Вони відтворюють насамперед розвиток української музичної культури з позицій фактичної творчої діяльності окремих діячів, творчих

спілок, соціально-економічних процесів, які впливали на розвиток української художньої культури. Ці дослідження увійшли в скарбницю загальних наукових досягнень українського музикознавства і культурології.

Аналізуючи сучасні наукові джерела, слід відзначити, що дослідження проблем музичної культури в просвітницькому аспекті здійснюється за такими напрямами:

1. Дослідження загальних проблем музичної творчості в контексті розвитку художньої культури в Україні — це праці істориків, мистецтвознавців, педагогів, філософів, видатних громадських діячів, які тісно пов'язують суспільно-економічні процеси з розвитком культури, освіти в Україні в методологічному, теоретичному та процесуальному аспектах.

2. Вивчення творчості та творчої діяльності українських композиторів та виконавців.

3. Вивчення процесу становлення і розвитку музичної освіти та виховання — це праці педагогів, музикантів, мистецтвознавців, філософів, які відображають історико-теоретичний процес виникнення і розвитку музично-естетичної думки та виховання у тісному зв'язку з проявами музичного мистецтва.

Але особливим напрямком досліджень є вивчення музичного мистецтва в контексті загальних культуротворчих та освітньо-педагогічних процесів в Україні, що створює перспективу дослідження ролі та значення музики у розвитку національної самосвідомості та культури українського народу.

=====



Розділ 1. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ОСВІТНЬОЇ СПРАВИ НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

1.1. Загальноісторична ситуація та регіональна специфіка громадсько-освітнього руху в Україні в другій половині ХІХ ст.

В українській культурі другої половини ХІХ 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 — поживленням розвитку усіх видів і форм культури, включенням її у загальнослов'янський (і світовий) духовний розвиток¹. 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 та поширення (культурно-освітні товариства, бібліотеки, музеї, архіви), що є, як відомо, ознакою розвиненої культури. Друга половина ХІХ століття в Україні характеризується загальним піднесенням

¹ Культура українського народу / В.М.Русанівський, Г.Д.Вервес, М.В.Гончаренко та ін. — К.: Либідь, 1994. — С.170.

музичної культури і освіти, становленням і розквітом української національної школи.

Українські землі були розділені політичними кордонами. Східна Україна, що возз'єдналася в 1654 р. з Росією, розвивалася економічно й культурно під впливом царської Росії. Галичина з 1772 р., а Буковина з 1774 р. стали колоніями Австро-Угорщини.

Спільною особливістю економічного розвитку західно-українських та Наддніпрянських земель була необхідність обов'язковості проведення соціально-економічних реформ, які в свою чергу стали поштовхом для розвитку музично-естетичної освіти та виховання.

Реформи 60-70 р.р. — скасування кріпачства (1861 р.), аграрна реформа (1861 р.), військова реформа (1862-1877 р.р.), земельна, судова та освітянська реформи (1864 р.), міська реформа (1870 р.) відкрили можливість швидкого розвитку Російської імперії по капілістичному шляху. Зміни, що сталися в суспільстві стимулювали економіку, підприємництво та торгівлю. Однак вини не впливали на головне — Росія залишалася абсолютно монархічною державою з жорстоким політичним режимом і розгалуженою каральною системою.

Незважаючи на це, процес розвитку освіти і музичного мистецтва на українських землях поступово набував розвитку.

Поштовхом цього розвитку були ідеї революційних демократів Росії та України — Чернишевського і Добролюбова, Шевченка і Франка. Вони впливали на піднесення визвольного руху в усіх українських землях.

Прогресивне населення Західної України постійно орієнтувалося на Наддніпрянщину — центр суспільно-політичного і духовного розвитку всього українського народу.

Разом з тим громадське і культурне життя Східної і Західної України XIX ст. має свої специфічні особливості, викликані відмінністю побуту і суспільно-політичних обставин.

З одного боку українська культура другої половини XIX ст. в Австрії мала кращі умови для розвитку, ніж у Росії. Тут існували українська преса, видавництва, не діяв жорстокий Емський указ. Але насправді це було далеко не так. Австрійський уряд, який проводив щодо Галичини відверто

колонізаторську політику, після буржуазно-демократичної революції 1848 року в деякій мірі змінив тактику, але не відмовився від своїх загарбницьких цілей. «Вольності», що їх дістали українці, не припинили, а лише замаскували нещадну експлуатацію трудящих, планомірну їх денационалізацію.

Дуже важким було матеріальне становище населення Західної України. Уряд Австро-Угорщини всіляко намагався гальмувати економічний розвиток України, щоб зберегти її для себе як вигідний ринок збуту і аграрний придаток до центральних австрійських провінцій.

Природні багатства — ліси, земля, корисні копалини похижацькому експлуатувалися. Сільське господарство велось примітивними, відсталими засобами, промисловість розвивалася дуже слабо. Низький рівень життя не міг не позначитися і на культурному розвитку населення, тим більше, що австрійський уряд аж ніяк не був зацікавлений в тому, щоб поширювати серед народу освіту й знання: темні маси було легше експлуатувати, легше тримати в покорі і залежності.

Злидні не дозволяли дітям трудівників здобути вищу освіту. Внаслідок цього майже зовсім була відсутня українська національна інтелігенція. Єдиний більш-менш доступний шлях до освіти йшов через богослов'я. Через це багато працівників культури були священиками, що, звичайно, не могло не впливати на зміст і характер їх діяльності на мистецькій ниві.

Розвиток української культури в Галичині гальмувала і національна політика австрійської монархії, яка за принципом «поділяй і владарюй» протиставляла поляків українцям, наділивши особливими привілеями польських поміщиків, які володіли більшою частиною земель Галичини. Отже, поряд з онімеченням, яке послідовно проводилось австрійськими урядовцями, школою та різними державними установами, українське населення насильно ополячувалось.

Польська шляхта вважала Галичину своєю вотчиною і посилено пропагувала антиісторичну тезу про те, що західні українці — це польське плем'я, яке нібито розмовляє діалектом польської мови і не має права на розвиток свого самобутнього мистецтва і літератури.

Віддана на поталу австрійським бюрократам і польським

панам, східна Галичина животіла на становищі відсталої провінції, подавленої засиллям бюргерських, міщанських норм і звичаїв, за яких кожне вільне слово, смілива думка визначалися представниками «вищих верств» і «освіченої» верхівки як аморальні, «бунтарські».

Аналогічне становище було і в Буковині, лише з тією невеликою різницею, що тут колонізаторську політику щодо українців проводили румунські бояри.

Мистецький рух в Україні другої половини XIX ст. значно ускладнювався також боротьбою різних політичних партій та угруповань серед місцевої інтелігенції. 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 культури¹. Їхньою першочерговою турботою було поліпшення долі українців і особливо селянства.

У 1861 р. петербурзька група 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.

Таким чином, друга половина XIX — початок XX ст. стала початком соціально-політичного становлення і відродження української національної самосвідомості, що сприяло не тільки розвитку соціально-політичних процесів на користь українського народу, а й поштовхом для виникнення і

¹ Семчишин Я. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. Вид.2. — К., 1993. — С.268-269.

розвитку національної освіти і виховання, що гарантувало подальше становлення теорії й практики музичної освіти й виховання українського народу.

Східна Україна

У другій половині XIX ст. після розгрому в 1847 р. Кирило-Мефодієвського товариства й придушення революції 1848 р. культурне життя на всіх українських землях занепало. Але на кінець 50-х років воно 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.).

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 "Громаду". Аналогічні спілки української інтелігенції до кінця століття слугуватимуть промоторами українського руху¹.

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

¹ Касьянов Г.В. Українська інтелігенція на рубежі XIX – XX століть: Соціально-політичний портрет. – К., 1993. – С.56.

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 громаду¹. 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 українське вбрання і дотримувалася українських звичаїв, називали хлопоманами².

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

¹ Міяковський В. Київська Громада. З історії українського суспільного руху 60-х рр. // Літопис Революції. — Харків, 1924. — Ч.14.

² Світленко С.І. Народництво в Україні 60-80-х років XIX століття: Аналіз публікацій документальних джерел. — Дніпропетровськ, 1995. — С.115.

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". 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 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 "малоросийским 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 розвитку 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 безжалючими, ніж заходи, передбачені валуєвським циркуляром¹. 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-економічного статусу, подібного до статусу передових європейських країн².

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 років з'явилося за спеціальним дозволом лише декілька альманахів та збірників. У цей же період українцям пощастило взяти в свої руки та ідейно 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

¹ Савченко Ф. Заборона українства 1876 р. — К., 1930. — 36 с.

² Скакун О.Ф. М.П. Драгоманов как политический мыслитель. — Харьков, 1993. — С.76.

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.¹. 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".

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.

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

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 ХІХ ст. і перших 14 років ХХ-го - до початку І-ї світової війни — називають періодом українського відродження¹. В історії українського

¹ Приходько А. Культурне будівництво на Україні. — К.: Пролетарій, 1927. — С.11.

культурного процесу він став важливим досягненням у формуванні нової української людини і її прагнень до самостійності. Це період надзвичайно плідного 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 багаточим.

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 внутрішньополітичних 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 університеті¹.

Західна Україна

У XIX ст. Галичина була важливим центром скопичення чисельних націй: української, русинської, польської, австрійської, вірменської, угорської, румунської, єврейської та ін. Тому у духовному розвитку краю, як відзначає у своєму дослідженні Л.Кияновська тут "...природно співіснували дві різноспрямовані тенденції художнього розвитку:

¹ Семчишин Я. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. Вид.2. — К., 1993. — С.314.

- *доцентрова* як така, що спрямована була на ствердження неповторних, сутнісних сторін національної ментальності, ...сприяла розвиткові самосвідомості кожної з націй;

- *відцентрова*, в котрій природно об'єднувалися і розмаїті впливи сусідніх культур, і нові загальноєвропейські стильові віяння, що тяжіла до подолання національної обмеженості і до синтезу культур, до трансформації нових художніх віянь”¹.

Однак наприкінці 60-х років вирішального прориву в Галичині домоглося русофільство, коли його догми 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" зятято 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

¹ Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури. — Тернопіль: СМІ "Астон", 2000. — С.4.

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 народовцями¹.

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'явилося у 1860-х роках. Так, зокрема, "Вечорниці" (1862) популяризували Шевченка й перебували під впливом петербургської "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

¹ Передова суспільна думка в Галичині. — Львів, 1959. — 96 с.

60 студентів на чолі з Анатолем Вахнянином створили товариство "Просвіта", 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 народівців 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 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 Підлісся 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.

На Буковині культурно-освітній рух розгорнувся в 60-х роках, коли почалася спроба засновувати по селах читальні та організувати міщанство й інтелігенцію¹. Автономія Буковини у 1861 р. мала позитивний вплив на її національне відродження. В 1869 р. засновано в Чернівцях "Руську Бесіду" — першу 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

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

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 ґрунт 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 москофілство, 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 воеводство" 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 недовговічними¹. 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.

1.2. Загальна історична ситуація стану освіти.

Дослідженням освітніх процесів в Україні в другій половині XIX ст. почали займатися ще наприкінці XIX – початку XX ст. Ці дослідження здійснювалися у контексті історичного розвитку і мали суто констатуючий характер. До них, перш за все відносяться праці видатних громадських діячів В.Винниченка (1880-1951), Б.Грінченка(1863-1910), М.Грушевського (1866-1934), М.Костомарова (1817-1885), ін. Їхні друковані праці висвітлювали стан освіти у контексті розвитку української культури, становлення самосвідомості української нації. Лише пізніше – на початку XX ст. з'явилися дослідження, присвячені історії розвитку саме освіти та шкільництва в Україні. Однією з перших праць, яка б більш детально висвітлювала історію розвитку освіти в Україні від часів хрещення України-Руси до 20-х років XX століття, стала робота Степана Сірополька(1872-1959) – "Історія освіти на Україні" (1937 р.)². До сучасних фундаментальних видань з

¹ Гошовський В. Сторінки з історії музичної культури Закарпаття XIX – першої половини XX століття // Українське музикознавство. Вип.2. – К., 1967. – С.211.

² Ст. Сірополько. Історія освіти на Україні – Варшава, 1937. – 447 с.

питань історії становлення та розвитку освіти в Україні відносяться колективні праці українських істориків під керівництвом М.Гриценка ¹, М.Ярмаченка ².

В останні роки, коли почалося переосмислення історичних та культурно-національних процесів, в Україні з'являються розвідки, у яких автори намагаються дати об'єктивну оцінку суспільним явищам, що відбувались у період боротьби за національну школу. Зокрема, серед них колективні навчальні посібники: "Нариси історії шкільництва", "Історія педагогіки в Україні", "Історія педагогіки у схемах, картах, діаграмах" ³. В них на основі документальних матеріалів зроблено спробу простежити основні віхи зародження й розвитку просвітницького руху в Україні як передумови розвитку освіти та культури, а також реабілітувати тих людей, які своєю подвижницькою працею сприяли національному поступу.

Історико-педагогічна наука збагатилася рядом важливих досліджень (М.Антонець, А.Бондар, М.Євтух, В.Майборода, М.Ярмаченко). З'явились ряд дисертаційних робіт, присвячених розвитку освіти в Україні досліджуваного періоду. Це, зокрема, дисертації Л.Д.Березівської "Проблеми освіти та виховання в діяльності київських просвітницьких товариств" ⁴, М.С.Поліщук "Освітня діяльність інтелігенції на Правобережній Україні в

¹ Історія педагогіки / за ред. М. С. Гриценка. — К.: Вища шк., 1973. — 446 с.

² Розвиток народної освіти і педагогічної думки на Україні Х — поч. ХХ ст.: Нариси / відп.ред. Ярмаченко М.Д. та ін. — К., 1991. — 384 с.

³ Нариси історії українського шкільництва 1905—1933: Навч.посібник / О.В.Сухомлинська та ін. За ред. О.В.Сухомлинської. — К.: Заповіт, 1996. — 304 с.; Любар О.О., Стельмахович М.Г., Федоренко Д.Т. Історія української педагогіки: Навч.посібн. / За ред. М.Г.Стельмаховича. — К., 1999. — 345 с.; Сбруєва А.А., Рисіна М.Ю. Історія педагогіки у схемах, картах, діаграмах: Навчальний посібник. — Суми, СумПДУ, 2000. — 208 с.

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

другій половині XIX ст." ¹, Стоян Т.А. "Університетська освіта в Україні в другій половині XIX ст." ², Чуйко С.Р. Організація навчального процесу в ліцеях України (XIX — перша половина XX ст.) ³, Побірченко Н.С. "Педагогічна й науково-просвітницька діяльність громад у контексті суспільного руху наддніпрянської України (друга половина XIX — початок XX ст.)" ⁴, Сухенко Т.В. "Середня жіноча освіта в Україні (XIX — початок XX ст.)" ⁵, Тронько Т.В. "Діяльність органів державної влади в галузі жіночої середньої освіти в наддніпрянській Україні другої половини XIX століття" ⁶, Коваленко О.А. "Педагогічна діяльність наукових товариств слобожанщини другої половини XIX століття" ⁷, Півоваров О.В. "Становлення і розвиток світської середньої освіти на лівобережжі та слобожанщині (друга половина XIX — перша третина XX ст.)"

¹ 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.

² Стоян Т.А. Університетська освіта в Україні в другій половині XIX ст.: Автореф. дис. ...канд. іст. наук: 07.00.01 / Київ. національний ун-т ім.Т.Шевченка. — К., 1999. — 23 с.

³ Чуйко С.Р. Організація навчального процесу в ліцеях України (XIX — перша половина XX ст.): Автореф. дис. ...канд. педагог.наук: 13.00.01 / Тернопільський ДПУ імені Володимира Гнатюка. — Тернопіль, 1999. — 22 с.

⁴ Побірченко Н.С. "Педагогічна й науково-просвітницька діяльність громад у контексті суспільного руху наддніпрянської України (друга половина XIX — початок XX ст.): Автореф. дис. ...доктора. педагог. наук: 13.00.01 / Інститут педагогіки АПН України. — К., 2001. — 37 с.

⁵ Сухенко Т.В. Середня жіноча освіта в Україні (XIX — початок XX ст.): Автреф. ... канд істор. наук: 07.00.01 / Київск. нац. Ун-т ім.Т.Шевченка. — К., 2001. — 23 с.

⁶ Тронько Т.В. Діяльність органів державної влади в галузі жіночої середньої освіти в наддніпрянській Україні другої половини XIX століття: Автореф. дис. ... канд. істор. наук: 07.00.01 / Запорізький державний університет. — Запоріжжя, 2001. — 23 с.

⁷ Коваленко О.А. Педагогічна діяльність наукових товариств слобожанщини другої половини XIX століття: Автореф. дис. ...канд. педагог. наук: 13.00.01 / Харківський державний педагогічний університет ім.Г.С.Сковороди. — Х., 2000. — 24 с.

¹, Поточни Єжи. "Розвиток освіти дорослих в Галичині (1867-1918)" ², Мармазова О.І. "Просвітницька діяльність земств в Україні (кінець XIX — початок XX ст.)" ³, Терських Л.О. "Культурологічні основи розвитку системи освіти та педагогічної думки на донеччині в кінці XIX — початку XX століття" ⁴, Джаман Т.В. "Розвиток народної освіти на Волині (XVIII — XIX ст.)" ⁵. Змістовним науково-педагогічним доробком є монографія Л.Вовк "Історія освіти дорослих в Україні" ⁶.

Проблемі історичного розвитку школи, освіти та педагогічної думки в в Закарпатті присвячена дисертаційна робота В.В.Росули 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

¹ Півоваров О.В. Становлення і розвиток світської середньої освіти на лівобережжі та Слобожанщині (друга половина XIX — перша третина XX ст.): Автореф. дис. ...канд істор. наук: 07.00.01 / Харківський національний університет ім.В.Н.Каразіна — Х., 2002. — 23 с.

² Поточни Єжи. Розвиток освіти дорослих в Галичині (1867-1918): Автореф. дис. ...канд. пед. наук: 13.00.01 / КНУ імені Тараса Шевченка. — К., 1999. — 23 с.

³ Мармазова О.І. Просвітницька діяльність земств в Україні (кінець XIX — початок XX ст.): Автореф. дис. ...канд. істор. наук: 07.00.01 / Донецький державний університет. — Донецьк, 1998. — 23 с.

⁴ Терських Л.О. Культурологічні основи розвитку системи освіти та педагогічної думки на донеччині в кінці XIX — початку XX століття: Автореф. дис. ...канд. педагог. наук: 13.00.01 / Луганський державний педагогічний університет імені Тараса Шевченка. — Луганськ, 2001. — 24 с.

⁵ Джаман Т.В. Розвиток народної освіти на Волині (XVIII — XIX ст.): Автореф. дис. ...канд. педагог. наук: 13.00.01 / Тернопільський ДПУ ім.В.Гнатюка. — Донецьк, 1999. — 23 с.

⁶ Вовк Л.П. Історія освіти дорослих в Україні: Нариси. — К.: УДПУ, 1994. — 135 с.

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. — 24 с.

шкільництва у Галичині (Д.Герцюк, В.Моцюк, Б.Ступарик, І.Воробець) ¹, становлення гімназійної освіти (О.Вишневський, І.Курляк), діяльність культурно-освітніх товариств (Б.Добрянський, С.Сухорський, Г.Білавич, С.М.Вдович та ін.) ².

На Буковині історичним аспектам розвитку педагогіки та шкільництва присвячена дисертаційна робота — "Становлення і розвиток українських народних шкіл на Буковині (70-ті рр.ХVІІІ — початок ХХ століття)" Л.І.Кобилянської ³.

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

Якщо у ХVІІІ ст. рівень загальної освіти українців був предметом гордості, особливо на Лівобережжі, то в ХІХ ст. він набагато погіршився ⁴. 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 році — 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

¹ Ступарик Б.М. Шкільництво Галичини (1772 — 1939 рр.). — Івано-Франківськ, 1994. — 165 с.; Воробець І.В. Освіта дорослих у Галичині (1891-1939): Автореф. дис...канд.пед.наук: 13.00.01 / Прикарпатський університет імені Василя Стефаника. — Ів.Франківськ, 2001. — 24 с.

² 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.

³ Кобилянська Л.І. Становлення і розвиток українських народних шкіл на Буковині (70-ті рр. ХVІІІ — початок ХХ століття): Автореф.дис...канд.педагог.наук: 13.00.01 / Прикарпатський ун-т ім.В.Стефаника. — Івано-Франківськ, 1998. — 17 с.

⁴ Розвиток народної освіти і педагогічної думки на Україні Х — поч. ХХ ст.: Нариси / відп.ред. Ярмаченко М.Д. та ін. — К., 1991. — С.87.

XIX ст., були переважно церковнопарафіяльними, їх існування залежало від внесків зuboжілого селянства" ¹.

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 року — 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" ².

Як відомо, що становище дещо поліпшилося після смерті царя Миколи Першого (1855), а особливо після скасування кріпацтва, коли відповідальність за розвиток загальної освіти взяли на себе земства. Земські шкільні комітети, що нерідко склалися 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 обов'язковим, близько двох третин селян замість школи посилали своїх дітей працювати у поле. Незважаючи на заклики земств та викладачів, уряд відмовився дозволити навчання у початкових школах українською мовою, виразно дискримінуючи тим самим українських учнів. Нарешті на Правобережжі, де земства з'явилися у 1911 році, покращання в освіті були мінімальними, а культурний рівень цього краю — найнижчим у всій європейській частині Росії. Звісно, рівень письменності на Україні був неоднаковим: якщо "серед сільського населення лише близько 20% вмели писати й читати, то в містах ця цифра сягала 50%, а серед робітників Києва і Харкова — 60%" ³.

¹ Сірополко Ст. Історія освіти на Україні. — Варшава, 1937. — С.94.

² Розвиток народної освіти і педагогічної думки на Україні X — поч. XX ст.: Нариси / відп.ред. Ярмаченко М.Д. та ін. — К., 1991. — С.133.

³ Нариси історії українського шкільництва. 1905-1933: навчальний посібник / За ред. О.В. Сухомлинської. — К.: Заповіт, 1996. — С.304.

Широко відомо про те, що вивести шкільну справу з жалюгідного стану, а й зокрема, щоб протидіяти дуже розповсюдженому польському шкільництву, на Правобережжі, в 1859 році українські студенти заснували три недільні школи і одну щоденну у Києві, а згодом, у 1860-х роках, такі ж школи організовано у Харкові, Полтаві, Чернігові¹. Крім цього, у Києві були засновані жіночі недільні школи, є відомості й про такі ж школи у 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 Тарас Шевченко, цікавився їхньою роботою і знав їхніх організаторів. За його ініціативою у Києві 11 жовтня 1859 року була відкрита перша недільна школа². Уже як тяжко хвора людина, він працював над букварем — посібником для початкового навчання. Але ще до цього часу існували аналогічні — Кулішева “Грамматика”, що була одночасно і книжкою для читання і підручником арифметики; “Українська абетка” Миколи Гатцука з 1860 року, “Початки” К. Шейковського ч. I та II, 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 творчості, а крім цього додав молитви. Хоч так звана духовна цензура дала дозвіл на цей “Буквар”, але реакційна преса зустріла його вороже, однак цим букварем все-таки користувались у недільних школах.

Як свідчать численні дослідження, не довго судилось існувати недільним школам. Після розгрому поліцією в 1860 році таємного гуртка студентів у Харківському університеті,

¹ Миловидов А. Недільні школи на Чернігівщині 1860 рр. // Чернігів і Північне Лівобережжя. — К., 1928.; Фомин П. Начальное народное образование в Харьковской губернии. — Х., 1899.

² История Киева в четырех томах. — Т.2. — К.: Наукова думка, 1983. — С.257.

Петербург наказав розслідувати діяльність усіх недільних шкіл у російській імперії, і в червні 1862 року всі недільні школи й читальні було закрито. Закриття в 60-х роках недільних шкіл і репресії проти тієї інтелігенції, що займалась культурно-просвітницькою справою, а далі Валувський і Емський укази значно погіршили освітню справу в Україні. Зріст українського національного руху стривожив уряд. У переслідуваннях, що почалися, першою жертвою стала українська школа, зокрема, середнього типу. Учителів-українців почали звільняти або переводити в гліб Росії. Київська шкільна округа посилила русифікаційні заходи, а Київський університет став фортецею обрусіння. Коли у 80-90-х 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, у Києві й Харкові засновані “Общества (тобто товариства) грамотности”, які зосередили свою діяльність переважно 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.

Відомо, що усі школи в Україні від нижчих народних до вищих були російськими. Користуватися українською мовою було суворо заборонено. Школи в Україні були чужими не тільки мовою, але й програмою навчання. У 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 гадувалося. У школі, на своїй рідній землі українська дитина потрапляла у далеку для неї духовну атмосферу, в чужий світ. Нічого свого рідного не бачила, не чула. Тому був зупинений інтелектуальний розвиток дітей і поширювалася неграмотність. Представники української громадськості усвідомлювали всі негативні риси чужої школи і

робили все можливе, аби ввести українську мову до шкіл, але на це були марні сподівання.

Широко відомо, що певні зрушення відбувалися у системі середньої освіти, ґрунт 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 році були офіційно відкриті жіночі гімназії. Як свідчить у своєму дослідженні Т. В. Сухенко "«Положення про жіночі гімназії і прогімназії Міністерства народної освіти» 1870 року та «Положення 1869 р. про жіночі гімназії та прогімназії для губерній Київської, Подільської, Волинської, Вітебської та Могильовської» дали можливість більш повно розвиватися освіті в Україні, та з деякими змінами увійшли до Зводу законів Російської імперії і регламентували так звані міністерські жіночі заклади аж доки вони не припинили своє існування" ¹.

За дослідженням Т. В. Тронько "у 1870 р. на терені Наддніпрянської України діяло 28 гімназій і прогімназій для дівчат, у 1875 р. – 45, у 1880 р. – 58. Проте з другої половини 70-х років міністерські чиновники почали визнавати кількість існуючих шкіл для жінок достатньою, а програми гімназій завеликими для представниць середніх і нижчих станів" ².

Майже кожне губернське місто й навіть багато повітових мали свої гімназії або реальні училища, на 1890 рік їх налічувалося 129. Однак такі темпи ледве задовольняли справжні потреби.

З середніх шкіл українські духом були насамперед духовні семінарії, деякі комерційні школи у Києві, приватна гімназія Науменка в Києві, школа ім. П. Галагана, Ніжинський

¹ Сухенко Т.В. Середня жіноча освіта в Україні (XIX – початок XX ст.): Автореф. дисерт. ...канд істор.наук: 07.00.01 / Київський нац. ун-т ім.Т.Шевченка. – К., 2001. – С.8.

² Тронько Т.В. Діяльність органів державної влади в галузі жіночої середньої освіти в наддніпрянській Україні другої половини XIX століття: Автореф. дисерт. ...канд істор.наук: 07.00.01 / Запорізький державний університет. – Запоріжжя, 2001. – С.10.

інститут ім. О. Безбородька. Змістом і духом українською була Музична школа ім. М. Лисенка у Києві з відділами музичним, оперним і української драми.

Як відомо, із заснуванням у 1865 році Одеського університету число вищих закладів зросло в Україні до трьох. Загальна кількість студентів збільшилася з 1200 у 1865 році до 4 тисяч у 1890-х роках. Значних змін також зазнав соціальний склад студентів: у 1865 році понад 71% з них були дворянськими синами, а в 1890-х роках понад 60% — дітьми священників, міщан і купців.

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

Нарешті у 1878 році право навчатися в університеті дістали жінки. В останні десятиліття XIX століття в університетах України, що славилися своїм високим престижем, найважливішими аспектами життя поряд з академічними були й політичні. У 1884 році 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 року українські студенти почали кампанію за впровадження в університетах українознавчих дисциплін. На 1908 рік 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, зятато відмовлявся погодитися з вимогами українців. Коли всю імперію охопила післяреволюційна реакція, були скасовані навіть ті українські курси, що були у Харкові та Одесі.

Як свідчать численні дослідження, у Галичині у період “весни народів” і Головної Руської Ради активізувалась і справа шкільництва, а зокрема питання про азбуку, оскільки воно ще далеко не було впорядковане¹. 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 шкіл².

Але українські діячі не використали цієї нагоди і не розвинули акції в цьому напрямі. З політичного і культурного москвофільства 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 році австрійський уряд наказав друкувати всі книжки кирилицею (а не гражданкою), яку галичани називали “какографією” (аналогія какофонії).

У 1861 році 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 москвофільські видання зберігали так

¹ Ступарик Б.М. Національна школа: витоки, становлення. — Івано-Франківськ, 1992. — С.78.

² Ступарик Б.М. Шкільництво Галичини (1772 — 1939 рр.). — Івано-Франківськ, 1994. — С.113.

зване язичіє (що становило основу російського правопису), а народовецькі видання користувались етимологічним правописом.

Певне значення мало засноване у 1868 році товариство “Просвіта”, що дістала право друкувати книжки і шкільні підручники українською мовою. Сталося це за почином народовців, зокрема Ст. Качали. Хоч перший статут “Просвіти” мав характер науково-освітній, але вже від 1870-х років товариство ставило своїм головним завданням ширити освіту тільки між селянськими масами, бо справу української науки і літератури взяло на себе засноване у 1873 році Товариство ім. Т. Шевченка (перейменоване згодом на Наукове товариство ім. Т. Шевченка).

Українці у початкових школах вони мали вдвоє меншу кількість класних приміщень і вчителів, ніж поляки¹. 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 мову, а з 3-го — німецьку. Українське населення мало здебільшого одно- або двокласні школи, було лише декілька чотирикласних, але ні однієї семикласної. Українські діти в містах і містечках були змушені відвідувати польські семирічні школи.

Ці диспропорції поглиблювалися в гімназіях та університеті, де поляки робили все можливе, щоб затримати зростання української освіченої еліти. Так, у 1897 році з 14 тисяч учнів середніх шкіл у провінції 80% склали поляки й лише 16% — українців (у 1854 році, до того як поляки встановили контроль над системою освіти, 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 році із майже 80 викладачів та професорів українців було лише вісім. Тому не підлягало сумніву, що для

¹ Герасимович І. Українські школи під польською владою. — Станіслав, 1924. — С.12.

підвищення свого культурного рівня українцям належало домогтися широкого доступу до вищої освіти.

У більших містах існували гімназії класичного типу з старогрецькою і латинською мовами і реальні — без класичних мов. Польська і німецька мови були обов'язкові. Навчання у цих школах тривало 8 років. За кожен українську гімназію треба було роками проводити наполегливу боротьбу. Оскільки для відкриття гімназій потрібна була згода уряду, поляки та українці боролися за кожен школу на політичному рівні. До 1914 року 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 їх 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-х роках засновано такі ж гімназії у Перемишлі (1887), Коломиї (1893) і у Тернополі (1898). Учительські семінарії почали засновувати в Австрії з 1869 року, а у 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 році 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 у Галичині не було кваліфікованих кандидатів, зайняти нову посаду запросили 28-річного учня Антоновича Михайла Грушевського з Києва.

Зовсім інший характер мало шкільництво на Буковині¹. Тут крім мережі народних шкіл ще на початку XIX ст. було засновано першу гімназію у Чернівцях (1808), а в 1824 році

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

Богословський інститут. Мовами викладання були румунська й українська. Семінарія при Богословському інституті мала готувати учителів.

Обставини змінилися після відторгнення Буковини від Галичини (1849), а ще більше у 60-х роках, коли Буковина дістала автономію і там почалося національне відродження, у зв'язку з яким інтенсивно розвивається освіта і шкільництво. Вже у 1870 році там було 116 шкіл, а у 1896 році — 165, з яких 131 українських. У 1895 році буковинські українці дістали при Шкільній раді окремого референта — О. Поповича. У ділянці середнього шкільництва були спершу тільки німецькі гімназії, а в 1884 році 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 роках, коли існувала мережа народних шкіл, а українська мова була обов'язковим предметом в ужгородській гімназії, змінилися у гірший бік. Як наслідок з культурного погляду Закарпаття 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 громад, які нерado платили за їхнє утримання, і тому остаточно погодилися на безплатні мадярські державні школи. У 1881 році було тут ще 353 школи з українською мовою навчання і 265 — з угорською. Але вже в 1883 році їх число зменшилось до 313 шкіл, а угорських зросло до 313; у 1899 році цих шкіл було вже тільки 88, а у подальших роках ця кількість ще зменшилась.

Уже в 90-х роках ХІХ 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 і організатор культурно-освітньої роботи серед селянських мас, а також по містах і містечках Галичини.

З усіх українських земель найкраще забезпечена школами була Буковина, бо керівництво народними школами було 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 у Чернівцях існували народні школи з українською і німецькою мовами навчання. Розвиток шкільництва на Буковині йшов паралельно зі зростанням політичного значення українського елемента.

У Чернівецькому університеті (заснований у 1875 році) 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 ХІХ 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 році (у 1881 році було їх усіх 353), у 1906 році залишилось усього 23.

Окремою сторінкою в історії розвитку української освіти став восьмимісячний період (1918-1919 роки) Української держави, очолюваної гетьманом Павлом Скоропадським. В досягненнях цього часу була велика заслуга насамперед проф. М. Василенка, який очолив Міністерство вищої народної освіти і мистецтва. Робота цього міністерства проходила у досить складних умовах. Українська мова ще не здобула собі повного визнання і повних прав громадянства у 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, у яких було багато неукраїнського населення. Та й самим вчителям треба було пройти ґрунтовну перепідготовку.

Тому першим завданням Міністерства освіти було створення так званої 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 у галузі середнього шкільництва. У великих містах України відкрилися нові, з українською мовою навчання та українізувалися старі російські гімназії. Наприкінці гетьманського періоду української державності існувало 150 гімназій, а незможним 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, за даними Ст. Сірополка, на кінець 1918 року був таким: народних шкіл — 47208; семирічних початкових шкіл — 1210; чоловічих гімназій — 474; жіночих гімназій — 262; комерційних шкіл — 91; реальних — 70; торговельних — 18; духовних шкіл — 18¹. Відбувався подальший процес розбудови української вищої школи. Так, раніше заснований Український народний університет було перетворено у 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 року, що стало великим національним святом. Після відкриття київського був заснований Державний український університет у Кам'янці-Подільському. За кошти Земства у Полтаві почав функціонувати Український історико-філологічний факультет. У листопаді 1918 року було відкрито Українську академію

¹ Ст. Сірополко. Історія освіти на Україні. — Варшава, 1937. — С.98.

мистецтв, серед її професорів були визначні українські митці, як Ю. Нарбут, Ф. Кричевський, М. Бойчук, Ф. Бурачок, О. Мурашко.

З остаточною перемогою радянський уряд почав створення нових типів шкіл і підходів у викладанні, 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, що вважав оточення вагомим 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 на початку 1920-х років 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 у 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 тисяч 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, а євреї — у медицині й торгівлі.

1.3. Роль музики у творчій спадщині видатних українських діячів культури другої половини XIX ст.

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 українського 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 культури¹. "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

¹ Брик І. Тарас Шевченко і народна освіта // Народна творчість та етнографія. 1996. №4. — 56 с.

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 нижнегородському 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, 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 пісень¹.

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, М.Мусоргський). І ті художники-музиканти, з якими в цей час доводиться близько стикатися поетові, цінують його смак, реагують на його думку².

¹ Грінченко М.О. Шевченко і музика. — К., 1941.

² Козицький П.О. Тарас Шевченко і музична культура. — Київ, 1959.

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-Артемівського (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-Артемівський, 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 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 освіти і виховання. Людина без виховання, на думку Духновича, подібна до землі, на якій зростає бур'ян. Отже, людині треба надати освіти, 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 молодых 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 "Педагогія 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 влаштувати необхідно досконало оволодіти педагогічними знаннями, навчитися їх застосовувати, передбачати наслідки вчиненого "такими міркуваннями займатися, як би змогли легше і більш успішно виконувати свій обов'язок"¹.

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

¹ Духнович О. Педагогія в пользу училищ й учителей сельских // Хрестоматія з історії вітчизняної педагогіки. — К., 1961. — С.518.

себе їх результати". Мова (предмет) має сприяти розумовому, моральному і естетичному вихованню дітей.

Щоб "людину і людство влаштувати", народна школа має бути зосередженням духовної культури. Навчаючись у школі, діти 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 шаную. 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 мистецтва¹.

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 педагогічного звучання, пройнятих українознавчим спрямуванням й українським національним духом. Особливо великого значення надавав вивченню рідної мови й літератури, фольклору й етнографії, виховному значенню дитячої літератури².

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 ґрунтовних 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

¹ Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. — К., 1986. — С.6.

² Лубар О.О., Стельмахович М.Г., Федоренко Д.Т. Історія української педагогіки: Навч.посібн. / За ред. М.Г.Стельмаховича. — К., 1999. — С.144.

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 ділянки духовного життя українського народу¹. Активна діяльність Франка в галузі фольклористики випливала також і з його світоглядних позицій. Адже загальне зацікавлення наприкінці ХІХ 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 набутокм 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,

¹ Дей О. Наукове і творче засвоєння народної пісенності Іваном Франком // О.І Дей. Спілкування митців з народною поезією. — К., 1981. — С.15.

спрямовані на пропаганду народної музики, використовував кожну нагоду, щоб вказати на необхідність видання збірників народних мелодій.

Першим відкрив талант Івана Франка-пісняка 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 zenіті своєї слави і творчого піднесення. Він інтенсивно працював над здійсненням грандіозного задуму — створення своєрідної антології української народної пісенності для голосу й фортепіано. Її початок 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 кременною", "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 вивільнившись 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 Колесою, 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 життя¹. 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 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 Бандрівським². 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 заміном українських концертних організацій, які в умовах Австро-Угорщини не знаходили ґрунту для свого існування. Воно відіграло і велику громадсько-просвітницьку роль: виконуючи пісні, молодь прилучалася до світу поезії, літератури.

¹ Пархоменко М.Н. Эстетические взгляды Ивана Франко. — М., 1966. — С.121.

² Бандрівський К. Спогади про Франка-школяра // Іван Франко у спогадах сучасників. — Львів, 1956. Кн.1. — С.88.

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 гімназійних часів" Франко називає серед своїх товаришів ще одного широковідомого пізніше музиканта — співака Юліана Закревського (1852–1915). На цей 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.

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 Исидором 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 виявилось в стосунках з представниками молодого покоління. Адже ідеї, проголошені І.Франком, його естетичні погляди відкривали широкі шляхи 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 Каменяря.

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"¹. 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 глибокими історичними 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 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 України².

Леся Українка (Лариса Петрівна Косач-Квітка)

¹ Людкевич С. Іван Франко і музика // С.Людкевич. Дослідження і статті. — К., 1976. — С.198.

² 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.

(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 поетеси — дала їй чимало щасливих хвилин творчого натхнення¹. 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

¹ Яросевич Л. Леся Українка і музика. — К., 1978.

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
(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 відчували 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 країни. 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 цинив фольклор і народні звичаї як могутні виховні засоби. Сам шанував і збирав ці скарби народної педагогіки, уклавши збірники "Буковинські пісні з голосами", "Колядник руського народу", "Руський женчик", "Найкращі співанки руського народу 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 вчителю. 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 ХХ 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'явилися й українські.

Степан Омелянович 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 прийдешню України. Все його життя було пов'язане з педагогічною працею, школою, шкільництвом, вчительством¹.

¹ Беднаржова Т. Степан Сірополко — подвижник українського шкільництва. — Львів, 1998. — С.128.

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. 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"¹, "Театр як засіб естетичного виховання"²). 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"³. 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 ґрунті, 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

¹ Народня просвіта (Львів). 1924. — Ч.8. — С.119–120.

² Народня просвіта (Львів). 1924. — Ч.4. — С.55–56.

³ Сірополко Ст. Естетичне виховання // Народня просвіта (Львів). 1924. — Ч.8. — С.119.

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, 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"¹, 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"².

Отже, виняткової актуальності набуло плекання народної пісні, створення в селах і містах аматорських хорів, піклування про збереження старовинної народної пісні, яка

¹ Там само. — С.120.

² Сірополко Ст. Театр як засіб естетичного виховання // Народня просвіта (Львів), 1924. — Ч.4. — С.55.

"тепер у багатьох місцях випирається "дріббушкою". 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.

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)¹. 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

¹ Там само.

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, 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 відіграло, — писав Сухомлинський, — помітну роль у збагаченні їхнього духовного життя"¹. Висловлені Сухомлинським думки цілком збігаються з поглядами Сірополка про важливе значення естетичного виховання в загальній системі духовного розвитку учнів.

1.4. Розвиток музично-педагогічної думки

В історії розвитку української музичної освіти і виховання на різних етапах поступово визначалися різні підходи та концептуальні пропозиції щодо теоретичних основ, на яких повинен ґрунтуватися процес музичного виховання підростаючого покоління.

Розвиток науково-теоретичних основ музичної освіти й виховання бере свій початок з середини XIX ст., коли музика щільно зайняла своє місце в народній освіті.

Одним з перших початківців теорії музичного виховання був **Сергій Іринєвич Миропольський** (1842-1907), який ввів в практику народної освіти поняття "загальне естетичне виховання". Будучи музикантом, Миропольський мріяв про естетичну особистість. В його працях "Про музичну освіту

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

народу в Росії та Західній Європі", "Підручник дидактики", "Дидактичні нарис. 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", "Музична грамота для всіх" розкрито суть 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", сформулював 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 мерзотних, грубих насолод 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. Воно 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". Він один 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.)¹ Миропольський сформулював його завдання:

- виявлення естетичних здібностей;
- формування естетичного сприйняття;
- задоволення художньо-естетичних потреб;
- виховання естетичних почуттів;
- розвиток естетичного смаку.
- формування естетичного ідеалу;

Миропольський одним із перших у вітчизняній педагогіці ввів у науковий обіг і дав визначення таким категоріям, 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

¹ Миропольский С.И. О музыкальном образовании народа в России и Западной Европе. 2-е изд. — Спб., 1882. — 225 с.

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, К.Д.Ушинським та ін. Народність розумілась як "знаряддя, що може прокласти шлях до свободи і правди" (О.В.Духнович). У педагогіці 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 Ушинський, впевнено доводив, що механічне перенесення на вітчизняний ґрунт 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 духовного музичного 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 добром для них репертуару, видавати музичні посібники для навчання співам.

Педагогічна спадщина Миропольського переконує, що він не тільки закликав до краси мови, але й сам володів красномовністю, ерудицією, енциклопедичними знаннями науки та мистецтва.

На практиці Миропольський реалізував більшість своїх теоретичних ідей: У Харківській семінарії він організував оркестр та хор; видавав збірки гімнів та пісень Франції, Німеччини, Італії, Англії, Америки; здійснював підтримку С.-Петербурзькій "Хоровій спілці".

Відоме ставлення 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 XIX ст. включати церковні співи до складу обов'язкових предметів, що вивчалися у духовних семінаріях, училищах та церковно-приходських школах, тим самим практично реалізуючи ідеї Миропольського. Педагог визначив мету співів як навчального предмета — розвиток естетичної потреби, виховання почуття витонченого і, відповідно до цієї мети, його завдання:

- розвиток музичного слуху як органу сприйняття;
- знайомство з нотною грамотою;
- нагромадження певної суми музичних вражень як запоруки пробудження потреби у, можливо, якнайчастішому спілкуванні з мистецтвом.

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 народності, систематичності, наочності, цілеспрямованості, поєднання музичного розвитку з розумовим та фізичним, з моральним та патріотичним вихованням, урахування індивідуальних можливостей учнів.

Миропольський узагальнив основні вимоги до складання програми навчання співу:

- підпорядкування процесу навчання основним завданням 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 зарубіжних композиторів — Палестріни, Лассо, Баха, Генделя, Бетховена, ін.;
- рівнозначне, послідовне включення до програм церковного та світського співу і ретельний добір репертуару для нього.

Другим представником започаткування теорії музичного навчання й виховання був російський музикознавець, хоровий диригент і педагог **Степан Васильович Смоленський** (1848-1909).

Особливе місце в роботах Смоленського займали місце питання народної освіти, музичної педагогіки і методики навчання.

Займаючись музичним вихованням дітей, Смоленський вважав основним завданням розвиток музичної культури в народній школі, шляхом залучення учнів до хорового співу як національної традиції народів Росії.

Смоленський вважав, що творчі здібності закладені у всіх дітях без винятку і необхідно поставити педагогічний процес так, щоб ці здібності проявилися. Він писав: «...педагогіка — є мистецтво вирощування людей не тільки по

своїх рецептах, але і відповідно здібностям кожного учня». Величезну увагу він приділяв розвитку емоційного і логічного мислення, спостережливості і реакції, диригентським жестам.

На основі дослідницької і науково-методичної роботи Смоленського, сформульовані найважливіші принципи виховання і навчання вчителів-музикантів у Росії на рубежі XIX-XX ст., на що значною мірою спирається сучасна музична педагогіка. Це:

- спрямованість навчання на придбання фахових навичок;
- доступність знань, послідовність вивчення музичних предметів;
- виховання стійкого інтересу до обраного фаху;
- всебічний розвиток музиканта;
- тісний зв'язок музичного навчання і виконавської практики.

Педагогічна діяльність Смоленського розвивалася за двома напрямками: музичне виховання школярів і навчання вчителя. Шкільною освітою він займався з 1875 по 1889 р.

Вперше в шкільній освіті Смоленський ставить проблему єдності виховання і навчання на уроках співів. У статті «Замітки (нотатки¹) про навчання співу» він визначає три головні мети: виховну — «формування духовної культури», освітню — «знання музичної літератури» і розвиваючу — «навчання прийомам співу». Водночас він ставить важливе питання про створення високоякісних шкільних підручників і методичної літератури для вчителів і сам же успішно вирішує його, створивши 4-томний «Курс хорового (церковного) співу», «Абетку крюкового співу». У цих підручниках Смоленський пропонує свої методичні розробки. У «Абетці» представлена методика знаменного співу, у «Курсі хорового співу» викладена «методика викладання співу по циферній нотації для вчителів». Підручник витримав шість видань (останнє — у 1911 р., СПб.) і був одним з основних у народних школах Росії.

З огляду на соціально-історичний розвиток країни і переваги в ній селянського населення, Смоленський звертав особливу увагу на постановку музичного виховання в сільській

¹ можливо так.

школі, називаючи її «фундаментом загальної освіти в аграрній Росії». Смоленський неодноразово піднімав питання про створення спеціального підручника для сільської школи. Займаючись шкільною музичною освітою, він запропонував конкретні методи роботи на уроках і позакласних заняттях. При навчанні співу він пропонував принцип «осмислення співочого процесу», тобто свідомості, а також «роботу творчої уяви» (принцип «емоційного мислення»). Смоленський надавав значення «доборові теоретичних понять», доступних дитячому розумінню. На уроках домагався таких результатів, як — емоційної зацікавленості і самостійності музичного мислення учнів. Особливо цінував «високу вимогливість і максимальну віддачу».

Для прискороеного навчання дітей нотного запису і читанню з листа Смоленський застосовував систему цифрового нотного запису Ше-ве, спростивши й удосконаливши її. Перевага цієї системи полягала у швидкому розучуванні хорових творів і розвитку швидкості при співі по цифровому записі багатоголосної хорової партитури.

Він пропонував у якості методичного прийому до початкових класів народної школи ввести заняття протягом 1,5 — 2 місяців по слуху — для розвитку навичок слухового сприйняття й ансамблю. Цей метод можна порівняти з заучуванням напам'ять віршів дітьми молодшого віку, що не вміють читати. Використовувався також метод слухових порівнянь: акорди нагадують «дзвін», а звуки, що тягнуться — «річку».

Головним завданням масового музичного просвітництва в Росії Смоленський вважав естетичне виховання суспільства через хоровий спів і в першу чергу через шкільну музичну освіту. Підйом просвітництва він бачив у масовій організації хорового виховання в навчальних закладах, широкому поширенні лекційної роботи з населенням, концертах хорових колективів. Смоленський був ініціатором організації регулярних літніх курсів для вчителів і керівників аматорських хорів, переслідуючи ціль підвищення їхньої кваліфікації, оскільки вважав, що музичний розвиток дітей багато в чому залежить від підготовленості вчителів.

Результатом діяльності Смоленського в галузі шкільного музичного виховання стала музично-педагогічна концепція, що знайшла своє вираження в «Проекті Програми музичної освіти в народній школі» (1880 р.) і «Методиці викладання співу по циферній нотації для вчителів» (1885 р.).

У другій половині XIX ст. в Україні виникають музичні навчальні заклади, метою яких стала професійна підготовка музикантів. До них слід віднести згадувані раніше — музичне училище та школу ІРМТ, перші приватні музичні школи, курси, ін.

У зв'язку з цим об'єктивно виникла потреба створення науково обгрунтованої методичної бази, на якій будувалася б робота цих навчальних закладів.

Експериментатором і практичним розробником однієї з методичних концепцій у цьому напрямку став **Болеслав Леопольдович Яворський** (1877-1942).

Видатний музикант-піаніст, професор Київської консерваторії (1916-1921) і Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка (1918-1921), директор Київської народної консерваторії (1917-1921 рр.). У 1921 р. Яворський переїхав до Москви, де працював у державних органах організації музичної освіти. З 1938 р. — професор Московської консерваторії¹.

В його уявленні музика представлялася предметом своєрідної мови спілкування між людьми. Як музикознавець, він — автор теорії ладового ритму (слухового тяжіння).

В музично-педагогічній концепції Яворського центральне місце посідає завдання виховання музиканта шляхом розвитку його *музичного мислення*.

У трактовці цього поняття в його висловлюваннях чітко вирізняються широке та більш вузьке його значення. У широкому — це здатність осмислювати логіку розвитку музичної мови, виявляти її закономірності, внутрішні зв'язки і т.п., тобто здатність розуміти мову музики та говорити нею.

Музичне мислення, якщо розглядати його у вузькому плані, прочитується через ряд практичних музичних здібностей.

¹ Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — Т.6. — М.: Сов. энциклопедия, 1982. — С.608-610.

Найбільш істотною в концепції музичного мислення як комплексу практичних здібностей є активність інтонаційного мислення. Це пов'язано зі змістом вихідних теоретичних категорій Яворського, зокрема, «внутрішньої слухової настройки», яка розкривається через здатність слуху визначати тяжіння нестійкості до відносної стійкості, з його трактовкою джерела музичного руху – ладової диференціації звуків.

Вводячи поняття «внутрішньої слухової настройки», Яворський трактує його цілком у дусі ладової теорії, тобто пов'язує зі здатністю відчувати внутрішньо ладове тяжіння.

Обов'язкову умову внутрішньої слухової настройки Яворський вбачає в увазі, яка є здатністю безперервно утримувати і активно спрямовувати відповідну внутрішню слухову настройку протягом певного проміжку часу.

Розвинутий внутрішній слух дає величезні практичні переваги музиканту-виконавцю: здатність швидко орієнтуватися у творі, охоплювати його в цілому, уявляти співвідношення частин, розділів, оперувати музичними уявленнями «подумки», створювати чіткий конкретний виконавський план, який мобілізує волю музиканта, керує вибором необхідних засобів втілення. З накопиченням досвіду на базі внутрішнього слуху відбувається формування музичного мислення.

Серед форм педагогічної роботи з розвитку слуху та музичного мислення Яворський рекомендував і запроваджував у навчальному процесі для музикантів усіх спеціальностей спів у хорі, диригування хором, сольфеджування гармонічних схем і, звичайно, слухання музики.

Слуханню музики Яворський надавав особливого значення. Він вважав цей процес основою усієї системи музичного виховання. За Яворським, заняття зі слухання музики мають передбачати організацію творчої уваги, звільнення творчого сприйняття від зайвої напруги, а словесні оформлення слухової реакції мають вимагати від учнів серйозної аналітичної роботи.

У процесі вивчення твору Яворський надавав важливого значення представленню загальної історичної та культурологічної панорам («... до кожного музичного твору» слід було «підходити з точки зору епохи»). При цьому

«знайомство з фазоєпохою» повинно було, на думку Яворського, не слідувати за розбором твору, а передувати йому. Поняття «фазоєпоха» розглядалась Яворським як визначення прогресивних історичних фаз у розвитку культури.

Вивчення кожного музичного твору мало відбуватись у такому порядку:

1. Знайомство з фазоєпохою та автором.
2. Вивчення нотного та словесного запису тексту.
3. Розбір.

Яворський, насамперед, прагнув створити таку систему підготовки професійних музикантів, яка б слугувала справі формування особистості музиканта-митця, здатного художньо адекватно і в той же час на актуальному культурному рівні відтворити і донести до слухача той чи інший музичний твір, на відміну від музиканта-ремісника, спроможного лише більш-менш вправно озвучити текст нотного запису. Тому не тільки на заняттях з теорії та історії музики, на заняттях слухання музики, де велась робота по розвитку музичного мислення, але й у класах безпосередньо інструментальної підготовки за системою Яворського йшлося, насамперед, про проникнення у художній, естетичний, культурний зміст, в образну сферу та стилістику творів навчального репертуару.

За своєю теорією він організував навчально-виховну роботу у 1-му "Музичному технікумі", створеному у 20-ті роки ХХ ст. за його ініціативою у Москві.

Після революційних подій 1917-1918 р.р. на території України встановилася влада, підпорядкована більшовикам, на чолі яких стояв В.І.Ульянов(Ленін) (1872–1924). Політика у галузі мистецтва, освіти та виховання була спрямована на вирішення завдань, теоретичним джерелом яких стала марксистсько-ленінська теорія "комуністичного виховання мас". Основним стрижнем цієї теорії виступав принцип "всебічного та гармонійного розвитку особистості", спроможної побудувати нове комуністичне суспільство ¹. Тому всі процеси, пов'язані з

¹ Цей принцип запропонований Карлом Марксом наприкінці ХІХ ст. в статті "Інструкція делегатам тимчасової Центральної Ради з окремих питань" у початковому вигляді зводився до необхідності: "Розумового

навчанням та вихованням, у тому числі й музичним були пронизані комуністичною ідеологією.

Провідником цієї ідеології в мистецтво і, зокрема, в мистецьку освіту та виховання став **Луначарський Анатолій Васильович** (1875-1933), який з 1917 р. був народним комісаром (у сучасному розумінні – міністром) освіти більшовицького уряду у Москві. Основні теоретичні положення музичної освіти та виховання були викладені ним у "Основних принципах єдиної трудової школи"(1918). Цей документ мав статус урядової постанови, де концепція естетичного і, зокрема, музичного виховання зводилася в практичному розумінні до "...систематичного розвитку органів почуття і творчих здібностей дитини, що розширює можливість насолоджуватися красою та створювати її".

Відомим державним діячем в епоху становлення соціалістичної культури 20-30 рр. ХХ ст. була **Крупська Надія Костянтинівна** (1869-1939), яка відіграла велику роль у розвитку і втіленні у життя ідеї масовості у мистецтві і, зокрема, в музичному вихованні школярів. Очолоючи Державну вчену раду при Наркомосі (Народний комісаріат освіти), Крупська розглядала музичне виховання як "резонатор, підсилюючий все комуністичне, все колективістичне, ...що було підняте в душі мас революцією". Вона висувала принцип "організації почуттів" і "організації розумів" за допомогою участі мас у музичному мистецтві. Крупська писала, що необхідно "втягнути маси в музичну діяльність — це має велике значення з точки зору організації активності мас, коли маса не тільки дивиться і слухає, а і сама бере участь у якій-небудь роботі"¹.

Відмінною рисою її поглядів на музичне виховання було те, що кінцевим результатом естетичного впливу музичного мистецтва на дітей є принцип ситуації колективного емоційного переживання, за допомогою якого можна навчати дітей сприймати досвід інших. Вона вважала, що цього можна

виховання", "фізичного розвитку" та "технічного навчання" особистості, що за його ствердженням і передбачало її всебічний та гармонійний розвиток.

¹ Крупская Н.К. Педагогические сочинения в 10 т. Т.7. — С.86, т.8. — С.345-346, т.3. — С.313-316.

домогтися під час спільного виконання близької, зрозумілої пісні, спільного колективного руху (танцю), колективної декламації та ін. У зв'язку з цим, як державний діяч, вона велику увагу приділяла розвитку дитячої художньої самодіяльності у дитячих клубах та інших установах. Музичне виховання вона вважала підлеглим завданням комуністичного будівництва. Безумовно за сучасних умов демократичності виховання принцип "організації почуттів" та "організації розумів", які пропагувала Н.К.Крупська не можуть визнаними позитивними, але на той час, коли виховання було підпорядковане ідеологічним завданням, у цьому був раціональний сенс.

Значний внесок у розвиток теорії та практики музичного виховання минулого внесли **Шацький Станіслав Теофілович (1878-1934)** та його дружина **Шацька Валентина Миколаївна (1882-1968)**. Цінність їхньої теоретичної спадщини полягає в тому, що вони у процесі своєї педагогічної діяльності втілювали в практику принципи поєднання музичного розвитку дітей з розвитком їхніх загальних естетичних потреб.

Шацький С.Т., перебуваючи на посаді ректора Московської консерваторії, докладав зусиль у підготовку саме таких професійних музикантів, що своєю творчістю несли мистецтво у широкі народні маси. У 1933-1934 рр. він став ініціатором створення школи художньої майстерності та оперної студії при консерваторії.

Шацька В.М., беручи участь керівництві Інститутом художнього виховання Академії педагогічних наук СРСР та створенні перших програм з музики для загальноосвітніх шкіл, обґрунтувала передумови успішного навчання музики, які полягали в наступному:

- Музично-естетичне виховання усіх без винятку дітей у різних ланках роботи школи;
- Визнання естетичного і, зокрема, музичного виховання як одного з провідних чинників формування особистості у цілому, а не формування окремих її "чисто естетичних" якостей;
- Здійснення музичного виховання шляхом повноцінного сприймання ними творів музичного мистецтва, що передбачає їх цілісний аналіз і усвідомлення;

• Необхідність педагогічного керівництва естетичним розвитком учнів, спрямованого на виклик їхньої реакції, відповідної змісту твору та єдності емоційного і свідомого сприйняття.

"Наше завдання, — писала Шацька В.М. — виховати у молоді любов і цікавість до музики, розвинути і сформувати здорові музичні смаки, допомогти юнакам і дівчатам оволодіти певним колом естетичних понять і переконань у відповідності з комуністичним світоглядом і комуністичною мораллю"¹.

Згідно з цим положенням, Шацька В.М. ставила перед музичним вихованням не професійні, а загальнопросвітительські завдання.

Цієї ж думки дотримувався і відомий учений, музикознавець і композитор **Асаф'єв Борис Володимирович (1884-1949)**, відомий за псевдонімом як Ігор Глебов. Його вимога до музичного виховання полягала у гаслі: "У бік від професіоналізму". Він вважав, що "...музична шкільно-педагогічна справа — найважливіша, найпершочерговіша і потребує найживих сил, першочергова справа нашої музичної сучасності"².

Розробляючи специфічні музикознавські питання сприйняття музики, Асаф'єв Б.В. постійно пов'язував їх з життєво важливими питаннями музичної освіти дітей та молоді. Будучи редактором і упорядником перших науково-методичних збірників післяжовтневого часу з питань викладання музики в школі, він здійснював також організаторську роботу по підготовці учительських кадрів.

Основним методологічним положенням його музично-просвітительських і педагогічних спрямувань було те, що головним формуючим чинником естетичного смаку є сприйняття мистецтва, усвідомлення його форми, змісту, специфіки сутності засобом **спостереження**.

З цього приводу він писав: "Музика — мистецтво, тобто певне явище у світі, створене людиною, а не наукова

¹ Шацькая В.Н. Музыка в школе. Кн.2. — М.: Академия пед.наук РСФСР, 1963. — С.4.

² Вопросы музыки в школе / Ред. И.Глебова, предисловие. — Л.: Изд. "Брокгауз-Эфрон", 1926. — С.6.

дисципліна, яку вивчають, якої навчаються... Але якщо музику не вивчають заради знань, то їй навчають. Навчають грати на роялі, скрипці, балалайці. Це так. Та це можна робити і не робити... Але спостерігати її і, спостерігаючи, звикати, робити висновки й узагальнення — це інша справа. Спостерігати мистецтво — це, насамперед, вміти сприймати його...

Що сприймання музики може привести до художньої оцінки і до підвищення рівня смаку — у цьому немає сумніву"¹.

З цього Асаф'єв Б.В. робить висновок, "що для правильнішого наближення до пізнання музики як предмета, збагачуючого наш життєвий досвід і підвищуючого почуття життя, необхідно не стільки її навчання або вивчення її як наукової дисципліни, скільки спостереження (доцільно організоване) здійснюваних у ній змін та перетворень матеріалу". У зв'язку з цим, "найважливішим музично-педагогічним завданням є розвиток звукових (слухових) навичок, які допомагають вільно орієнтуватися в музичній природі слухових образів (ритм, відстань, динаміка, темп, колорит, тембр) і в емоціональному їх змісті, і в символіці виразу та зображення (звукозапис)"².

Обґрунтування Асаф'євим Б.В. методу **спостереження музики** у значній мірі зумовило поліпшення методики музично-виховної роботи в школі і спеціальних музичних навчальних закладах.

Особливого значення у цій роботі Асаф'єв Б.В. надає участі дітей та молоді у хоровому співу, який на його думку створює для його учасників "можливість найшвидшого зростання музичної свідомості й музичного сприймання"³.

овленні сучасної української музичної педагогіки.

¹ Глебов И. Музыка в современной общеобразовательной школе. — Л.: Изд. "Брокгауз-Эфрон", 1926. — С.9-11.

² Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-е. — Л.: Музыка, 1973. — С.61.

³ Там само. — С.18.

ВИСНОВКИ

У другій половині XIX — початку XX століття українські землі були розділені політичними кордонами: Східна Україна розвивалася під впливом Російської імперії; Галичина і Буковина були колоніями Австро-Угорщини. Таке соціально-політичне становище визначало особливість, яка негативно впливала на виникнення і розвиток будь-яких національних зрушень українського народу. До позитивних соціально-економічних і політичних особливостей слід віднести реформи 60-70 років, які дали поштовх розвитку у всіх напрямках соціально-політичного та економічного життя.

В українській культурі другої половини XIX століття можна окреслити два періоди: 50-70-ті та 80-90-ті роки. Перший відзначається часом гуртування інтелектуальних сил у 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.

Якщо у перший період загальна культура прагне вижити, спираючися на одвічну творчу силу народу і дозволені окремі види професійної культури, то у другий — 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.

Друга половина XIX століття характеризується розвитком освіти, особливо у 1870-х роках, коли відповідальність за стан освіти взяли на себе земства. Це є однією з позитивних соціально-педагогічних особливостей, яка зумовлювала прогресивний характер розвитку освіти в Україні. Відкриття народних шкіл, гімназій, університетів дало змогу широким верствам населення набувати освіти різного рівня. Але негативним чинником було те, що у школах була заборонена українська мова, що гальмувало або зовсім не давало змоги розвитку української національної культури.

Важливим внеском у розвиток музично-освітньої справи стали теоретичні доробки С.Миропольського, С.Смоленського, Б.Яворського, Б.Асаф'єва, що поклато початок розвитку вітчизняної музичної педагогіки.

Розділ 2. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ШКІЛЬНИЦТВА В УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.

2.1. Музичне виховання дітей та молоді в загальноосвітніх та приватних музичних закладах

Східна Україна.

Проблеми музичної освіти й виховання в навчальних закладах України зазначеного періоду безпосереднім чином продовжують те, що вже одержано в дослідженнях К.І.Шамаєвої¹ для попереднього часу. Сучасна мистецькознавча наука має фундаментальні здобутки у висвітленні життя і творчості видатних композиторів-класиків досліджуваного нами періоду, де б знайшли своє місце питання розвитку музичної освіти й виховання. До них слід віднести загальновідомі роботи про життя і творчість М. В. Лисенка (Архімович Л., Гордійчук М.), П. О. Козицького (Гордійчук М.), К. Г. Стеценка (Лісецький С., Пархоменко Л.), М. Д. Леонтовича (Гордійчук М.), Я. Степового (Булат Т.), С. П. Людкевича (Павлишин С.) та ін. Це створює передумови для зосередження уваги на суто педагогічному аспекті творчості майстрів. Крім того, останнім часом увага дослідників все частіше звертається на вивчення питань становлення і розвитку музичного виховання в Україні у спеціальних навчально-виховних формах організації освіти, а саме — навчальних закладах. Окремим напрямком досліджень стає музично-педагогічна діяльність композиторів та виконавців.

Так, на доповнення до вжезгаданої роботи К.І.Шамаєвої,

¹ Шамаева К.И. Музыкальное образование на Украине в первой половине XIX века: Монография. — К., 1992. — 178 с.

наприклад, проблемі становлення й розвитку музично-естетичного виховання в гімназіях України (XIX — початок XX ст.) присвячена дисертація Т. А. Грищенко ¹. До дисертаційних досліджень останнього періоду належить дисертація Роман Н. М., присвячена музично-педагогічній діяльності Гната Хоткевича, де авторка розглядає його творчу спадщину з точки зору її впливу на формування музичної культури молоді, організацію педагогічної діяльності забутого у радянські часи музиканта ². Тенденції й особливості розвитку музичного виховання в Західній Україні у другій половині XIX — початку XX сторіччя, розкрито в дисертації Фрайта І. В. "Проблеми музичного виховання школярів у діяльності західноукраїнських композиторів" (друга половина XIX — початок XX сторіччя) та в дисертації Проців Л. Й. "Розвиток музично-педагогічної думки в Галичині" (кінець XIX — перша половина XX ст.) ³.

Окрему увагу у роботі Фрайта І. В. приділено педагогічній просвітницькій діяльності і теоретичній спадщині західноукраїнських композиторів другої половини XIX — початку XX сторіччя, виявлено музично-педагогічні підручники, які можна використовувати в удосконаленні національної системи музичного виховання. Ця ж проблема досліджується в дисертації Овчарук О.В. "Розвиток музично-педагогічної думки

¹ 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.

² Роман Н.М. Формування музичної культури молоді в творчій 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.

³ Проців Л.Й. Розвиток музично-естетичної думки в Галичині (кінець XIX — 1 перша половина XX ст.): Автореф. Дис.... канд.пед.наук: 13.00.01 / Інститут педагогіки АПН України. — Київ, 2000. — 20 с.; 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.

в Україні на початку ХХ століття" (1905-1920 рр.)¹.

Окрему галузь досліджень останніх років становлять дисертаційні роботи з концептуально-теоретичних проблем музичного виховання, що висвітлені у науково-педагогічній спадщині видатних педагогів, музикантів минулого. Дисертація Рзаєва Ш. Р. присвячена цілісному аналізу поглядів Миропольського С. І.² Дисертація Калуцкої Н. Б. присвячена аналізу мистецької та педагогічної діяльності Кошиця О. А., де аналізується його робота з хором Київської духовної академії (1898-1908), студентським хором Київського університету (1908-1918), Української Республіканської Капели (1919-1922) та Українського Національного Хору (1922-1927)³.

Важливим доробком у розвитку вітчизняної музикознавчої науки стало дослідження Кияновської Л.О. "Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХІХ ст.", де широко розглядається історія музичної культури регіону в усій багатоманітності міжнаціональних – українських, польських, німецьких, чеських та ін. – зв'язків і впливів⁴. Дослідження Зільбермана Ю. та Смілянської Ю. "Київська симфонія Володимира Горовиця" у хронологічному порядку детально розкриває історію виникнення та розвитку Київського музичного училища при ІРМТ з 1868 по 1913 р.р. Важливішою особливістю цієї праці є те, що в ній поєднані історичні події з долею людей, які були причетні до створення одного з

¹ Овчарук О.В. "Розвиток музично-педагогічної думки в Україні на початку ХХ століття (1905-1920 рр.): Автореф. дис...канд.пед. наук: 13.00.02 / Національн. пед. ун-т ім.М.Драгоманова. – Київ, 2001. – 21 с.

² 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.

³ Калуцка Н.Б. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя: Автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. – Київ, 2001. – 21 с.

⁴ Кияновська Любов. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. – Тернопіль: СМП "Астон", 2000. – 339 с.

найстаріших і найвідоміших музичних закладів України¹.

Як відомо, в другій половині ХІХ ст. відбуваються помітні зрушення у галузі музичного виховання в загальноосвітніх закладах, зумовлені демократизацією мистецтва, освіти, боротьбою прогресивно настроєних діячів культури на розкріпачення творчих сил народу. У гімназіях, пансіонах, інститутах шляхетних дівчат, на вищих жіночих курсах учням надавалася 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. 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 у широких масах пробуджувався потяг до навчання музики. Але лише у 1897 році під тиском прогресивних діячів, що прагнули повноцінної освіти, Міністерство освіти видало циркуляр, в якому було рекомендовано всім навчальним закладам влаштовувати учнівські літературно-музичні вечори. Вони стали однією з форм, завдяки якій учні заохочувалися до занять літературою і мистецтвом. Рух за музичне виховання ширився як у великих центрах України — Києві, Харкові, Одесі, так і в деяких містах Чернігівської, Полтавської, Подільської та інших губерній².

Проте лише у навчальних закладах, на чолі яких перебували музично обдаровані особи, спостерігалось 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

¹ Зильберман Ю., Смилянская Ю. Киевская симфония Владимира Горовица. — К.: Міжн. благод. фонд конкурсу Володимира Горовица, 2001. — 412 с.

² Апраксина О.А. Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе. — М.; Л., 1948. — 123 с.

шанувальник М. Лисенка. Крім гри на фортепіано 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 роки 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.

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. У останньому у 1912-1914 роках 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.Сафоновой, 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 учителів¹. У 1908-1909 році викладав спів у білоцерківській жіночій гімназії видатний український композитор Стеценко К., педагогічні погляди якого значною мірою сформувалися під впливом М. Лисенка й Ушинського К. З ім'ям відомого диригента й композитора Попадича Ф. пов'язано піднесення і розвиток хорового співу в загальноосвітніх навчальних закладах Полтави.

Багато уваги приділялося музичній освіті у златопольській чоловічій гімназії, директором якої був Лятошинський М. — батько майбутнього славетного композитора Лятошинського Б. Учні житомирської та полтавської гімназій виступали на літературно-музичних вечорах з програмами, складеними переважно з творів українських авторів (Лисенка М., Дзбанівського О., Завадського М. та ін.). Надзвичайно показовою була на початку 900-х років праця Леонтовича М. у чуківській двокласній сільській школі, де він викладав співи та арифметику. Завдяки невичерпному ентузіазму, енергії та педагогічним здібностям Леонтовича, організований ним учнівський оркестр скоро зміг давати відкриті концерти для жителів навколишніх сіл. З великим успіхом виконувались аранжовані композитором народні пісні, твори Штрауса Й., Глінки М., Завадського М. Аматорський колектив не тільки став активним пропагандистом музичної культури, а й послужив творчою лабораторією талановитому українському композиторові.

Широкий розмах музичного мистецтва на початку ХХ 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,

¹ Васюта О.П. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII — XIX ст.: Історико-культурологічне дослідження. — Чернігів, 1992. — С.127.

професор Київської консерваторії Цветков В. О. До репертуару входили досить складні для виконання твори: хор бранців М. Лисенка з “Гамалії” на слова Т.Шевченка, хор гусярів з опери “Снігуронька” Римського-Корсакова та ін.

Почесне місце у навчальному процесі музично-естетичне виховання посідало в Колегії Павла Галагана, де крім співу та гри на різних інструментах викладався курс історії музики. З 1902 року спів та музику вів педагог музичного училища РМТ Химиченко О. На високому професійному рівні здійснювалося викладання музичних дисциплін, особливо гри на фортепіано, у Київському інституті шляхетних дівчат, де працювали найкращі музиканти. У період з 1862 по 1902 роки клас фортепіано і хорового співу вели Заремба В., а також Чечотт В. і Блуменфельд Ф. З 1881 по 1906 ік. 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.

За думкою численних дослідників, починаючи з другої половини ХІХ особливо на початку ХХ 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” у 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 Слатіна І.¹ що пропагував це мистецтво шляхом проведення концертів у Харківському товаристві грамотності, Народному домі. Поряд з лекціями з

¹ Слатін Ілля Ілліч (1845-1931) — диригент, педагог. У 1871 р. заснував у Харкові відділення ІРМТ з музичними класами, які з 1883 р. були реорганізовані в музичне училище.

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 у літній період 1916 і 1917 років. Їхні організатори мали на меті поширення знань з нотної грамоти, навчання хорового співу, а також ознайомлення з доступними аматорським хором найкращими творами світської та церковної музики. На курси приймалися грамотні, здібні до співу люди: чоловіки не молодші 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 керівництвом професора С. Богатирьова¹, який підтвердив добрі знання тих, що закінчили курси. Ще у 1896 році 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

¹ Богатирьов Семен Семенович (1890-1960). З 1917 р. — викладач, з 1935 р. по 1941 р. — професор по класу композиції Харківської консерваторії. Вважається засновником Харківської композиторської школи. У 1943-1960 рр. — у різні роки професор, зав. кафедрою, декан, заст. директора Московської консерваторії.

допомогу гурток одержував від російського композитора В. Ребікова.

Важливість справи просвітництва засвідчив з'їзд з питань організації доцільних розваг жителів Харківської губернії (1915) де, зокрема, наголошувалося на завданнях народних будинків, покликаних сприяти позашкільному художньому та фізичному вихованню дорослих, підлітків і дітей дошкільного віку. В його постановках зазначалося, що музична освіта населення повинна розвиватися в двох напрямках: 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 року. Своєчасною виявилася доповідь К. Стеценка "Українська пісня в народній школі", виголошена 25 квітня 1917 року 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 освіти¹. Музика і спів вважалися необов'язковими предметами у багатьох тодішніх навчальних закладах.

З середини XIX ст. питання музичного виховання обговорюється на державному рівні. Так, за свідченням документів, що знаходяться у фондах ЦДІА України, у ряді циркулярів та постанов декларувалося впровадження у навчальний процес народних училищ дисципліни “хоровий спів”. Це, зокрема, рішення з протоколу з'їзду інспекторів народних училищ Чернігівської губернії від 3 червня 1886 року “про обов'язкове навчання церковному співу викладачів народних училищ”², повідомлення директорів Острозької та Коростишевської учительських семінарій про постановку викладання співів 11 березня та 19 квітня 1889 року³, листування керівництва Київського учбового округу з директорами народних училищ з приводу організації навчання співу та створенню хорів⁴.

В закритих установах, як, приміром, у жіночих інститутах та пансіонах, викладання музики диктувалося необхідністю підготувати з числа матеріально неспроможних вихованок гувернанток, викладачів музики та іноземних мов. Як вже наголошувалося, високим рівнем відзначалося музичне виховання у Київському інституті шляхетних дівчат. У різні роки тут викладали К. А. Ванка, В. Е. Каульфус, І. Ф. Витвицький, В. І. Заремба, чеський піаніст, композитор і диригент А. О. Паночіні, піаніст М. А. Завадський, музичний діяч, критик і композитор В. А. Чечотт, С. М. Блуменфельд, М. А. Тутковський та ін. Вже йшлося про те, що з 1876 по 1902 рік гру на фортепіано тут викладав М. В. Лисенко.

¹ “О музыкальном образовании народа в России и Западной Европе” С. Миропольского (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 год, — К., 1901).

² ЦДІА України, ф.707, оп.296, спр.134, л.6.

³ ЦДІА України, ф.707, оп.296, спр.54, л.8-23.

⁴ ЦДІА України, ф.707, оп.296, спр.54, л.24-25, 66.

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-х років 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 у Києві відкрита у 1859 році, в Катеринославі і Харкові — у 1860 році. 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 Алчевській Х. Д. Заснувавши в Харкові недільну школу, одну з перших у царській Росії, вона керувала нею впродовж 50 років. Енергійна просвітницька діяльність Алчевської Х. Д. була високо відзначена на Всесвітній виставці в Парижі (1889 р.). Тоді її обрано віце-президентом Міжнародної ліги освіти¹. 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 значною².

Місцеві відділення РМТ намагалися створити умови для дітей заможних родин для одержання професійної музичної освіти у створених музичних училищах. Про це свідчить навчальний план та програми навчальних предметів Київського музичного училища ІРМТ, на який орієнтувалися музичні навчальні заклади інших міст України. Для прикладу наводимо фрагменти відтисків оригінальних навчальних планів відділення

¹ Алчевський І. Спогади. Матеріали. Листування. — К., 1980. — С.4.

² Алчевская Х.Д. Полувековой юбилей (1862-1912).— М., 1912. — С.19.

гри на оркестрових інструментах, затверджених “Его Императорскимъ Высочествомъ Председателемъ Императорскаго Рускаго Музыкальнаго Общества 20 ноября 1884 г.” і дозволеного цензурою до друку у м. Києві 9 лютого 1885 року ¹(Див. мал.)

Поряд з діяльністю місцевих відділень ІРМТ наприкінці ХІХ ст. активізується робота приватних навчальних закладів: шкіл, класів, курсів. Перша приватна школа у Києві, організована К. Ф. фон Фейстом у 1881 році, мала назву вокально-інструментальної. Але ще раніше, як свідчать документи фондів ЦДІА України, у 1867 році за проханням директора Київського відділення Російського музичного товариства у Києві було відкрито музичну школу, в якій викладалися елементарна теорія музики, контрапункт та вчення про гармонію, сольний та хоровий спів, гра на фортепіано, сольфеджіо та сумісна гра ².

Цікавим явищем стало відкриття у 1889 році у Києві музичної школи та оркестру народних інструментів при Київських головних майстернях місцевого залізничного вокзалу, де керівниками стали інженер В. Пітте та майстер І. Кравчук. У справі, яка знаходиться в ЦДІА України, є їхнє прохання “...устроить на Соломянке музыкальную школу для обучения мастеровых” ³. Характерним є те, що ці керівники не були професіоналами музики, але їхня музична підготовка дозволяла керувати школою.

Після відкриття Київського музичного училища при відділенні ІРМТ тут почали функціонувати підготовчі курси Худякової З. І., які, згідно правилам та програмам курсів, мали на меті “дать всем учащимся, желающим продолжить свое образование в Киевском музыкальном училище... основательную для этой цели подготовку” ⁴.

У 1889 році була відкрита приватна музична співацька школа київською дворянкою Потєшніною Є. ⁵. У 1889 році у

¹ ДА м. Києва, Ф. ХУІІ, У-91.

² ЦДІА України, ф. 442, оп. 46, спр. 471, л. 1-17.

³ ЦДІА України, ф. 442, оп. 534, спр. 255, л. 1-8.

⁴ ЦДІА України, ф. 442, оп. 540, спр. 44, л. 9.

⁵ ЦДІА України, ф. 442, оп. 552, спр. 30, л. 1-10.

Либідській ділянці міста Києва почало діяти елементарне музичне училище, про що свідчить справа, яка знаходиться в ЦДІА України ¹, а у 1892 році дворянином Сендзіковським Ю. була відкрита музична школа у місті Умані ².

¹ ЦДІА України, ф.442, оп.840, спр.287, л.1-9.

² ЦДІА України, ф.442, оп.622, спр.180, л.1-4.

В. Учебный планъ.

По отдѣлу игры на оркестровыхъ инструментахъ (предм. спец.).

7-ой годъ.	6-ой годъ.	5-ый годъ.	4-ый годъ.	3-ий годъ.	2-ой годъ.	1-ый годъ.	
<p style="text-align: center;">Высшій курсъ (3-хъ годичный).</p> <p>2 урока въ недѣлю по 2 часа на 5 учащихся.</p>	<p style="text-align: center;">Средній курсъ (3-хъ годичный).</p> <p>2 урока въ недѣлю по 2 часа на 5 учащихся.</p>	<p style="text-align: center;">Средній курсъ (2-хъ годич.).</p> <p>2 урока въ недѣлю по 2 часа на 5 учащихся.</p>	<p style="text-align: center;">Нижшій курсъ (2-хъ годич.).</p> <p>2 урока въ недѣлю по 2 часа на 5 учащихся.</p>				<p style="text-align: center;">Предметъ спеціальный.</p>
Предметы обязательные.							
Обязательное фортепиано 2 урока въ недѣлю по часу на 4 учащихся.							
<p>Исторія музыки (1 лекція въ недѣлю 2 часа).</p> <p>Исторія органа (1 лекція въ недѣлю 2 часа).</p> <p>Исторія инструментовки (1 лекція въ недѣлю по часу).</p> <p>Военная инструментовка (для желающихъ) 2 часа въ недѣлю.</p>	<p>Контрапунктъ и формы 2 урока въ недѣлю по 2 часа.</p>	<p>Гармония (2-хъ годич. курсъ) 2 урока въ недѣлю по 2 часа.</p> <p style="text-align: center;">Сольфеджіо</p> <p>2 урока въ недѣлю по часу.</p>	<p style="text-align: center;">Сольфеджіо</p> <p>2 урока въ недѣлю по 1 часу.</p>	<p>Элементарная теорія 2 урока въ недѣлю по 1 часу.</p> <p>Сольфеджіо 2 урока въ недѣлю по 1 часу.</p>			
<p>Совѣстная и квартетная игра, а также педагогическія занятія.</p>	<p style="text-align: center;">Хоровое пѣніе 2 раза въ недѣлю по 2 часа.</p>						
Игра на альта и рісоло.							
<p>Выпускной экзаменъ.</p>	<p style="text-align: center;">Переводъ по спеціальному предмету. Общій этюдъ и пьесы. Балль 4 1/2.</p>			<p style="text-align: center;">Переводъ по спеціальному предмету. Общій этюдъ и пьесы. Балль 4 1/2.</p>			

У Харкові здобула визнання спеціальна фортепіанна школа, очолювана талановитим піаністом, учнем Ф. Ліста Беншем А. Ф. Певні традиції мала музична освіта в Житомирі.

Тут у 1871 році було відкрито елементарне музичне училище, у 1885 році — музична школа П. Грінберга, а у 90-х роках користувалася популярністю музична школа, очолювана здібним і досвідченим піаністом С. Ружицьким¹. Аналогічні приватні установи у цей період виникали в інших містах України. Так, у Єлизаветграді було відкрито музичну школу Тальновського О. М., випускника Варшавської консерваторії; у 1899 році тут почала діяти школа Г. Нейгауза. В Одесі широко відомими були курси Лаглера К. Ф., Гельма Р., класи Ресселя Д., Фідельмана М., Рахміля Г.

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 Худякової З. І., музичне училище Лесневич-Носової М. К. та музичні школи Тутковського М. А. і Блуменфельда С. М. у Києві.

Злід зазначити, що Блуменфельд Станіслав Михайлович (1850-1897) — піаніст, педагог. Старший брат відомого піаніста, композитора Фелікса Михайловича Блуменфельда, що з 1918 р. по 1922 р. був директором Музично-драматичного інституту ім.М.Лисенка і професором Київської консерваторії. У родині Блуменфельдів був ще один брат — Сігізмунд Михайлович (1852-1920) — піаніст, композитор. З 1918 по 1920 р. — наглядач музею ім.М.Глінки у Петроградській консерваторії².

Навчання у школі Блуменфельда С. М. надавало можливість здобути не тільки загальну музичну освіту, а й вокально-сценічну. У 1894 році тут було відкрито перші на Україні класи драматичного мистецтва. Вихованцями їх вокального відділу був Кошиць О. А.

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.

¹ ЦДІА України, ф.442, оп.50, спр.202, л.1-3.

² Музыкальная энциклопедия в шести томах // Гл. редактор Ю.В.Келдыш. — М.: «Советская энциклопедия», 1973. — Т.1. — С.494-495.

Якщо школа Blumenфельда С. М. практично орієнтувалася на програму музичних училищ, то заклад Тутковського М. А. у 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 Тутковського М. виховала ряд відомих музикантів, серед яких піаніст Румшинський С. Г., співаки Птицин Н. В., Донець М. І., Друзякіна С. І., Янса М. А., Закревська М. І., Будневич М. Я., Азерська Є. Г.

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.

Початкова й середня духовна освіта була найбільш доступною для демократичних верств населення. В середніх закладах обов'язково вивчали церковний спів і основи хорового диригування, сольфеджіо. 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 відіграло важливу роль у формуванні майбутніх композиторів.

На революційні події 1905 року семінаристи відгукнулись участю в страйках київських студентів. Про

настрої, що панували тоді серед молоді, писав П. Козицький: “Під цілком “благолепною” - благопристойною зовнішністю в її (київської семінарії) стінах, яко протест проти клерикального “верноподанического” режиму, клекотали буйні сили”¹.

Обов’язковий церковний спів був не єдиною формою музичної освіти семінаристів. Програма передбачала навчання гри на струнних, духових інструментах, фортепіано і фісгармонії. У 1912 році у 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.

Значна увага приділялася вивченню музики (переважно церковної) у Сумському духовному училищі. Музичні дисципліни 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”². Заняття відбувалися за програмою церковного співу для псаломщиків і вчителів церковноприходських шкіл. До програми крім церковного співу входило вивчення теорії музики, основ гармонії, читання хорових партитур. З 6-го класу вивчалася методика викладання співу з паралельними практичними заняттями 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.

¹ Козицький П. К. Г. Стеценко: Біографічний нарис // Музика. — 1929. — №2. — С.3.

² Киевские епархиальные ведомости. — 1905. — №3. — С.185-186.

Однією з форм підвищення освіти і знань для викладачів церковноприходських шкіл та училищ були короткотривалі педагогічні курси. До 1903 року 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 занять слухачі складали заключний іспит.

Незважаючи на обмежену музичну підготовку, учні духовних навчальних закладів здобували певні естетичні знання й практичні навички. Вони влаштовували літературно-музичні вечори, до програм яких, крім музичних творів, інколи включалися реферати з історії та літератури і навіть виступи кобзарів.

Найбільш цікавим, змістовним і різноманітним було художньо-мистецьке життя в тих духовних закладах, адміністрація яких усвідомлювала значення для естетичного виховання багатоголікових надбань 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 у системі музичної освіти мала Київська духовна академія. Тут був злагоджений хоровий колектив, який очолювали музично обдаровані диригенти, переважно вихідці із студентського середовища¹. 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 злагодженістю й високими якістьми звучання, але й високохудожньою інтерпретацією. О. Кошицю було доручено

¹ Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. — К., 1971. — С.97-101.

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 П. Козицький чільне місце відводив церковним музичним творам М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, П. Демущього, О. Кошиця, М. Лисенка. Перевага, як і раніше, надавалася творам А. Веделя і Д. Бортнянського.

Західна Україна

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. Але наприкінці XIX ст. у Львові та інших містах Галичини відкривається ряд приватних музичних шкіл, які дали спроможність залучити до навчання гри на фортепіано та співу дітей заможних верств населення. Організаторами цих шкіл виступили професійні музиканти. У фондах ЦДІА у Львові зберігаються засновницькі документи цих шкіл: музичні школи Л. Марека (Львів, 1879), Л. Маньковського (Львів, 1884), К. Мікулі (Львів, 1889),

В. Червінського (Львів, 1886)¹, також школи Г. Аббера (Тернопіль, 1897) А. Гжи-вінського (Перемишль, 1899 р.), Р. Россельта (Львів, 1999)².

Основний зміст роботи і завдання цих шкіл визначалися статутами і зводилися до:

- Основна мета — навчання гри на фортепіано та співу;
- Допоміжні предмети — хоровий спів та теорія музики;
- Етапи навчання — підготовчий, вищий і удосконавчий (концертний);
- Вступ до школи — конкурсний за здібностями;
- Навчальний рік — з 1 вересня до 15 квітня;
- Після закінчення повного курсу видається свідоцтво музиканта³.

Про музику як виховний чинник завжди писали у своїх працях фахівці і педагоги. Навчання музики і співу повинно служити не тільки для виховання віртуозів, а “для розбудження душі самої, для розбудження і вспомагання того духовного життя, котре в гармонії тонів черпає сили і заохоту до стремління за добром і красою”⁴. А виховним засобом насамперед була українська пісня.

Усвідомлюючи роль музичної освіти в піднесенні музичної культури Галичини, композитори М. Вербицький та І. Лаврівський займалися педагогічною роботою. М. Вербицький у статті “О пінію музикальном” наголошував на необхідності професійної освіти в Галичині⁵. В іншій статті — “О твореніях музикальных, церковных і мірських 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”⁶. Автор висунув сміливу пропозицію — заснувати навчальний заклад на зразок Празької

¹ ДІА України у Львові. — Ф.146, оп.51а, спр.662, арк.4.

² ДІА України у Львові. — Ф.146, оп.51а, спр.38, арк.56.

³ ДІА України у Львові. — Ф.146, оп.51а, спр.668, арк.37.

⁴ Зоря, 1881. — Ч.9. — С.106-107.

⁵ Галичанин, 1863. — Кн.1. — Вип.2.

⁶ Слово, 1870. — Ч.38

консерваторії, де серед інших спеціальних предметів була б і композиція.

Сам М. 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 Сінкевич І. Х., згодом відомий діяч і пропагандист хорового мистецтва, автор підручника церковного співу. Порадами М. Вербицького користувалися В. Матюк та ін.¹ Даючи тривалий час уроки гри на гітарі, Вербицький створив “Школу гри” на цьому інструменті. Цей посібник хоча й не був надрукованим, вважається першим підручником у Галичині, написаним українською мовою (початок 40-х рр. XIX ст.)².

У 60-ті роки виникає реальна можливість для поліпшення музичної освіти. У зв'язку з відкриттям 1864 року театру при “Руській бесіді” і поживаленням музично-театрального життя 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 “Spievník dla szkół ludowych galicyjskich”, 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 останнього року науки по найбільшій частині не співано інакших пісень, лише одноголосові, а і в тих не було великого вибору, так що через унісонний вереск все тих самих пісень знеохочувалося

¹ Сінкевич І.Х. Начало нотного пения в Галицкой Руси // Беседа, 1888. — №1. — С.47.

² Людкевич С. Наші шкільні співаники // Дослідження, статті, рецензії. — С.391-392.

шкільну дітвору до науки співу, а о пробудженню якихось естетичних почувань не могло бути і мови”¹.

В атмосфері неприхованої політики денационалізації 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, у польській консерваторії фактично було закрите для українського населення. Натомість у семінаріях та гімназіях подавалися досить скупі музичні знання, хоч опанування нотної грамоти вважалося обов'язковим². (У 1888 році відзначалася 50-та 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 — співали³. Поглиблення музичних знань відбувалося через самоосвіту або приватні уроки.

У 90-т роки 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 композиторів⁴.

Подібний рівень навчання музики в середніх навчальних закладах лише частково задовольняв потреби населення у музичній освіті і забезпечував щонайперше розвиток

¹ Січинський Д. Співаник... // Діло, 1907. — Ч.232.

² Лисько З. І. Лаврівський // Українська музика, 1938. — Ч.4 (14). — С.65.

³ Вахнянин А. Споми́ни з життя. — С.22-23.

⁴ Справоздане (звіт) дирекції ц.к. II гімназії в Перемишлі за рік шкільний 1897/98. — Перемишль, 1898. — С.21-22.

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 у народі, бо цим вона давала доказ своєї життєвості й щораз зростаючого культурного розвитку. Тим більше, коли культурні заходи проводилися з благодійною метою ¹.

Влаштування музичних вечорів, вшанування заслужених діячів культури увійшло у звичай шкільної молоді: української — на честь Т. Шевченка, польської — на честь А. Міцкевича. 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 року учні української бурси в Бережанах. Мішаний хор бурси під керуванням учня В. Гривнака виконав твір Й. Вітошинського на слова М. Шашкевича “Не згасайте, ясні 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” ². Варто згадати про перші шевченківські вечори української

¹ Гринецький І. Учителі середніх та вищих шкіл і культу нашої музики і пісні // 25-ліття Учительської громади. Ювілейний збірник. — Львів, 1935. — С.125.

² Діло. Хроніка. — 1893. — Ч.111.

молоді. Один із них влаштували гімназисти Самбора 15 березня 1894 року¹. У жіночій школі ім. Ядвиги у 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 року 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. С. 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 року). До цього часу учні лише українських гімназій відзначали Шевченкові роковини. Згодом стало традицією, що у народних святкуваннях брали участь учні як українського, так і польського та єврейського походження.

У залі польського “Сокола” провела свято Тараса Шевченка гімназійна молодь Станіслава (25 березня 1904 року). Музичні твори (Д. Січинського “Лічу в неволі”, М. Лисенка “Реве та стогне”, А. Вахнянина “Ура, у бій”) виконувалися самими гімназистами². Багато зусиль для вокально-хорової підготовки шкільної молоді доклав Я. Вітошинський. Його хор особливо відзначився на шевченківському святі у березні 1904 року. “Історія рускої академічної гімназії мусить записати золотими буквами ті часи, — пише М. Волошин, — коли знайшовся чоловік, що потрапив хор хлопчиків поставити на такий рівень, то проф. Вітошинський”³.

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

¹ Діло. Хроніка. — 1894. — Ч.52

² Діло. Хроніка. — 1904. — Ч.65.

³ Діло. Хроніка. — 1904. — Ч.59.

заслуженому на поли хорального співу диригентови і его хорови”¹.

Великою популярністю користувався оркестр і хор Львівської ремісничо-промислової бурси, який 2 листопада 1903 року виступив перед численною молодіжною публікою. Незважаючи на короткий час існування оркестру (один рік), його дебют був успішним. Концерт завершився виконанням гімну “Ще не вмерла Україна” у 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 становиськах самостійних ремісників і промисловців”².

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 руки, юні друзі” на слова М. Шашкевича, спеціально написану до цього ювілею³.

Музична освіта у загальноосвітніх закладах (школах, гімназіях) Галичини зводилась переважно до вивчення співу. Це відбувалось, як правило, у два етапи. На першому викладались основи елементарної теорії музики, на другому учні співали у 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 році Товариство українських наукових закладів імені Петра Могили організувало курси лекцій у десяти місцевостях Галичини. У них брав участь майбутній академік Ф. Колесса, який читав у Самборі й Золочеві лекцію (з демонстрацією на фонографі) “Музична форма українських народних дум”. Уже за два перші роки існування цього “народного університету” (1909-1910 роки) у

¹ Діло. Хроніка. — 1905. — Ч.53.

² Діло. Хроніка. — 1905. — Ч.67.

³ Нижанківський О. Маркіянове свято у Львові // Діло. — 1911. — Ч.247.

Львові, Перемишлі, Самборі було прочитано сім лекційних тем, серед яких “Основи ритміки”, “Національні танці”, “Музична форма українських дум” тощо. Загальна кількість слухачів сягала 14 тисяч, 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 відгукнулися учні української гімназії у Львові. Концерт, що відбувся 3 грудня 1912 року 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. Голинський¹.

Учителі музики, а також музично підготовлені учні організували у своїх навчальних закладах хорові та оркестрові колективи. Так, на спільному концерті обох стрийських гімназій (17 березня 1913 року) виступили “16-ка” чоловічого хору (диригент — учень Трух), змішаний хор (диригент — Котович), оркестр (диригент — учень Бервід), смичковий квартет та гурток мандоліністів. У виконанні учня Дольницького прозвучали твори “Фінале” , “Із сліз моїх” Д. Січинського, “Черемоше, брате мій” С. Людкевича З фортепіанним соло виступив учень Дзерович².

Академічна молодь 2 липня 1913 року влаштувала святковий концерт на честь Івана Франка, де слід відзначити перший виступ невідомого досі у Галичині співака Михайла Микиші (учня О. Мишуги), який з 1905 року працював у музичній школі М. Лисенка у Києві. “Голос Микиші, — пише рецензент, — се м’який, ясний ліричний тенор з легким закроєм драматичним, широкої скалі, гнучкий, спосібний до нюансування динаміки у високих реєстрах, словом, голос, якому

¹ Жалоба О. Концерт молоді для пошануванє пам’яті М.Лисенка // Діло. — 1912. — Ч.273.

² Діло. Хроніка. — 1913. — Ч.68..

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" ¹.

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 тодішньому 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, не виправлені, 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" ².

Трохи краще культивувався 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 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 ("Піснь свободи" І. Біликівського) і хор старших класів ("Червона

¹ Святочний концерт в честь Івана Франка // Діло. Хроніка. — 1913. — Ч.147.

² Жалоба О. Ювілейні Шевченківські концерти у Львові // Ілюстрована Україна. — 1914. — Ч.5-6. — С.117.

калина” і “Журавлі” у гармонізації Ф. Колесси). Диригувала учениця Дмитрашівна, яка крім цього виконала соло “Горить моє серце” і в тріо з Чайківською і Долинківною — “Баркароду”. На закінчення учениці проспівали “Боже великий, єдиний” і “Ще не вмерла Україна” ¹.

На шкільних концертах керівниками хорів та акомпаніаторами були переважно самі учениці. “Шкільні концерти мають бути не лиш popisом, але і школою, — вважав рецензент, — тому дуже добре, щоби учениці привикли самі управляти хорами та вести супровід” ². Концерти у фонд українських січових стрільців (УСС) були проведені ученицями учительської семінарії у Самборі 6 квітня 1916 року. В Коломиї (8 квітня) виступив хор під керуванням Д. Николишина, в якому співали учениці приватної семінарії. Шевченківське свято у Станіславі відзначала українська учительська семінарія василянок спільно з іншими школами ³.

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 року, була 60-та річниця смерті Тараса 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). Львівська громадськість була задоволена концертом, “бо бачила серйозну працю своєї молодіжи” ⁴.

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’язковості, мертвеччини, шаблону” ⁵. Вже згодом, після 1-

¹ Діло. Хроніка. — 1915. — Ч.125.

² Діло. Хроніка. — 1916. — Ч.89.

³ Діло. Хроніка. — 1916. — Ч.97.

⁴ Український вісник. — 1921. — Ч.49.

⁵ Діло. Хроніка. — 1923. — Ч.32.

ї світової війни, 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. Шуст¹.

Свою індивідуальну рису мали концерти, у яких брали участь талановиті діти. Такий концерт під назвою "Діти – дітям" влаштувало товариство "Українська захоронка" 17 червня 1934 року силами наймолодших учнів музичного інституту. Солоістами 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"². 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 тільки розбуджує замилювання 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"³.

Виконуючи міністерські програми шкільних музичних лекторіїв, дирекція філії української державної гімназії у Львові

¹ Діло. Хроніка. – 1934. – Ч.122.

² Приймова І. "Діти – дітям" // Діло – 1934. – Ч.160.

³ Ціпановська О. "Діти – дітям" // Жінка. – 1935. – Ч.1.

стала ініціатором їхнього проведення для учнів 1-3 класів середніх шкіл під назвою “Розвиток української музики”. З метою реалізації цих лекторіїв 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 року в присутності понад тисячі школярів. Запрошені — співачка М. Сокіл і піаністка Г. Левицька виконали велику програму, складену виключно з Лисенкових творів, у той час як А. Рудницький пояснював кожен номер, 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 віддыхом слухала як прелекції та пояснення, так і музично-вокальних точок”¹.

Другий лекторій, присвячений народній музиці, розпочався вступним словом А. Рудницького, який розповів про значення народної пісні як такої, що віддзеркалює та оспівує українську історію і важливі історичні події, змальовує народні обряди й почування людей, реагує 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. Сінгалевиц грою на бандурі та співом історичних пісень переніс школярів у давні часи 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. Пашкевича та ін.² З-поміж інших свят, проведених силами шкільної молоді в міжвоєнні часи, необхідно виділити

¹ Вільшанецький З. Перший шкільний концерт // Діло. — 1936. — Ч.68.

² Там само.

вшанування у 1937 році Т. Шевченка у 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.

Боротьба прогресивних сил **Буковини** за відродження національної культури викликала певні зрушення і у музично-просвітницькому житті краю. Так, у 1899 році за прикладом галицьких музичних діячів на базі співочого й музичного гуртків, що працювали при “Руській бесіді”, було створено музичне товариство “Буковинський Боян”. У 1904 році 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 зберігалось чимало творів М. Лисенка. Школа проіснувала до 1911 року.

Заохоченню до оволодіння основами музичного мистецтва, до пропаганди кращих зразків вітчизняної культури сприяли окремі хори, зокрема, організоване у 1901 році у 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 у 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.

2.2. Культурно-просвітницька та педагогічна діяльність видатних українських композиторів кінця XIX — початку XIX століття

Східна Україна

Творчість **Лисенка Миколи Віталійовича (1842-1912)** зайняла центральне місце в історії української музичної культури. Він підсумував великий період в її розвитку і на ґрунті глибокого вивчення життя, народної творчості та кращих класичних надбань створив українську професійну музичну школу¹. У різні роки його діяльність була пов'язана з такими освітніми закладами Києва:

1869–1870 – музична школа при Київському відділенні Імператорського Російського Музичного Товариства;

1881–1906 – Інститут шляхетних дівчат;

1893–1908 – приватна музична школа

С. М. Блюменфельда (в останній рік був її директором);

1898–1904 – приватна музична школа

Н. А. Тутковського;

1904–1912 – власна музично-драматична школа.

Крім цього, М. Лисенко постійно мав приватні уроки, а також займався широкою пропагандистсько-просвітницькою діяльністю у процесі підготовки й проведення різноманітних ювілейних свят та інших музичних урочистостей (хорові концерти у Петербурзі, вистави аматорських музично-драматичних колективів, шевченківські роковини, концерт з нагоди пам'ятника І. П. Котляревському у Полтаві тощо), організації концертних поїздок по Україні (у 1893, 1897, 1899 та 1902 роках) з хоровими колективами, учасники яких, здебільшого музиканти-аматори, були його вихованцями стосовно музичної освіти.

Як педагог і вихователь молодих музикантів, М. Лисенко свідомо орієнтувався на високий рівень загальномузичної підготовки, завжди звертав увагу на розвиток

¹ Архімович Л., Гордійчук М. Микола Лисенко. Життя і творчість. — Вид.3-тє, доповн.і переробл. — К., 1992.

музичного світогляду своїх учнів і надійним засобом підвищення їх музичної ерудиції вважав вивчення історії і теорії музики, часто займався з ними безкоштовно і в надурочний час. “Микола Віталійович і у свята, в прийомні години (коли треба було жертвувати відвідинами рідних) приходив займатися теорією, історією музики з його музичними ілюстраціями. Довелося придбати нотні зошити, де перекладалися музичні фрази в ключах; самі намагалися писати музику...” – згадує одна із його учениць у Київському інституті шляхетних дівчат ¹.

Великої уваги надавав композитор справі збирання і вивчення народних пісень. Для нього кожна хороша пісня була цінним надбанням загальнонародної культури ².

Любов до батьківщини й національної культури, реалізм і народність – ось до чого закликав Лисенко в своїй творчій та музично-громадській роботі, ось що було його дороговказом на шляху до 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. У 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 внутрешних дел, куда я слал прошение через Драгоманова, разрешит мне, то будет нова музична школа Лисенка” ³.

¹ М. В. Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд. О. Лисенка; ред. та комент. Р. Пилипчука. – Київ: Музична Україна, 1968. – С.459.

² Василенко З.І. Пропагандист народної пісні // Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві. – К.,1965. – С.98.

³ Лисенко М.В. Листи / Упоряд та прим. О.Лисенка. Вступ ст. М.Рильського. Заг. ред. Л.Кауфмана. – К., 1964. – С.291.

Нарешті, з осені 1904 року, в Києві в будинку № 15 по Великій Підвальної вулиці Музично-драматична школа М. В. Лисенка почала функціонувати. Про це свідчать матеріали переписки Управління Київського учбового округу з Міністерством внутрішніх справ від 20 серпня 1904 р.¹.

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 музикантів². Усі 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 і композиції, диригування оркестрове й хорове, сценічна гра і декламація. Допоміжними предметами вважалися музично-теоретичні дисципліни: елементарна теорія, гармонія, сольфеджіо, енциклопедія³, 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 склали 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 — вищий (чотирирічний курс навчання). Драматичний відділ передбачав три класи. Перші два — нижчий відділ

¹ ЦДІА України, ф.442, оп.622, спр.486, л.49-64.

² Літературно-науковий вісник. Річник VII: Т. XXVII. Кн. VIII. — Львів, 1904. — С.92.

³ “Енциклопедією” в дореволюційних російських консерваторіях називалася дисципліна, що давала знання з контрапункту, музичних форм, знайомила з музичними інструментами. Викладалася на виконавських факультетах.

(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 М. Зотова¹, О. Муравйова² та О. Мишуга.

Згодом був створений клас бандури. На драматичному відділі викладала Марія Старицька — дочка М. П. Старицького. Після того, як 1918 року школу реорганізовано 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”, “Арагонська хота” й “Жайворонок” Глінки у транскрипції Балакірева, “Ноктюрн”, “Колискова” й “Гондольєра” Балакірева, прелюдії та вальси Лядова, п’єси Рубінштейна, Кюї та Бородіна).

¹ Зотова Марія Василівна (1861-1913) — артистка опери, відома камерна співачка (меццо-сопрано) і педагог. Працювала також на музичних курсах З.Худякової.

² Муравйова (Апостол-Кегич) Олена Олександрівна (1867-1939) — артистка опери (лірико-колоратурне сопрано) і педагог. З 1920 р. — професор Київської консерваторії.

Поряд із традиційними в будь-якій фортепіанній школі сонатами Гайдна, Моцарта, Бетховена, віртуозними п'єсами Шумана й Мендельсона Лисенко часто задавав і рідко виконувани, 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.

Широка просвітницька діяльність і виконавська активність викладачів та учнів музично-драматичної школи постійно висвітлюється у пресі, що сприяє помітному зростанню популярності цього навчального закладу.

Школа поступово набуває значення провідного музично-освітнього осередку України. “Взагалі, школа моя має добрий попит у широкій публіки міської і позаміської, провінціальної, – пише М. Лисенко у листі до однієї із своїх численних учениць. – Багато питають, приїздять, цікавляться, поступають... Вечори публічні одвідуються дуже людно і приймаються дуже гучно... а оперні вистави... в оперному театрі з оркестром оперним роблять цілу сенсацію в городі. Повний театр бува, і співці, і музиканти сторонні теж сходяться слухати. Овації такі бувають, що куди!”¹.

Школа скоро стала популярною, її плідна діяльність почала відчуватися вже через три-чотири роки роботи. Композитор працював у своїй школі до останніх днів життя.

Серед вихованців школи визначні діячі української культури: відомий український композитор, чудовий педагог та

¹ Лисенко М. В. Листи / Упоряд. О. Лисенко; вст. ст. М. Рильського; ред. Л. Кауфман. – Київ: Мистецтво, 1964. – С.413.

диригент К. Стеценко, композитор, диригент, педагог, етнограф, автор першого в Україні підручника з хореографії В. М. Верховинець, один із основоположників українського музикознавства, дослідник історії української музики та фольклору, літературознавець Д. М. Ревуцький, диригент, композитор, автор численних обробок народних пісень О. А. Кошиць, музикознавець, у 20-х роках директор Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка, згодом професор Ленінградської консерваторії, доктор мистецтвознавства А. К. Буцькой.

Після смерті М. Лисенка вона перебувала в тому ж будинку до 1918 року — до реорганізації у Вищий музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка. Унаслідок багаторічної педагогічної праці Лисенко виробив оригінальну систему музичної освіти: максимальну увагу він звертав на музичний розвиток, а набуття технічних навичок підкоряв основній меті — вихованню свідомого й культурного, всебічно розвиненого музиканта.

Композитор відкидав закостенілі 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 численими (здебільшого приватними) викладачами фортепіанної гри. Педагогічна цінність цієї збірки і технічних вправ, що займали вагомe 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’ески (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 твори¹. Так, повертаючись з чергового хорового турне по українських містах, він пише в одному з листів, що здійснив цю подорож з метою

¹ Костюк О.Г. М. В. Лисенко про суспільно-виховні функції музики // Микола Лисенко — борець за народність і реалізм у мистецтві. — К., 1965. — С.17.

з'ясувати, яке ж враження справляють на слухачів хорові обробки народної пісні. Він прагнув дізнатися, “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-ра Шухевича від 14 січня 1893 року. 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 (у 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 ґрунті 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 усебічне 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 — взаємозалежність 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 розвою, 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 ¹. 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. Усі, 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.

¹ Рильський М. Мистецтво — творча праця зрима. К.: “Мистецтво”, 1979. — С.193-194.

Багатогранна діяльність **Петра Петровича Сокальського(1832-1887)** — 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, втілюючи його вірші в музиці¹.

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. Белінський, 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...”².

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 давати професорів, викладачів, учених, інженерів, архітекторів, хіміків...”³.

Сокальський був палким поборником жіночої освіти. У ті роки питання жіночої освіти хвилювали передову інтелігенцію всієї країни. Це знайшло своє відображення в романі М. Чернишевського “Що робити?”. Нагадаємо також, що

¹ Каришева Т. Петро Сокальський. Життя і творчість. — Вид. 2-ге. — К., 1978.

² Сельскохозяйственное обозрение // Записки императорского общества сельского хозяйства Южной России”. — 1871, січень. — С.84.

³ Сокальський П. Что делать молодой России? — М., 1903. — С.44.

композитор О. Бородин 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”¹. Зокрема, він вважав, що жінці дуже підійшла б роль учительки, особливо на селі. У 1865 році, за прикладом Безплатної музичної школи Сокальський організував в Одесі „Товариство любителів музики” (в наступному – Одеське музичне товариство)², при якому діяв 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 П. Сокальського до редакції “Санкт-Петербургских ведомостей” (1867р.). Характерною особливістю естетичної концепції П. Сокальського є те, що необхідність національної основи в музиці він виводить з суспільної природи мистецтва взагалі.

¹ Чибисов В. По поводу нашего воспитания // Одесский вестник. — 1859, №133.

² Музыкальная энциклопедия в шести томах // Гл. редактор Ю.В.Келдыш. — М.: «Советская энциклопедия», 1981. — Т.5. — С.174.

Як бачимо, проблема народного в музиці посідає величезне місце в естетиці П. Сокальського. Він чітко уявляє собі, яким шляхом повинна йти російська музика і дуже близько підходить до завдань створення зразків українського музичного мистецтва.

Праці, написані П. Сокальським в останні роки, були сверідним 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 П. Сокальського у пресі з питань освіти й виховання юнацтва. У популярних лекціях про музику, які П. 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, П. 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”, надрукованої у газеті “Одесский вестник”¹.

Свої багаторічні спостереження П. 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 П. Сокальського до теми, предмета дослідження. Він говорить про народну творчість як про величезний скарб, неповторне самотутнє 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 П. Сокальський висловлює побажання, щоб у вітчизняних консерваторіях спеціально вивчали особливості руської народної пісні, щоб багатства

¹ Одесский вестник. — 1872. — 29 та 30 березня.

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 П. Сокальський, музика кожного народу — явище своєрідне, бо розвивається в якнайтіснішому органічному зв'язку з мовою.

У розвитку української музики кінця XIX — початку XX ст. відіграла прогресивну роль багатогранна діяльність **Бориса Володимировича Підгорецького(1873-1919).**

Його мистецьке кредо формувалося в напруженій політичній обстановці дореволюційної Росії. У цей складний період композитор високо ніс прапор служіння народів, за утвердження демократичної культури ¹. 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” ². Повідомлення про виступи хору зустрічаємо і в інших номерах цієї газети ³.

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

¹ Черпухова К.М. Композитор Б.В.Підгорецький і розвиток російсько-українських музичних зв'язків. — К., 1981. — С.5.

² Полтавские губернские ведомости. — 1895, 27 авг.

³ Полтавские губернские ведомости. — 1897, 20 июня.

турботу про влаштування спектаклю (“Вечорниць”) на користь Товариства допомоги сільським учителькам і учителям?”¹.

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”². 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 ґрунті спільних художніх інтересів та прагнень і відіграла значну роль у формуванні естетичних поглядів митця, була одним з важливих джерел ідейно-творчого зростання композитора.

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. О. 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

¹ Відділ рукописів Інституту літератури ім.Шевченка НАН України, Ф.38/557.

² Южный край. — 1901. — №69.

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 ¹.

Питання музичної освіти та виховання, якими займалася Музично-етнографічна комісія, розроблялися впродовж багаторічної педагогічної діяльності композитора в початковому

¹ Російський державний центр. музей муз. культури ім. М. І. Глінки, ф.133/330.

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 ¹.

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. В. Підгорецький, 21 березня 1913 р” ².

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 ³, 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.

¹ Золоті колоски / Упоряд. Б.Підгорецький, О.Маслов. — Спб., Друк. Г.Шмідта, 1913.

² Там само.

³ Повідомлення Музичної секції Народної консерваторії на ім'я Є.Е.Ліньової. Російський державний центр. музей муз. культури ім. М.І.Глінки. ф.95/418.

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, 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 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 народові прослухати гарну музику — повинна зустріти загальну підтримку і співчуття”¹.

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

¹ Голос Москвы. — 1915. — 30 апр.

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”¹.

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”².

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, історичного розвитку тощо. Про інтерес народу до музики, про глибоку віру в його світле майбутнє свідчать статті Б. В. Підгорецького: “Камерні концерти Співки”, “Справи радянської опери”, “Концерт Співки артистів-музикантів”, надруковані на сторінках журналу “Артист-музикант”. Багатогранна прогресивна діяльність Підгорецького та його творчість відіграли значну роль у розвитку української музики.

¹ Театр в карикатурах. — 1914, №11. — С.15.

² Голос Москвы. — 1914 — 15 февр.

Композитор **Яків Степанович Степовий** (справжнє прізвище **Якименко**) (1883-1921) прикметний, зокрема, тим, що коли 1919 р. був створений Всеукраїнський музичний комітет відділу мистецтв при Народному комісаріаті освіти УРСР, він увійшов туди_ nfg sfvj ug s М. Леонтович, К. Стеценко, П. Демущийкий, 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 самодіяльності¹.

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 вірцевих 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”².

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. Степового³.

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 Я. Степовий не брав активної участі. Я. Степовий як

¹ Булат Т. Яків Степовий. — К., 1980. — С.51.

² НБ України, м.Київ, відділ рукописів, ф.1-36597 (Положення Вукмузкому).

³ Степанченко Г.В. Композитор Яків Степовий. — К., 1974. — С.37.

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. Я. Степовий записав багато мелодій, а також відбирав потрібні для його роботи зразки у збірниках відомих фольклористів: М. Лисенка, П. Демущього, К. Квітки, О. Рубця, А. Конощенка та ін.

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 Я. 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 Т. Шевченка вони складають “малий” музичний “Кобзар” на відміну від Лисенкового “дорослого”. Твори Я. 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).

Кирило Григорович Стеценко (1882–1922) значне місце у своїй творчості відводив педагогічній діяльності. 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 виховання¹. 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 М. Лисенка. Спільна праця в ньому стала підвалиною багаторічних творчих зв'язків. К. Стеценко вивчав і наслідував форми організації і методи роботи М. Лисенка з хором, перейняв його педагогічні настанови.

Безпосереднє знайомство з М. Лисенком та іншими прогресивними діячами української культури остаточно вирішило долю К. Стеценка, який усвідомив, що метою його життя має стати творчість і праця на благо народу. Педагогічні ідеї К. 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, К. Стеценко піднявся до розуміння залежності освіти від існуючого ладу. “Всякому відомо, — писав він, — що бідного та приниженого легше тримати в руках і керувати ним, 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”². 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,

¹ Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко — педагог. — К., 1977.

² Стеценко К. Рукопис статті 12. VI 1917 р. НБ України, відділ рукописів, I — 42017, стор. 8–9.

як мистецтво в школах, знаходилася в руках дилетантів”, і школи лишалися без досвідчених учителів музики, співів, живопису. Вважаючи педагогічну працю важливою громадською справою, К. 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, К. Стеценко намагався дати слухачам глибокі, науково обгрунтовані теоретичні й практичні знання. Його “Конспект занять на загальноосвітніх курсах”¹ 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 тетраборди 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 дати тон за допомогою камертона та користуватися метрономом, і настійна вимога знання музичної термінології.

Викладаючи історію церковного співу, К. 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

¹ ДІА м.Києва, ф.276, оп.3, справа 338, арк. 6, 7, 8.

попередніх епох. Він негативно ставився до діяльності музикантів-італійців в Росії, відзначав наявність у духовній музиці нового напрямку, 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 К. Стеценка як методиста швидко зростав і поширювався за межами Київщини. 1908 року, наприклад, Лубенська повітова шкільна управа запросила його “прочитати на літніх учительських курсах в Лубнах десять лекцій з методики співів”¹. На жаль, ця цікава і важлива форма роботи композитора-педагога з учителями була припинена через репресії. Характерно, що К. Стеценко ще у своїй дореволюційній практиці розширював “офіційний” репертуар творами російських й українських композиторів, а також народними піснями. Демократичне спрямування його педагогічної праці пробуджувало соціальну свідомість слухачів курсів. Перелік співочого репертуару на курсах вказує на те, що напрям роботи К. Стеценка як педагога був протилежним “офіційному”. Всі українські народні пісні виконувались у розкладках М. В. Лисенка.

К. 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 К. Стеценка, його боротьба за демократичний розвиток культури та

¹ Лист-запрошення зберігається у рукописному відділі НБ України, ф.62.

реалістичний напрям у мистецтві опинилися в полі зору представників влади.

Крім інтенсивної педагогічної роботи і навчання у Любомирського, К. Стеценко проводить широку музично-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 керівництвом К. Стеценка виступав регулярно. В концертах виконувалися твори М. Лисенка, народні пісні. На прохання антрепренера Сагатівського (власне — І. Л. Мавренко-Коток) Стеценко набрав і відправив до Чернігова ще один хор.

Естетично-педагогічні ідеї К. 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. заснував нотне музичне видавництво “Кобза”.

У квітні 1917 р. К. 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 відділів¹.

За ініціативою К. 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 К. 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. I”.

Усвідомлення доцільності своєї праці на благо розвитку народної школи надало К. 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 дітей видати ґрунтовніші підручники: “Методику початкового навчання співу”, “Збірку пісень, ігор, танків тощо” та “Шкільний співаник”.

К. Стеценко 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

¹ Записано К.Г.Стеценком на обкладинці зошита з текстом його доповіді на з’їзді. НБ України, відділ рукописів, І—42020.

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 К. Стеценко брався до справ, пов’язаних з організацією школи.

Складність соціально-політичного життя тих років не дала змоги К. 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, К. Стеценко дбає про постійні контакти учнів з представниками науки та мистецтва, запрошуючи виступати з лекціями провідних діячів культури П.Демущього, 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.

К. Стеценко ретельно вивчав стан музичної освіти в консерваторіях та музичних школах дореволюційної Росії, а на основі вивчених матеріалів доводить, що 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, намалює 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 К. 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 К. 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 К. 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, К. 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 К. 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 К. Стеценко пропонує влаштувати 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”.

К. 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, організувати з'їзди, огляди, розсилати інструкторів для створення художніх колективів тощо.

У січні 1921 р. К. Стеценка обирають професором класу хорового співу Київської державної консерваторії. К. Стеценка 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.

Микола Дмитрович Леонтович (1877-1921) — 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 народу¹. “...В ньому була якась тиха задумливість, смуток, ніби елегійний звук, що стиха тремтить і бринить у душі художника...”. Таким бачив М. Леонтовича один з його сучасників, таким ми уявляємо собі цього, справді народного співця. Вчителюючи, М. 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. М. Леонтович частенько таки бував тією “затичкою”, яка врятувала 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

¹ Грінченко М.О. Вибране. — К.: Муз. Україна, 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 М. Леонтовича, — помандрував із своїм вчителюванням він таки багато, — скрізь композитор знаходив певний ґрунт і необхідність докласти своє вміння, знання й здібності для творчості.

Але на короткий час, у 1919 р., ми бачимо М. Леонтовича в Києві. Тут він працював у музично-драматичному інституті ім. М. В. 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 молодій республіки: викладає на курсах дошкільного виховання, проводить значну громадську роботу. Він стає відомим як композитор. За своїми обов'язками по НКО М. Леонтович організує капелу під керівництвом Калішевського — її диригента. У М. Леонтовича була тверда думка: створити українську капелу.

Ведучи невтомну педагогічну роботу у провінції, М. Леонтович працює над собою, над своєю музичною освітою. Не так легко було здобути її, а вона була йому така потрібна. В часи літнього відпочинку М. Леонтович їздить до Москви й Петрограда, слухаючи лекції з композиції у таких педагогів-теоретиків і композиторів, як Б.Яворський.

Робив спроби М. 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 освіти¹.

¹ Гордійчук М. Микола Леонтович. — Вид. 2-ге. — К., 1974. — С.87.

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 перших днів перебування тут М. Леонтович взявся за організацію хору і вже через якийсь час розучив з ним кілька нескладних пісень. Виявивши в окремих учнів нахил до інструментальної музики, М. Леонтович задумав скласти з них оркестр. Сам М. 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, захоханим 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. М. 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”¹.

Робота М. 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 М. 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

¹ Музика. — 1925. — №1. — С.19.

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 хоровий спів”¹. Як бачимо, М. 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.

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 зустрічаються 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”, “Трицю”, “Черчик” та ін.

Західна Україна

Аналіз педагогічної спадщини західноукраїнських композиторів дозволив виділити кілька періодів їхньої діяльності від 1848 р. до початку ХХ ст.: період становлення (1848–1873 рр.); період розвитку (1873–1903 рр.); період інтенсифікації (1903–1939 рр.)². 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

¹ Леонтович М.Д. Збірка статей та матеріалів. — К., 1947. — С.100.

² Фрайт І. Проблема розвитку творчих здібностей дітей у педагогічній спадщині галицьких композиторів кінця ХІХ — початку ХХ сторіччя // Освітянин. — 1998. — №2. — С.16–17.

мистецтво, композитори прагнули протистояти насильницькій політиці Австро-Угорської імперії. Основними напрямками 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) 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"¹. Чимало місця в них відведено темі музики в житті людини (дівчинка від радості дзвінко співає; гуцул-сиротина грає на сопілці; вівчар чи жовняр розважає свою тугу грою на флюярі; хвилі славного Черемоша несуть гомінки звуки трембіт).

Крім композиторської і літературної, С. 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, С. 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 дівчорі, зокрема на Буковині, не

¹ Білинська М. Сидір Воробкевич. — К., 1982. — С.27.

вистачало відповідної музичної літератури: збірників пісень, доступних підручників з музичної грамоти і сольфеджіо. Враховуючи все це, С. Воробкевич одним з перших на Західній Україні взявся випускати пісенники для школярів, які, поперше, 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 кварта 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 С. 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” С. 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.

Анатоль(Наталь) Климентович Вахнянин (1841-1908) – один з видатних представників західноукраїнської мистецької інтелігенції другої половини ХІХ сторіччя, відомий як письменник і автор публіцистичних творів. Проте найцінніший доробок він залишив у галузі музичної культури як композитор, виконавець, громадський діяч. А. 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 України¹.

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 А. 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 В. Шухевича, а першим диригентом хору – Вахнянина. До складу першого

¹ Гриневецький І. А.К. Вахнянин: Нарис про життя і творчість. – К., 1961. – 110 с.

правління товариства також увійшов відомий західноукраїнський композитор Д. 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 музики¹.

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 статутної 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 М. Лисенка, статут “Союзу співацьких і музичних товариств у Львові” було затверджено. Головою Союзу обрано В. 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, 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 збагачувались, невдовзі школа зрівнялася з консерваторією. Першим директором музичного інституту був обраний Вахнянин.

¹ 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.

Після 1904 р. А. 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., Коломії — 1929 р., Яворові — 1930 р., Золочеві — 1931 р. і т.д.). Так, скромна ініціатива А. 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 А. 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 ХІХ — початку ХХ сторіччя.

Після цього, крім С. Воробкевича і А. Вахнянина, розкривається діяльність композиторів І. Кипріяна, І. Біликівського, В. Матюка, М. Копка, М. Нижанківського, Є. Купчинського, Д. Андрейка. 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. “Учебник початкових відомостей музики і співу”, як і ряд інших робіт, справив помітний вплив на розвиток змісту навчання.

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”¹).

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

¹ Фрайт І. Віктор Матюк — композитор і священник // Світ дитини. — 1997. — №1. — С.12–13.

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.

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 ¹.

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 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

¹ Фрайт І. Просвітницька діяльність М.Копка (1859-1918) // Мистецтво та освіта. — 1998. — №2. — С.16–17.

підтвердженням того, що проблема музичного виховання була домінуючою в їх діяльності¹.

Нарешті, особливе місце займає педагогічна спадщина Д. Січинського². **Денис Володимирович Січинський (1865-1909)** є одним з найвизначніших західноукраїнських композиторів кінця XIX — поч. XX сторіччя. Крім композиторської діяльності, Д. 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 Д. Січинського сприяла справі розвитку прогресивного українського національного мистецтва. 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, Д. 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 ґрунтувався пізніший розвиток фольклористики в Західній Україні. В Перемишлі Д. 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,

¹ Фрайт І. Історія створення перших українських підручників з музики в Західній Україні в другій половині XIX сторіччя // Джерела. — 1998. — №2. — С.19–22.

² Фрайт І. Педагогічно-просвітницька діяльність Дениса Січинського (1865–1909) // Обрії. — 1998. — №1. — С.12–15.

які сприяли поширенню зацікавленості до музичної культури серед народу.

У 1896 р. Д. 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 Д. 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. Д. 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 Д. Січинському, а також подарованої громадянами міста. Великі заслуги Д. Січинського у справі поширення музичної освіти серед трудящих мас. За час перебування в Станіславі композитор часто виїздив у навколишні села, організував там хори і керував ними.

В 1899–1900 роках він організував селянські хори в Угорниках і Микитинцях, в 1901–1902 р. — у Викторіві; 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. Д. Січинський доклав багато зусиль для організації концерту у Стрию силами стрийського і станіславського “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 хороших колективів Галичини в один “Союз

співацьких і музичних товариств”, яке відбулось у Львові 1903 року. В березні того ж року Д. 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. Д. 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 сьгодні.

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 ХХ ст, а сьогодні заслуговують на глибоке і всебічне вивчення, оскільки можуть бути активними чинниками розбудови національної освіти в Україні.

У багатогранній довгорічній діяльності **Станіслава Пилиповича Людкевича (1879-1979)** одне з важливих місць

належить педагогічній праці¹. Впродовж усього життя він віддає чимало сил вихованню талановитої молоді, розуміючи важливість цієї справи для розвитку музичної культури рідного народу. Коло педагогічних інтересів С. 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. 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. Людкевич входить до правління “Союзу співацьких і музичних товариств”. 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”².

Протестуючи проти засилля чужоземної культури, він ратує за створення музично-культурних вогнищ, які зосередили б свої сили на піднесенні культури рідного краю. С. 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

¹ Бабюк Л. Музично-педагогічна діяльність С.П.Людкевича // Творчість С.Людкевича: 36.статей / Упоряд. М.Загайкевич. — К., 1979. — С.184–195.

² Людкевич С. Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові // Діло. — 1902. — Ч.239.

в світовому мистецтві і так необхідне для дальшого змушніння рідного мистецтва.

С. 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. С. Людкевич — директор Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка. Він одразу націлює заклад на підготовку широкоерудованих музикантів, здатних до різноманітної мистецької діяльності. Зокрема, 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, 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).

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 ¹. Так поєднуються в ній патріотичне служіння своєму народові увага до сучасних проблем світового мистецтва.

Ще в 1913 р. С. 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

¹ Людкевич С. Кілька заміток до реформи у Вищим музичним інституті т -ва ім.Лисенка у Львові // Діло. — 1910. — Ч.173.

доброго, відповідно нинішнім умовам підручника для підставових шкіл”.

У передмові до “Загальних відомостей із теорії музики”

1. С. 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 дозволять 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 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 С. 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 С. Людкевича у кількох номерах журналу

¹ Людкевич С. Загальні основи музики (теорія музики). — Коломия, 1921. — С.3.

“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 С. 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”¹.

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”².

С. 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 гармонічних зв'язків мусить бути головною і єдиною метою раціонального сольфеджіо і музичного диктанту”³. У своєму виступі С. 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 “Інтонію”, 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. Тільки самостійне систематичне трактування ритмічних проблем від елементарних до найскладніших шляхом так званого ритмічного читання (нот

¹ Людкевич С. Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах. — “Боян”, 1929. — №2–3. — С.14.

² Там само. — С.15.

³ Там само.

або груп ритмічних), а також шляхом ритмічного диктанту може тут принести успіх”¹.

У ті ж роки С. 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 пропозиції².

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 навчалася 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 інститут, незважаючи на воєнну хуртовину та післявоєнну кризу, в найповажнішу нашу музичну установу вже не локального, а краювого характеру, яка претендує на музичну консерваторію та успішно конкурує з найповажнішими музичними консерваторіями в Галичині й державі. Під цю пору Музичний інститут ім. М. В. Лисенка, крім централі у вигляді повної консерваторії, має в усіх майже більших містах Галичини понад десять статутних музичних філіальних шкіл чи експонованих класів”³.

¹ “Боян”. — 1929. — №4-5. — С.38.

² Людкевич С. Спроба критичного підходу до питання сольмізації та її реформи” // *Muzyka w szkole*. — 1929. — №6.

³ Людкевич С. Музичний інститут ім. М.Лисенка // *Українська музика*. — 1937. — №7. — С.94.

С. 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 матеріальної 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 редактованому 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 С. Людкевича працюють зараз у різних музичних закладах, училищах, школах, філармоніях, вони стали відомими композиторами, музикознавцями, виконавцями. Можна сказати, що цілі покоління музикантів з початку ХХ 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 С. 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. Суворі принципи, 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.

2.3. Культурно-просвітницька та педагогічна діяльність видатних музикантів-виконавців

Серед найвидатніших співаків світу кінця XIX — першої половини XX століття **Соломія Амвросіївна Крушельницька (1872-1952)** була символом досконалості і неперевершеності.

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 ¹. Винятковий інтерес С. 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.

¹ Франк Т., Стефанік С. та ін. Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування / Вступ.ст., упоряд. і прим. М.Головащенко. — К., 1978. — Ч.1. — С.94,96,232.

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 ¹. 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 переносилася 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” ².

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 народних пісень та манеру співу ³. Саме в селі народжувались її захоплення піснюю 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

¹ 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.

² Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування / Вступ.ст., упоряд. і прим. М.Головащенко. Ч.1. — С.166.

³ Рідні пісні Соломії Крушельницької // Народна творчість та етнографія, 1964, №4, с.64-70

інструментах. Майже щовечора в нашому домі відбувалися сімейні концерти”¹.

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.

Як відомо, у 1881–1882 рр. в Тернополі були започатковані Шевченківські концерти за участю чоловічого хору А. Вахнянина зі 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” М. 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. Барвінська, 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,

¹ Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування / Вступ.ст., упоряд. і прим. М. Головащенко. — К., 1978. — Ч.1.

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 Д. Січинським і диригентом та критиком Володимиром Садовським, які були частими гостями на домашніх концертах у Білій.

З першого вересня 1891 року С. Крушельницька розпочала навчання на вокальному факультеті Львівської консерваторії Галицького музичного товариства. С. Крушельницька прийшла до консерваторії із значною підготовкою. Мала добрі знання з теорії музики та музичної літератури, практичні навички 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 С. Крушельницька стала солісткою українського хору “Львівського Бояна”.

Восени 1893 року С. Крушельницька виїхала до Італії. У Мілані вона вдосконалює свій голос. У 1894 році у Львівській опері співає головні партії у “Трубадури” Верді, “Фаусті” Гуно, “Африканці” Мейєрбера і в “Страшному дворі” Монюшка. У 1895–1898 Крушельницька гастролювала у Львові, Кракові, в італійських містах Кремона, Зара, Палермо. 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 С. 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. С. Крушельницька 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 С. Крушельницька повернулася назавжди до рідного Львова, де в 1945–1952 рр. працювала професором вокалу у Львівській консерваторії ім. М. В. 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. “Співати слід так, як розмовляєте, — просто, вільно на нормальному диханні, виразно вимовляючи слова, Впевненість у собі — основа успіху”, — говорила вона ¹.

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...

С. 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.

¹ Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування / Вступ.ст., упоряд. і прим. М.Головащенко. — К.: Музична Україна, 1978. — Ч.1. — С.325.

Треба визнати, що педагогічна праця Крушельницької, хоч і не довгочасна, принесла гарні плоди. Своїм студентам вона прищепила навик 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 свої 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.

Серед найвидатніших оперних співаків світу золотими буквами сяє ім'я лірико-драматичного тенора **Олександра Пилиповича Мишуги (псевд. — Філіппі-Мишуга) (1853-1922)** ¹. 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, О. Мишуга співав у Києві на ювілеї української літератури — сторіччі виходу в світ “Енеїди” І. П. 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 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...”

¹ Видатний співак Олександр Мишуга. Спогади. — Львів, 1964.

Слава О. Мишуги як знаменитого професора солоспіву гомоніла потрохи вже з давніх літ, ще з часу його співацької діяльності у Львові та Варшаві. Уже тоді О. 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 О. 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. В. Лисенка Олександра Любич-Парахоняк та Софія Колодій. Будучи у Львові в червні 1914 року, Мишуга відвідав Музичний інститут ім. М. В. Лисенка та продемонстрував із своїми львівськими ученицями, що вчилися у нього на останньому році у Варшаві, свій метод солоспіву.

Метод співу О. 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. Музично-драматична школа М. В. Лисенка була єдиною в царській Росії, де викладання проходило

українською мовою і де були класи української драми і гри на бандурі.

Найважливіше в методі О. Мишуги було добитися високої культури голосу, співати так легко, як легко говориться, спів має бути продовженою мовою, впливати на душу людини, виховувати, обглагоджувати її. Школа О. 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 високій 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 О. 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.

О. 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. О. 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 О. 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. О. Мишуга

підкувався 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”, “Трубадури”, “Аїді”, “Сільській честі”, “Проданій нареченій”, “Травіаті”, “Гугенотах”, “Євгенії Онегіні”, “Гальці”, належать до найвищих досягнень оперного мистецтва.

Слава і хвала супроводжували О. 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 М. В. 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.

О. Мишуга був не тільки співак, не тільки артист, це був патріот-громадянин. Міцна дружба єднала його з великим І. Франком. Варто відзначити, що тільки завдяки коштам, які передав із своїх артистичних заробітків О. Мишуга І. Франкові, з'явилася друком така окраса української поезії, як збірка “Зів'яле листя”. Взагалі О. 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 інституту ім. М. В. Лисенка у Львові.

Приязнь та спільність громадських і естетичних поглядів єднали його із автором музики до “Кобзаря” і “Тараса Бульби”. Саме тому погодився О. Мишуга переїхати 1906 року до Києва

на посаду професора співу у музично-драматичній школі Лисенка.

Перебування О. 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 О. 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.

Гнат Мартинович Хоткевич (літ. псевд. — Гнат Галайда) (1877-1938) займає помітне місце в історії української культури ХХ ст. як письменник, мистецтвознавець, бандурист-віртуоз, викладач, композитор, режисер, етнограф, фольклорист, організатор і керівник народних художніх колективів ¹. 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 Г. 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

¹ Супрун Н. Гнат Хоткевич — музикант. — Рівне, 1997. — С.78-79, 88-89.

ставила всім зрозумілі й доступні п'єси Карпенка-Карого, Кропивницького, Квітки-Основ'яненка та інші. Відкриття такого театру напередодні першої російської революції 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 Г. 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 розвитку. 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 Г. 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 ХХ 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 Г. 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 Г. 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.

Значний внесок у розвиток українського музичного мистецтва і музичної педагогіки вніс видатний співак **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"¹. Мати Івана Олексійовича — Христина Данилівна Алчевська — була відомою просвітителькою народу². 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 Х. 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.

¹ Вечірній Київ, 1966. — 17 травня.

² Мазуркевич О.Р. Визначні українські педагоги — народні просвітителі. Х. Д. Алчевська та її сподвижники. — К., 1963.

Виступи Івана Алчевського в музично-драматичному товаристві “Кобзар” проходили з великим успіхом ¹. Назване в честь великого Т. Шевченка, воно складалося переважно з працівників театрального й музичного мистецтва — вихідців з України. У 1910 році головою товариства було обрано І. 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 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 широку долину”, “Б’ють пороги”; Я. Степового — “Не беріть із зеленого луку 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” М. 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.

¹ Іван Алчевський. Спогади, матеріали, листування / Автор-упоряд. М. Головащенко. — К.: Музична Україна, 1980. — С. 4-5, 23-24, 33.

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. І. 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.

Голос великого українського співака **Модеста Омеляновича Менцинського (1875-1935)**, його дужий героїчний тенор прозвучав над просторами Європи на зламі двох останніх століть. Де не жив і де не виступав М. 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’юерам: “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, — говорив М. 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...”¹.

М. Менцинський полюбляв солоспіви М. Лисенка, його обробки народних пісень, 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 М. 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.

Значні успіхи М. Менцинського і на педагогічній ніві. 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, М. Менцинський щедро ділився цим своїм здобутком з вихованцями. І вони вбирали його способи звукоутворення і звуковедення, співацького дихання, максимального використання резонаторів голосового апарата, його принципи постановки голосу і створення художнього образу.

ВИСНОВКИ

Аналіз діяльності музичних, освітніх установ в Україні другої половини XIX — початку XX ст. та видатних українських громадських діячів та композиторів і виконавців дозволив визначити основні змістовно-методичні засади, на яких ґрунтувався процес музичної освіти та виховання дітей та молоді в Україні другої половини XIX — початку XX ст., що сприяло розвитку національного культуротворення. Громадська та культурно-освітня діяльність українських професійних музикантів, композиторів поклала початок розвитку музичної освіти і виховання, створенню аматорських і професійних

¹ Модест Менцинський. Спогади, матеріали, листування. — К.: Музична Україна, 1995. — С.28.

виконавських колективів, які крім концертної діяльності проводили величезну навчально-просвітницьку роботу. М. Лисенко, П. Сокальський, Б. Підгорецький, Я. Степовий, К. Стеценко, В. Верховинець, С. Воробкевич, А. Вахнянин, Д. Січинський, М. Леонтович, С. Людкевич та ін. створили широку мережу самодіяльних та професійних музично-освітніх організацій, які поклали початок розвитку національної системи музичного виховання.

Особливо слід відзначити музично-педагогічну діяльність М. Лисенка, М. Леонтовича, В. Верховинця, К. Стеценка, яка стала початком розвитку української музичної педагогіки. Їхня теоретична спадщина представляє науково-методичні посібники, підручники та інші роботи, в яких відображається найбільш ефективна методика навчання музиці, співу, естетичного виховання молоді засобами інших мистецтв.

Педагогічна діяльність українських музикантів-виконавців другої половини ХІХ — початку ХХ століття є окремою ланкою процесу становлення музичної освіти й виховання молоді в Україні. С. Крушельницька, О. Мишуга, Г. Хоткевич, І. Алчевський, М. Менцинський створили певну перспективу впливу практичної професійної мистецької діяльності на розвиток української музично-педагогічної системи. Їхня участь у педагогічній роботі по підготовці професійних кадрів українського музичного мистецтва поклала початок створенню української музично-педагогічної школи, яка впевнено почала конкурувати з існуючими на той час російськими та іншими школами.

Аналізуючи педагогічну спадщину українських композиторів та музикантів, можна впевнено стверджувати, що наприкінці ХІХ століття з їхніх певних методичних пошуків виникає комплекс навчально-виховних елементів, який на початку ХХ століття розвинувся і перетворився у методичну систему, яка складала:

- Форми організації музичного навчання і виховання (педагогічна діяльність у музичних навчальних закладах та культурно-освітніх і громадських товариствах);
- Методи музичного навчання (розробки методичних вправ та власні школи навчання виконавству);

➤ Концертно-виконавська діяльність (участь у святкових концертах, присвячених різним датам та звітах музичних закладів і творчих громадських осередків).

Окремою сторінкою в історії музичної культури слід відзначити внесок західноукраїнських композиторів у розвиток музично-творчих процесів – створення дитячого вокального репертуару, що в своїй основі містить народнопісенний матеріал (С.Воробкевич); створення школи співу, де теоретичний матеріал катехизу закріплювався практичними вправами із співаника (В.Матюк); закладання фундаменту вищої музичної освіти в регіоні (А.Вахнянин).

Розділ 3. МУЗИКА В СУСПІЛЬНОМУ ЖИТТІ ТА ПОБУТІ

3.1. Діяльність музичних товариств та організацій

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.

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, зберегалися 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 набувало 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 Імператорське Російське музичне товариство (ІРМТ). Воно відіграло велику культурно-освітню роль у всіх галузях музичного життя Росії. У різні подальші роки його очолювали і спрямовували діяльність 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 відлень і навчальних закладів у містах Росії. Менш як через рік після відкриття ІРМТ в Петербурзі порушується питання про створення подібної організації в Україні. Увагу головної дирекції ІРМТ привертають насамперед Київ та Харків.

Київ

У 1863р. у Києві було відкрито відділення ІРМТ, що мало на меті влаштування серйозних музичних зібрань.

Сама історія Київського відділення РМТ, як стверджує відома українська дослідниця проблем музичної культури, професор Зінкевич О.С., до цього часу до кінця не прояснена. Хоча без заперечень його прогресивна діяльність почала

здійснюватися завдяки Р.А.Пфенігу — „першому музичному директору Київського відділення РМТ, першому директору першого в Україні музичного училища, одному з ініціаторів створення в Києві першого російського оперного театру”¹.

Київські музиканти дістали можливість виступати в концертах, виявляти свої творчі здібності, підвищувати виконавську майстерність². 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.Каліннікова під керуванням київського диригента О.Виноградського³.

Значними були культурні досягнення ІРМТ, діяльність якого спрямовувалась на історично виправдану боротьбу проти іноземного засилля, за утвердження російської музики, репрезентованої талановитими композиторами — представниками "Могучої кучки", а також О.Серовим, 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.Калачевський⁴.

Проте не можна замовчувати й ту негативну роль, яку відіграли керівники місцевих відділень ІРМТ. хня діяльність була спрямована на штучне гальмування розвитку музичного мистецтва українського народу. До програми концертів Київського відділення ІРМТ за всі роки його існування не ввійшло жодного твору українських композиторів. Лише для демонстрації "місцевого" колориту включалися композиції В.Чечотта, В.Пухальського, Р.Пфеніга.

¹ Елена Зинькевич. Концерт и парк на крутояре. — К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2003. — С.70.

² Шреер-Ткаченко О. З музичного літопису Києва // Українське музикознавство. — Вип.17. — К.,1982. — С.19.

³ Миклашевський И.М. Очерк деятельности Киевского отделения Императорского Русского музыкального общества. — К.,1913. — 82 с.

⁴ Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва. — К.,1972. — С.73.

Ці автори були освіченими музикантами, але їхні твори з українською назвою, були далекі від характеру й духу народної пісні і не відбивали тенденції тогочасного розвитку української музики. Вони за найкраще були пов'язані лише з українською тематикою та фольклором.

Так, як наводить О.С.Зінкевич, популярний романс Р.Пфеніга „Скажи мені правду”, що називався в деяких джерелах ледве не народною піснею, у дійсності не несе в собі відбитків української пісенності і вписується в стилістику російського побутового романсу першої третини ХІХ ст.”¹.

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 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.Танеєва, П.Чайковського та А.Рубінштейна з музикантами Харкова й Одеси.

Харків

Навесні 1864 р. відкрилося Харківське відділення ІРМТ. 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 відділення виступали відомі в Харкові музиканти: П.Шлецер (піаніст), Нордман (скрипаль), Куденко, Л.Павлович (віолончелісти) та ін. Інколи в концертах брало участь понад сто виконавців².

¹ Елена Зинькевич. Концерт и парк на крутояре. — К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2003. — С.75.

² Юферова З. Харківська опера та відділення РМТ в критичній спадщині В.Сокальського // Музична Харківщина: 36.наук. праць. — Харків, 1992. — С.206.

Програми цих концертів, за винятком хорових композицій А.Лядова ("Русская песня"), А.Рубінштейна ("Русалка") та "Камаринської" М.Глінки для симфонічного оркестру, склалися із творів західноєвропейських композиторів – Моцарта, Гайдна, Шопена, Ліста, В'ютана, 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.Танеєва, який виступав у камерних зібраннях товариства (1876 і 1883), й 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 "Vach Ferein" і церковного хору. З піаністів, що брали участь у концертах відділення, слід назвати Д.Климова, учня Ф.Ліста Д.фон Ресселя, М.Агеєву.

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 М.Вербицького). В 1884р. трупною 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. Її репертуар поповнився багатьма новими п'єсами, серед яких виділимо оперу М.Аркаса "Катерина" та оперету Г.Збухаревої "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.Танеєва, С.Рахманінова, О.Зілоті, В.Тіманову, О.Гольденвейзера.

Важливою особливістю музичного життя на початку ХХ ст. 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, балалаечників, 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. Спробою пропаганди музичного мистецтва, влаштуванням концертів займалось у той час багато організацій, товариств, гуртків: філармонічне товариство, кооперативні об'єднання "Художній

цех", "Спілка мистецтв"¹. 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 другій 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"².

2 квітня того ж року було прийнято рішення про заснування хору (48 чоловік), до якого невдовзі приєднався аматорський оркестр (35 чоловік), яким керував скрипаль 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 професійної 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"³.

¹ Пирогова Н. З історії пісенного життя Харкова // Українське музикознавство. Вип.3. — К., 1968. — С.229.

² ЦДІА України, ф.408, оп.1, спр.109, арк.3.

³ Відділ рукописів ЦНБ України, I, 38 410, арк. 638.

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 Одеси¹.

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 ІРМТ, 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 концертах, у тому числі в "Слов'янському товаристві", де диригував любительським оркестром Народної аудиторії. 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".

¹Дагілайська Е. До історії фортепіанної культури в Одесі: ХІХ ст. // Українська фортепіанна музика та виконавство: стилеві особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи. Науково-практ. конф... Матеріали. — Львів, 1994. — С.98.

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.

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 Онегін", "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 гусярів із "Садко", змішаний хор — гімн берендеїв — із "Снігуроньки" та ін.). У 1891 р. музичний гурток одержав дозвіл на заснування Миколаївського відділення ІРМТ, яке було відкрите у лютому 1892 р. В 1885 р. було дозволено відкриття Херсонського відділення ІРМТ (фактично воно почало працювати лише в 1905 р.), а в 1898 р. — Катеринославського відділення ІРМТ з музичними класами при ньому. Проте відділення ІРМТ не могли задовольнити зростаючої потреби демократичного слухача. "ІРМТ, — писав В.Сокальський, — установа почасти аристократичного типу, по

суті, воно працює для небагатьох обраних"¹. Тому прогресивні музиканти, вважаючи, що мистецтвом повинні займатися усі, хто має до нього потяг, підтримували діяльність любительських гуртків.

У містах України наприкінці ХІХ 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 ХІХ ст., коли місто стало губернським. Усе своє життя тут провів талановитий український письменник, один з перших директорів полтавського театру І.П.Котляревський. У 1819-1820 роках у полтавському повітовому училищі навчався майбутній письменник М.В.Гоголь, батько якого В.П.Гоголь 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. У

¹ Живі сторінки української музики. — К., 1965. — С.148.

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-х років 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 "Заповіт" Т.Г.Шевченка¹.

З архіерейського 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 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 —

¹ Наш рідний край. (З історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період). — Вип.12. — Полтава, 1991. — С.44.

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 збрала 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, тодішній полтавський віце-губернатор), Д.В.Ахшарумов та Н.М.Головня (заступники голови дирекції), П.Д.Шклярович (голова губерньської 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.Гнедич, 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 ґрунтознавства, 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 відбувались 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 відбувались 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 ХІХ 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 попури з різних віденських оперет.

Оркестр 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 попури, 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 квінтели 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 цьому 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 Зинвійович 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,

квінтели Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта¹. 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 ґрунтувалася 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".

¹ Кауфман Л. Дмитро Володимирович Ахшарумов. — К., 1971. — С. 27.

Дуже швидко концерти полтавського симфонічного оркестру набули широкої популярності серед місцевої 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 дирекції¹.

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 ІРМТ 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"².

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

¹ Финдейзен М. Очерк деятельности Полтавского (Императорского) Русского музыкального общества за 1899-1915 годы. — Полтава, 1916.

² Шах С. Основания першої читальні у Львові // Життя і знання. — 1930. — С.101.

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"¹. Саме організація читалень у 80-90-х рр. XIX ст. активізувала культурне зростання працюючих 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 танці². 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 дописувач³.

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)⁴. Аматорський гурток у Кутах зробив приемність 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"⁵. В Куликові (Жовківського повіту)

¹ Нолл В. Замовляла музику "Просвіта" // Українська культура, 1991. — №12. — С.30.

² Діло. Хроніка. — 1882. — Ч.14.

³ Діло. Хроніка. — 1882. — Ч.24.

⁴ Діло. Хроніка. — 1882. — Ч.36.

⁵ Діло. Хроніка. — 1882. — Ч.91.

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 дозволило жовківське староство, музиканти хорового гуртка "Братства" виконали декілька інших народних композицій¹.

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 хору². 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 радістю, одушевленням і гадками пізнання самого себе і свого життя, і поривом до великого діла відродження духовного"³. Подібний настрої панував і в інших селах (Хлівчанах, Карлові, Княжівському, Янівцях, Березовці), він доповнювався

¹ Діло. Хроніка. — 1882. — Ч.95.

² Діло. Хроніка. — 1889. — Ч.226.

³ Діло. Хроніка. — 1884. — Ч.64.

виконанням пісень "Щасть нам, Боже", "Де єсть руска Вітчизна", "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), Д.Тинячкевич (історична розповідь про Галич, князів Я.Осмомисла і Данила), а також хор, до участі в якому залучалися й місцеві співаки¹.

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"². Дві нові читальні відкрилися у 1885 р. на Підгір'ї — у Ковалівці і сусідньому Стопчатові — завдяки 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"³. 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 Сапега 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

¹ Діло. Хроніка. — 1884. — Ч.105.

² Діло. Хроніка. — 1885. — Ч.20.

³ Діло. Хроніка. — 1885. — Ч.120.

немалі гроші"¹. 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 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"². Доказом високої свідомості жителів с.Богородчани був вечір пам'яті Володимира Барвінського, організований 2 лютого 1890 р. за активної допомоги Станіславської "Руської бесіди". Хорову частину склали твори А.Вахнянина "Наша жизнь", О.Нижанківського "Гуляли", М.Вербицького "Цвіти весняні", "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.

¹ Діло. Хроніка. — 1887. — Ч.80.

² Діло. Хроніка. — 1889. — Ч.201.

Вистава ораторії, хор і оркестр, за словами дописувача, “випали знаменито”¹.

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. С.Монюшка в Станіславі, на якому були присутні понад 1000 осіб. Загальне визнання здобув мішаний селянський хор із Маріямполья, організований і підготовлений Василем Матюком. На думку рецензента, цей хор “розпоряджає дуже добрими голосами (жіночими), так що сміло можна покласти его на рівні з усіма нашими “Боянами”².

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 пуцу я кониченька”, “Ой летіла горлиця”, “Та туман ярот котиться”, “Сонце заходить”, “Були в полі три криниченьки”). Потім виступив мішаний хор селянських дітей під керуванням дядя Івана Пригроцького з пісню “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 почувеш” та ін. “Народ розходився при співі “Ще не вмерла Україна”, “Не пора”, “Коли Україна борбу розпочала”, піднесений на душі та захочений до любови своєї рідної пісні і свого рідного слова”, — писала газета³.

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

¹ Діло. Хроніка. — 1899. — Ч.43.

² Діло. Хроніка. — 1903. — Ч.148.

³ Діло. Хроніка. — 1903. — Ч.193.

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, головню д-ра Волошина, котрого голос по повороті з Відня значно прибрав на силі і повноті...". Крім цього, виступило інструментальне тріо у складі Бобикевича (віолончель), Бобикевичівної (фортепіано) і Калитчука (скрипка) ¹.

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, могутчо, а у місцях навіть з прецизією"². 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 вчилася у приватних школах співу, на спеціальних курсах, організованих "Просвітою" у містах Галичини. Як свідчать наведені вище численні приклади, успіх

¹ Діло. Хроніка. — 1910. — Ч.195.

² Діло. Хроніка. — 1931. — Ч.212.

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. ХХ 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 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 замилювання до неї"¹.

¹ Коцюхо О. Значіння рідної пісні // Життя і знання. — 1935. — Ч. II. — С. 350.

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 "викликають охоту до дальшої невтомної праці, до суперництва, заставляють до боротьби, привчають змагатися за оформлення якоїсь ідеї та йти витривало до ясно означеної мети"¹.

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. Перші премії журі 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"².

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.

¹ Іван С. Змагання читальняних хорів Станіславщини // Діло. — 1935. — Ч.48.

² Лисько З. Селянський музичний фестиваль у Стрию // Діло. — 1935. — Ч.54.

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"¹.

До репертуару хорів увійшли здебільшого народні та стрілецькі пісні в обробці М.Лисенка, Ф.Колесси, О.Кошиця, М.Леонтовича, Є.Купчинського, Г.Давидовського, Я.Ярославленка, Д.Котка, П.Демущього, 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"². Він вважав, що фахові композитори повинні подбати про репертуар духових оркестрів і дати гарно опрацьовані старі маршові пісні, які б нагадували про славне минуле народу. Бажано також придбати для читалень староґалицьку хорову та сценічну літературу М.Вербицького, І.Лаврівського, В.Матюка, А.Вахнянина.

З відкриттям у грудні 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

¹ Діло. Хроніка. — 1936. — Ч.78.

² Кудрик Б. Свято пісні в Бурштині // Діло. — 1935. — Ч.222.

капелу, оркестр народних інструментів, ансамбль бандуристів під керівництвом Ю.Сінгалевича¹.

Різнобічна діяльність численних музичних гуртків і товариств — музично-артистичних і співацьких — стає однією з своєрідних рис музичного життя Галичини кінця XIX — початку XX ст. Ці процеси досить повно викладені у дослідженнях Загайкевич М. та Черепанина М.². У 1891 р. з численних розпорошених співацьких гуртків (що склалися 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.Курпак 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

¹ Вільна Україна. — 1939-1941.

² 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.: Вежа, 1997. — 328 с.

всіх "Боянів", співаків краю, видання життєпису М.Лисенка, ювілейне видання антології творів 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 заснування нових) та інших поставлених завдань виконати не змогло. Проте ухвалену на зборах пропозицію заснування 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 почеси для найбільшого нашого музика-патріота"¹.

Загальні надзвичайні збори "Союзу співацьких і музичних товариств" 6 червня 1907 р. затвердили нову назву організації — "Музичне товариство ім.Миколи Лисенка"². Його правління спільно з дирекцією і колективом музичного інституту зобов'язалися докласти усіх зусиль, щоб "повести інститут і науку до результатів, які б дорівнювали нинішньому становищу музики у других культурних народів"³.

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

¹ Діло. Хроніка. — 1907. — Ч.190.

² Музичне товариство ім.М.Лисенка у Львові // Наша культура (Варшава), 1935. — Кн.4. — С.247.

³ Діло. Хроніка. — 1907. — Ч.190.

р. відбулися закладини будинку Музичного товариства ім. М.Лисенка.

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 виконавців¹. 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 селян².

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.Ціпанівська, 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

¹ Музичне товариство ім.М.Лисенка у Львові // Наша культура (Варшава), 1935. — Кн.4. — С.251.

² Діло. Хроніка. — 1916. — Ч.155.

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 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 пісень¹. 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". Заснування 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 пуцу 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 заставницький "Бояни". У кіцманському, окрім хорового співу, відбувалися вистави драмгуртка та вечори танців. Часто влаштовував концерти та вечори розваг і заставницький "Боян". Позитивним в їхній діяльності було те, що вони згуртовували навколо себе обдаровану українську молодь, заохочували її до професійного музикування.

¹ Буковина. — 1891. — 29 січня.

Початок ХХ 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 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 пуцу я кониченька", а змішаний — "Ой летіла горлиця" і "Туман ярм 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.Воробкевича¹. 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.

¹Буковина. — 1901. — 23 березня.

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 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 присвятив 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 пошавилася 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 пульти. 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 спричинила передвоєнна атмосфера, коли різні партії та їхня преса нацьковували один народ проти іншого, розпалювали національну ворожнечу, змагались у взаємних звинуваченнях. А проте і в 1914 році було відзначено концертом сторіччя з дня народження Т.Г.Шевченка. Потім почалася світова війна, а з нею припинилась і будь-яка мистецька діяльність українських товариств. Адже марно 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, поліпшилися 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"¹. 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"

¹ Буковина. — 1902. — 28 березня.

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 музикант Денис Руснак, підбравши у хор здібну молодь, влаштував хоріві виступи і високою виконавською 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 труппами І.Захарка, С.Терлецького та І.Дудича, а інколи єдиним товариством, що репрезентувало українське сценічне мистецтво на Буковині.

3.2. Хоровий рух

Східна Україна

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 хоріві 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 хоріві 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 пошкваллення 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 ¹. Для стаціонарних виступів композитор, як правило, кожного разу набирив 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. 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, хоріві номери з опер Р.Вагнера, М.Римського-Корсакова, А.Рубінштейна, С.Монюшка, М.Лисенка ².

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

¹ Клин В. Музичне життя Києва кінця XIX — початку XX ст. // Київ музичний. — К., 1982. — С.49.

² Спогади Я.П.Гулака-Артемівського про хор М.В.Лисенка // Живі сторінки української музики. Статті, дослідження, публікації. — К., 1965. — С.173.

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 роль¹. 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 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

¹ Гулак-Артемівський Я. У хорі М.В.Лисенка // М.В.Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд.О.Лисенко. — К., 1968. — С.498.

прагнули не лише дати слухачам естетичну насолоду, а й збудити визвольні думки, закликати до боротьби за кращу долю"¹. 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 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., складала в основному українські народні пісні. За свідченням рецензента, "в деяких піснях

¹ Павловський М. Хорові подорожі Лисенка // М.В.Лисенко у спогадах сучасників. — С.516-517.

("Шумить, гудить, дібровонька", "Ой і зйду я на могилу") народний хор робив враження справжніх професійних співиців"¹. 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"².

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 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"³. 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

¹ Громадська думка. — 1906. — 24 травня.

² Рада. — 1911. — 29 березня.

³ Южный край. — 1886. — 5 октябрю.

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.

Західна Україна.

В історії розвитку музичної культури в Західній Україні друга половина XIX ст. так само 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 склалися зі студентської молоді, народжувалися народні селянські хори, виник жіночий хор у 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 візні концерти по Галичині, Вахнянин знайшов можливість продовжити справу популяризації рідної пісні. Він організував хор учнівської молоді і студентів ("академіків")¹. На той час особливо поширеною формою стали невеликі хори-ансамблі. Композитор Д.Січинський був керівником "одинадцятки"². 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 округків" 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-manj vidi", сольні номери: "Серенада" Гуно, "Сон" Пафлера, дуєт "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 виступати з концертами, знайомити слухачів з новими творами. Саме для цього колективу Нижанківський написав хор "З округків" 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

¹ Волошин М. Хор учеників руської (академічної) гімназії у Львові // Глюстрований музичний календар. — Львів, 1907. — С.75.

² Домет. Децю з споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині // Альманах музичний. — Львів, 1904. — С.97.

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. Досить повно про їхню культурно-просвітницьку діяльність йдеться у вже згадуваній монографії Мирона Черепанина ¹. Це була розгалужена мережа хорових колективів "Боян", які діяли по всіх куточках Галичини. 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) товаристкі 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" ².

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 Боян"(1901) та ін. Так, за ініціативою "Львівського Бояна" в

¹ Черепанин М.В. Музична культура Галичини (друга половина XIX — перша половина XX ст.): Монографія. — К.: Вежа, 1997. — С.184-217.

²Ханик Л. З історії хорового товариства "Львівський Боян" // Українське музикознавство. — Вип.5. — К., 1969. — С.157.

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 громадськістю 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 пуцу 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 проведено 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 непоплитая". 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 моему 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 процвітаннн "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", гімназійний хор та ін.) — і все це завдяки невтомній праці диригента О.Нижанківського. У 1896 р. було влаштовано три концерти у Львові і один у Тереховлі. 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 триумф. 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 планомирної 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 своєюрідною 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.Ярославленка 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 "Союзи співацьких і музичних товариств" - Вищий музичний інститут. У зимовий період "Бояни", як і інші товариства, влаштовували вечорниці, бали, танцювальні й музично-декламаційні вечори тощо.

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"¹. 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, воспоем, людіє", "Блажен муж", "Услиши, Боже, глас мой", "Всякую прискорбна еси", "Гласом моім 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

¹ Стрийський Боян // Альманах музичний. — Львів, 1904. — С.116-117.

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 "Лічу в неволі" (у супроводі фортепіано без оркестру), а також "Молодії сні" 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, скрипаль 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.Нижанківський¹.

Днем офіційного заснування "Коломийського бояна" вважається 13 грудня 1895 р. Він був організований композитором Д.Січинським під час його кількомісячного перебування в Коломії, , але достовірно відомо, що саме Д.Січинський ще 1893 р. дав життя цьому співацькому товариству. У газеті "Діло" відзначалося: "Радо вітаємо се нове

¹ Діло. Хроніка. — 1939. — Ч.121.

руське 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"¹. З перших концертів "Коломийський Боян" став популярним серед молоді. Колектив бере участь у шевченківських концертах, влаштованих 1896 р. в Коломії та Печеніжині. Критики визнавали вправність і силу чародійного співу "Бояна" у виступах, аматорських виставах, ювілейних вечорах в Коломії 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 Коломії та драматичної артистки з Чернівців Філомени 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

¹ Діло. Хроніка. — 1895. — Ч. 280.

співацьке товариство, завдяки неумомимому трудови О.З.Кириловича, розвивається прехорошо і приносить честь рускій пісні і рускому імени. Слава ему!"¹. 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 Коломії (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. 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" с-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

¹ Діло. Хроніка. — 1901. — Ч.12.

тони" М.Леонтовича, "Бодай ся когут знудив" С.Людкевича, "Місяць ясенський" Й.Кишакевича¹.

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 піетизмом і з питомою собі дбайливістю та дав слухачам справжні хорові перлини"². 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 С.Людкевича ("Бог предвічний", "Нова радість стала", "Вся Вселенна веселиться", "Радість нам явилася") і К.Стеценка ("Нова радість стала", "Іде зірда чудна"), щедрівку і псалом М.Лисенка, декілька щедрівок К.Стеценка, П.Козицького та М.Леонтовича. Коментарі кожному виконувану пісню надавала М.Білинська.

12 березня 1892 р. на вечорницях "Руської бесіди" відбувся перший виступ "Перемишльського Бояна", організований

¹ Залеський О. Вечір української пісні в Коломиї // Діло. — 1930. — Ч.38.

² Діло. Хроніка. — 1937. — Ч.30.

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.Шопена¹. 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 керівництвом М.Копка виконав "Заповіт" М.Вербицького, "По морю" А.Вахнянина, "Верховину" М.Лисенка, "Крилець, крилець" В.Матюка, "Привіт" М.Копка². На другому концерті 6 липня 1893 р. у день Св.Іоана, був присутній Владика Юліан Пелеш, змішаний хор "Бояна" виконав концерт Д.Бортнянського "Восхваляю ім'я Бога мого пісню", 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.Копко³.

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 першій лінії на виставу чисто народних штук, єсть для провінціалів чимсь незвичайно пожаданим"⁴.

¹ Діло. Хроніка. — 1892. — Ч.50.

² Діло. Хроніка. — 1892. — Ч.149.

³ Діло. Хроніка. — 1893. — Ч.144.

⁴ Діло. Хроніка. — 1895. — Ч.103.

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 молоді" 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 поважане"¹. 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 есть" і В.Серсаві "Алілуя". У другій, світській частині програми прозвучали

¹ Кормош, Нестерович. Перемишльський Боян // Ілюстрований музичний календар. — Львів, 1905. — С.113.

твори 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 досягнути праця спільними силами, підтримана сильною вірою в її доцільності"¹.

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 молитв" та обробки І.Біликівського "Сидить голуб на березі", "Не ходи, Грицю", І.Лаврівського "Чом річенько домашня" та гімн "Ще не вмерла Україна" М.Вербицького.

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 бібліотеку².

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,

¹ Барвинський В. Свято 100-літніх роковин заснування першого мистецького хору на Галицькій Україні при соборній церкві в Перемишлі // Діло. — 1929. — Ч.119.

² Глюстрований музичний календар. — Львів, 1905. — С.113-116.

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 вийнятковно 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 найплототворнішим. Після смерті Д.Січинського (1909 р.) диригентами хору були В.Безкоровайний та І.Смолинський. Та на якийсь час колектив "Бояна" охопила 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.Січинського¹.

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

¹ Шипайло Р. Концерт "Станіславського Бояна" в честь Дениса Січинського // Діло. — 1930. — Ч.46.

"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 планоно 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.

"Боян" поставив за мету довести до кінця справу спорудження надгробника Д.Січинському. До цього часу могила композитора була занедбана і знаходилася в глухому кутку станіславського 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 "Станіславського Бояна", — підсумовує О.Залеський, - то побачимо, що його праця не кінчилася тільки на Станіславові й околиці (часті поїздки в околичні села і міста), але мала також свій добрий вплив на цілу Галицьку Землю й сусідну Буковину"¹.

У наступних роках визначними подіями були участь "Станіславського Бояна" у святі на честь Ю.Федьковича

¹ Залеський О. 35-ліття "Станіславського Бояна" // Діло. — 1933. — Ч.25.

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

"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 членів¹. Із створенням "Бояна" життя українців Тернополя згуртувалося навколо "Руської бесіди", де

¹ Тернопільський Боян // Альманах музичний. — Львів, 1904. — С.121-122.

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 "Мищанського братства" виправдав їхні сподівання. Були виконані декілька творів М.Лисенка у супроводі військового оркестру (кантата „На вічну пам'ять І.Котляревському, „Б'ють пороги” і „дві народні пісні”).

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 "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.

3.3. Кобзарство та побутове музикування

В історії української народної культури й мистецтва самобутньою, оригінальною сторінкою є кобзарство. Пісенна творчість кобзарів — цінний внесок у загальну культуру, літературу, музику українського народу. Попередниками кобзарів ймовірно були народні співці-музиканти: Боян (“Слово о полку Ігоревім”), Мануйло (Київський літопис 1137 р.) та Митус (Галицько-Волинський літопис 1241р.). Підтвердження походження кобзарства від часів Київської Русі, знаходимо і в пам’ятках образотворчого мистецтва, а саме, в розписах Київської Софії, де зображено струнно-щипковий інструмент, що нагадує стародавню українську кобзу. Первісний вигляд інструменту зафіксовано також у народних картинах XVII–XVIII ст. “Козак Мамай”.

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.

Етапного значення кобзарське мистецтво набуло в період козацької доби, де воно стало невід'ємною складовою частиною побуту всіх верств населення, зокрема гетьманів України: Б.Хмельницького, І.Самойловича, І.Мазепи та ін. Крім цього, Універсал гетьмана Б.Хмельницького (27.09.1652 р.), засвідчивши створення першого музичного цеху на Січі, узаконив професійну діяльність кобзарів. З XVII ст. кобзарське мистецтво поширюється також в Росії, при дворі російських царів. На зламі XVIII – першої половини XIX ст. кобзарське мистецтво стало надбанням виключно сліпих кобзарів, які в кобзарських об'єднаннях оберігали та розвивали давні традиції.

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 музикантами, що розважали слухачів. Вони пробуджували народну совість, їхня діяльність ґрунтувалася 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, бандурництва, 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 окремо¹.

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 молитви².

На межі XVII – XVIII ст. існували музичні школи із викладанням бандурної гри в Глухові, Саврані, при дворі польського магната В.Ржевуського.

Одним із перших музичних закладів, де почали викладати гру на бандурі, була Глухівська школа співів та

¹ Черемський К. Повернення традиції: З історії нищення кобзарства. — Харків, 1999. — С.7.

² Жеплинський Б. До питання про християнські основи традиційного кобзарства // Народна творчість та етнографія. — 1998. — N.4. — С.100.

інструментальної музики, заснована, в 1730 р. імператрицею Анною Іоанівною, за сприяння гетьмана України К.Розумовського. Протягом тридцяти років цей навчальний заклад готував високопрофесійних фахівців для Петербурга, Москви. Наприкінці XVIII ст. діяльність Глухівської школи занепадає, центр підготовки професійних кадрів переноситься до Києва, Харкова та Новгорода Сіверського.

Виявляючи високу організованість та самодисципліну, кобзарі і лірники об'єднувались у цехові братства. Ремісничі музичні цехи діяли в побуті українських міст, наділених магдебурьським правом. Спершу вони з'явилися на Правобережжі (Кам'янець-Подільськ, Львів, Київ), а з другої половини XVII ст. і на Лівобережжі (Полтава, Прилуки, Чернігів, Харків). Вони працювали за розробленим статутом, мали власні приміщення, цехові знаки, печатки, прапори з елементами, його члени могли мати учнів, яких навчали на підмайстрів, а потім і майстрів.

Про музичні цехи згадують стародавні акти й документи. Так, про діяльність Львівського музичного цеху (1580р.) розповідають три документи: “Облята привілею музикантів”, “Зобов'язання музичного братства” та документ, що унормовує взаємини між музикантами християнського та юдейського віросповідання. Документальні дані збереглися і про музичний цех у Києві: статут від 1677 р., гетьманський універсал “Про передачу музичного цеху київській ратуші”, а також ряд документів за останні роки діяльності цеху (кінець XIX ст.). Вони засвідчують, що в об'єднанні були переважно професійно підготовлені музиканти, які мали свідоцтва майстра. У сільських місцевостях кобзарів об'єднували релігійно-національні товариства — братства. Серед знаних центрів кобзарства були містечка Комашня, Зіньків, Лохвиця, Мена, Сосниця, Богодухів та ін. В подібних об'єднаннях навчалися майже всі народні професійні кобзарі. Кожне братство затверджувало устав, за яким обов'язковим було знання професійної мови народних музикантів, так званої “лебійської” або “дідівської”¹.

¹ “Лебійська” від слова “лебій”, що в перекладі з грецької означає дід.

Налічувалися 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 життям¹.

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.

¹ Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні // Родовід. — 1993. — №6. — С.22.

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 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 ХІХ ст. не користувалися особливим успіхом у слухачів ¹.

У другій половині ХІХ ст., як зазначає у своєму дослідженні Дубас О.І., виникає великий інтерес до особливостей розвитку народного мистецтва ². Починає з'являтися наукова, методична та популярна література про народних музикантів. У статті Г.Базилевича в першому випуску “Етнографічного збірника” (1853 р.), в роботі П.Куліша “Записки о Южной Руси” (1856 р.) вперше осмислюється особа музиканта-співця, його побут, освіта тощо.

Поштовхом до подальшого наукового розгляду цих питань став реферат М.Лисенка “Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм” (1874 р.), де вперше було визначено творчість кобзарів як велике національне надбання.

¹ Лавров Ф. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України. — К., 1980. — С. 46.

² Дубас О.І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл і України (ХУІІ — перша половина ХХ століття) — автореф. дис... канд. мистецтвознавства, 17.00.03. — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського, 2002. — 17 с.

У справі дослідження народного інструментарію важливою є праця М.Лисенка “Розвідки про музичні інструменти в Україні” (1892 р.), де композитор вперше дає опис будови кобзи-бандури, досліджує її історичне походження, аналізує строї та художньо-виражальні можливості. Започаткований М.Лисенком напрямок української музичної фольклористики в першій половині ХХ ст. успішно розвинули Ф.Колесса, С.Людкевич, К.Квітка, Д.Ревуцький та ін. Продовженням розпочатої М.Лисенком справи наукових досліджень музичного інструментарію стає збірник статей українських діячів О.Пчілки, М.Лисенка та М.Дмитрієва “Кобза і кобзарі” (1907 р.), що порушив питання професіоналізації інструмента. Серед науково-дослідницьких розробок стосовно кобзарського мистецтва етапного значення набуває праця Ф.Колесси “Мелодії українських народних дум”, де аналізуються репертуар кобзарів та різні манери його виконання (1910 р., 1913р.).

Провідне місце в розвитку професійного бандурного мистецтва належить видатному музиканту, теоретику і педагогу Г.Хоткевичу, який організував концерт народних музикантів на XII Археологічному з'їзді 1902 р. і привернув увагу громадськості до життєвих та творчих проблем кобзарів і лірників. Значним поштовхом для розвою професійних засад кобзарського мистецтва стало створення теоретично-практичних курсів гри на бандурі: Г.Хоткевича (1909р.), М.Злобінцева (Домонтовича) (1913р.), В.Шевченка (1913-1914р.), В.Овчинникова (1914 р.). Підручники гри на інструменті заклали міцний фундамент для подальшого розвитку професійної бандурної освіти. Крім широкого розповсюдження кобзарства на Східній Україні, мистецтво народних музикантів було здавна відоме і на теренах Західної України. Про це свідчать твори сакрального мистецтва XIV – XVII ст., знайдені на Львівщині. Назва інструмента закріпилась за населеними пунктами (села Бандурове, Кобзарівка, Кобзарівці Тернопільської обл.) та за прізвищами (Бандура, Бандурка, Бандурська, Кобзар, Кобзарів, Кобзиста та ін.). Проте в середині XVIII ст. бандура вибула із побуту галичан. Лише на початку ХХ ст., з приїздом до Львова в 1906 р. Г.Хоткевича, кобзарське мистецтво знову відроджується.

Відродженню бандурного мистецтва в Західній Україні також сприяли відомі прогресивні діячі: І.Франко, Н.Кобринська, С.Людкевич, В.Гнатюк та ін., які підтримали діяльність Г.Хоткевича. У видавництві Львівського Наукового товариства виходить теоретична частина “Підручника гри на бандурі” Г.Хоткевича (1909 р.), що став першою фаховою працею в бандурній практиці і створив умови для написання, згодом, багатьох посібників гри на бандурі (кобзі). XX ст. подарувало світу яскравий талант Гната Хоткевича. З іменем цього майстра справедливо пов'язують нову епоху розвитку бандурництва і бандурницького мистецтва. Але це події подальших років, які виходять за межі нашого дослідження.

Наприкінці XIX — на початку XX століть у Києві спостерігається помітне поживлення 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)¹.

Як відомо з дослідження Лаврова І.Ф., існують три типи кобзарів:

- а) кобзарі — носії й виконавці народної творчості;
- б) кобзарі імпровізатори;
- в) кобзарі — творці власних пісенних творів².

Такої ж думки дотримуються Кирдан Б.П. та Омельченко А.Ф.³.

До першого типу найвідомішими кобзарями в Україні були Мусій Кулик, Семен Готвань, Терентій Пархоменко, Іван Кучеренко. Найвідоміші представники другого типу — Остап Вересай, Гнат Гончаренко, Федір Гриценко, Андрій Шут. Третій тип — творці власних творів — Михайло Степанович, Петро Ткаченко, Павло Гащенко, Євген Адамцевич⁴.

Впродовж століть кобзарство було найпоширенішим на Чернігівщині, Полтавщині, Харківщині та Сумщині.

Ще у середині ХУІІІ століття у Великій Писарівці, що на Сумщині був відкритий шпиталь(притулок) для престарілих бездомних кобзарів-бандуристів, які сходилися сюди з різних районів України, несучи надбання кобзарського мистецтва різних "шкіл", не виключаючи й тих, що володіли елементами професійної музики, набутими в придворних капелах, а то й у

¹ Клин В. Хорове та кобзарське мистецтво Києва кінця ХІХ — початку ХХ ст. // Народна творчість та етнографія. — 1981. — №4. — С.32-34.

² Лавров Ф.І. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України. — К.: Мистецтво, 1980. — С.24.

³ Кирдан Б.П., Омельченко А.Ф. Народні співці-музиканти на Україні. — К.: Муз. Україна, 1980. — С.32.

⁴ Там само. — С.33-34.

Глухівській музичній школі. Це перетворило Велику Писарівку, разом із Глуховом, Ромнами, Кролевцем, Охтиркою на один із визначних центрів кобзарського мистецтва¹.

На початку ХХ століття з'являється немало кобзарів нової формації, в тому числі й кобзарі-інтелігенти типу О. Сластіона і Г. Хоткевича, які свято зберігають давні кобзарські традиції (Сластіон) та створюють на їхній основі свої музичні мотиви.

Виконавська, організаційна, теоретична і педагогічна кобзарська діяльність Гната Хоткевича, яка охопила майже чотири перших десятиріччя ХХ століття, що проходила в основному в Харкові, безпосередньо вплинула на подальший розвиток кобзарського мистецтва Харківщини та Сумщини.

За радянського часу ці регіони не втратили першості у розвитку оновленого кобзарського мистецтва. Сказане стосується насамперед Сумської області, створеної 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.

Вересай Остап Микитович (1893-1990) народився у с.Калужинці (нині Чернігівська обл.). Вчився у кобзарів Юхима Андріяшівського та Семена Кошового з Ромен, що на Сумщині. Там же жив і кобзарював. В репертуар Вересая входили думи, побутові, історичні, сатиричні та гумористичні пісні. Найвідоміша з них „Пісня про правду і неправду”, яку записав від нього М.Лисенко. Відомо, що у 1860 р. Т.Шевченко слухав Вересая і подарував йому „Кобзар”².

¹ Мошик М., Жеплинський Б, Горнякевич А. Кобзарі та бандуристи Сумщини. — Суми: Вид-во Козацький Вал, 1999. — С.5.

² Там само. — С.10.

Помер Остап Вересай у с.Сокиринці (нині Чернігівська обл.), де край догоги з Сум на Київ зараз стоїть йому пам'ятник.

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 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, гусях 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 ще 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 ХХ 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 Г.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 ХХ 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 Чернігівщини¹.

¹ Охріменко П. Кобзарські традиції на Сумщині. // Народна творчість та етнографія. — 1990. — №3. — С.75-76.

На Конотопщині 1859 року від кобзаря Жука в Конотопі було записано думу "Іван Богуславець"¹. 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.

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

¹ Черемський К. Повернення традиції: З історії нищення кобзарства. — Харків, 1999. — С. 253.

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 відблеск берлінських заграів, горіли на вогнищі наслідки наукових досліджень відлученого від наукової діяльності І.П.Дуб'янського.

Піднесення революційного руху на початку ХХ 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 драматичні колективи виїжджали на гастролі по селах округу, а капела бандуристів "Відродження" гастролувала 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. 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 ¹.

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 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 раніше².

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

¹ Лисий І. Кобзарство Конотопщини // Народна творчість та етнографія. — 1993. — №3. — С.59-62.

² Губ'як В. Кобзарство на теренах Галичини // Народна творчість та етнографія. — 1998. — №4. — С.33-34.

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 (1877-1938).

В його особі втілювалися різні таланти. Він — неперевершений бандурист, автор першого 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

Стефаніком, Наталею Кобринською, Ольгою Кобилянською, Д.Січинським, І.Свенцінським, 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 в подальші 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 (зінківського) 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.

Однак, 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 дуєтом, 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 "гармощі" 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 струнних 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 існувала суворя 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.

За дослідженнями Климента Квітки “Народні співці й музиканти на Україні” описується побутове життя народних

виконавців та музикантів початку ХХ століття за такими видами народного виконавства:

- Кобзарі;
- Лірники;
- Старці-співці;
- Торбанисті;
- Скрипники;
- Бубнисті;
- Басисті;
- Цимбалісті;
- Троїста музика;
- Дударі;
- Трембітники;
- Музиканти пізніших типів та чужоземні музиканти.

У цьому посібнику даються детальні рекомендації музикантам щодо їхньої поведінки під час виконання творів, зовнішнього вигляду, одягу тощо¹.

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 аранжуванням².

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 ХІХ 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.

¹ Климент Квітка. Народні співці й музиканти на Україні: Програма для дослідів їх діяльності й побуту / Збірник Історично-філологічного Відділу. №13 (Праці етнографічної комісії) вип.2. — К.: Друкарня УАН, 1921. — 114 с.

² Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід. — 1995. — №11. — С.29.

Склад інструментального ансамблю одного регіону відрізнявся від іншого, а також змінювався у певні періоди часу. Створюючи узагальнюючий, однак не всеохоплюючий опис ансамблів, ми 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 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/Перемисьщина, 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, Беларусі 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 змін¹.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

1. Зробивши аналіз історичних та сучасних джерел, слід відзначити, що дослідження проблем впливу музики та музичних явищ на культуротворчі поєси в Україні другої половини XIX — початку XX ст. здійснюється за такими **напрямами**:

- Дослідження загальних проблем розвитку освіти та виховання в Україні — це праці істориків, педагогів, філософів, видатних громадських діячів, які тісно пов'язують суспільно-економічні процеси з розвитком освіти і виховання дітей та молоді в Україні в методологічному, теоретичному та процесуальному аспектах.

- Вивчення процесу становлення і розвитку музично-естетичної освіти та виховання — це праці музикантів, мистецтвознавців, педагогів, філософів, які відображають історико-теоретичний процес виникнення і розвитку музично-естетичної думки та виховання у тісному зв'язку з проявами музичного мистецтва.

- Дослідження процесу музичного виховання дітей та молоді з точки зору еволюції форм і методів музичного навчання, розвитку музичних здібностей та виховання навичок музично-естетичної діяльності і виконавства — це праці

¹ Там само. — С.39.

педагогів, музикантів та діячів культури і мистецтва, пов'язані з практичною науково-методичною та викладацькою діяльністю у галузі музичної педагогіки та музично-естетичного виховання.

2. На основі аналізу історико-теоретичного матеріалу стосовно процесу розвитку музичної культури та музично-естетичного виховання дітей та молоді в Україні другої половини XIX — початку XX ст. нами визначені основні історичні напрями його розвитку:

- Музично-освітня діяльність видатних українських композиторів та виконавців — М.Лисенка, Б.Підгорецького, П.Сокальського, Я.Степового, К.Стеценка, Д.Леонтовича, В.Верховинця, С.Воробкевича, А.Вахнянина, Д.Січинського, С.Людкевича, С.Крушельницької, О.Мишуги, Г.Хоткевича, І.Алчевського, М.Менцинського;

- Музично-освітня діяльність громадських товариств та організацій, таких як “Просвіта”(Львів), “Руська бесіда”(Чернівці), “Союз співацьких і музичних товариств”(Львів), відділення “Російського музичного товариства”(Київ та інші міста), “Галицьке музичне товариство”, “Боян”(Львів та інші міста), “Торбан”(Львів), “Український клуб”(Київ), Київське літературно-артистичне товариство”, “Общество изящных искусств”(Одеса), “Житомирське артистичне товариство”, “Полтавське артистичне товариство” та ін.;

- Музично-освітня діяльність загальноосвітніх та музичних навчальних закладів — Київське музичне училище, Харківські музичні класи, Одеська школа аматорів музики, Київський інститут шляхетних дівчат, музичні школи при товариствах “Боян” у Львові та інших містах, ін.;

- Діяльність аматорських музичних колективів народно-інструментальної музики — домрово-балалаєчні оркестри у Києві та інших містах, капели бандуристів, оркестри неаполітанського складу (мандоліна, гітара) та ін.;

- Побутове народно-інструментальніе виконавство та народно-обрядові традиції.

Важливим внеском у розвиток музично-освітньої справи стали теоретичні доробки С.Миропольського, С.Смоленського,

Б.Яворського, Б.Асаф'єва, що поклато початок розвитку вітчизняної музичної педагогіки.

3. У другій половині XIX — початку XX століття українські землі були розділені політичними кордонами: Східна Україна розвивалася під впливом Російської імперії; Галичина і Буковина були колоніями Австро-Угорщини. Таке соціально-політичне становище визначало особливість, яка негативно впливала на виникнення і розвиток будь-яких національних зрушень українського народу. До позитивних соціально-економічних і політичних особливостей слід віднести реформи 60-70 років, які дали поштовх розвитку у всіх напрямках соціально-політичного та економічного життя.

4. В українській культурі другої половини XIX століття можна окреслити два періоди: 50-70-ті та 80-90-ті роки. Перший відзначається часом гуртування інтелектуальних сил у 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.

Якщо у перший період загальна культура прагне вижити, спираючись на одвічну творчу силу народу і дозволені окремі види професійної культури, то у другий — 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.

5. Друга половина XIX століття характеризується розвитком освіти, особливо у 1870-х роках, коли відповідальність за стан освіти взяли на себе земства. Це є однією з позитивних соціально-педагогічних особливостей, яка зумовлювала прогресивний характер розвитку освіти в Україні. Відкриття народних шкіл, гімназій, університетів дало змогу широким верствам населення набувати освіту різного рівня. Але

негативним чинником було те, що у школах була заборонена українська мова, що гальмувало або зовсім не давало змоги розвитку української національної культури.

6. Аналіз діяльності музичних, освітніх установ в Україні другої половини XIX — початку XX ст. та видатних українських громадських діячів та композиторів і виконавців дозволив визначити основні змістовно-методичні засади, на яких ґрунтувався процес музичної освіти та виховання дітей та молоді в Україні другої половини XIX — початку XX ст., що сприяло розвитку національного культуротворення. Громадська та культурно-освітня діяльність українських професійних музикантів, композиторів поклала початок розвитку музичної освіти і виховання, створенню аматорських і професійних виконавських колективів, які крім концертної діяльності проводили величезну навчально-просвітницьку роботу. М. Лисенко, П. Сокальський, Б. Підгорецький, Я. Степовий, К. Стеценко, В. Верховинець, С. Воробкевич, А. Вахнянин, Д. Січинський, М. Леонтович, С. Людкевич та ін. створили широку мережу самодіяльних та професійних музично-освітніх організацій, які поклали початок розвитку національної системи музичного виховання.

Особливо слід відзначити музично-педагогічну діяльність М. Лисенка, М. Леонтовича, В. Верховинця, К. Стеценка, яка стала початком розвитку української музичної педагогіки. Їхня теоретична спадщина представляє науково-методичні посібники, підручники та інші роботи, в яких відображається найбільш ефективна методика навчання музиці, співу, естетичного виховання молоді засобами інших мистецтв.

7. Педагогічна діяльність українських музикантів-виконавців другої половини XIX — початку XX століття є окремою ланкою процесу становлення музичної освіти й виховання молоді в Україні. С. Крушельницька, О. Мишуга, Г. Хоткевич, І. Алчевський, М. Менцинський створили певну перспективу впливу практичної професійної мистецької діяльності на розвиток української музично-педагогічної системи. Їхня участь у педагогічній роботі по підготовці професійних

кадрів українського музичного мистецтва поклала початок створенню української музично-педагогічної школи, яка впевнено почала конкурувати з існуючими на той час російськими та іншими школами.

Аналізуючи педагогічну спадщину українських композиторів та музикантів, можна впевнено стверджувати, що наприкінці XIX століття з їхніх певних методичних пошуків виникає комплекс навчально-виховних елементів, який на початку XX століття розвинувся і перетворився у методичну систему, яка складала:

- Форми організації музичного навчання і виховання (педагогічна діяльність у музичних навчальних закладах та культурно-освітніх і громадських товариствах);
- Методи музичного навчання (розробки методичних вправ та власні школи навчання виконавству);
- Концертно-виконавська діяльність (участь у святкових концертах, присвячених різним датам та звітах музичних закладів і творчих громадських осередків).

8. Окремою сторінкою в історії музичної культури слід відзначити внесок західноукраїнських композиторів у розвиток музично-творчих процесів – створення дитячого вокального репертуару, що в своїй основі містить народнопісенний матеріал (С.Воробкевич); створення школи співу, де теоретичний матеріал катехизу закріплювався практичними вправами із співаника (В.Матюк); закладання фундаменту вищої музичної освіти в регіоні (А.Вахнянин).

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: 36.статей / Упоряд. М.Загайкевич. — К., 1979. — С.184-195.
11. Бажанський П. Гдешо 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 ХІХ — початок ХХ 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. Боян. — 1929, №4-5.
23. Брик І. Тарас Шевченко і народна освіта // Народна творчість та етнографія. 1996. №4.
24. Буковина, її минуле і сучасне / Ред. Д.Квітковський, та ін. — Париж; Філадельфія; Детройт, 1956. — 288 с.
25. Буковина. — 1891. — 29 січня.
26. Буковина. — 1901. — 23 березня.
27. Буковина. — 1902. — 28 березня.
28. Булат Т. Яків Степовий. — К., 1980. — 86 с.
29. 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.
30. Василенко З.І. Пропагандист народної пісні // Микола Лисенко — борець за народність і реалізм у мистецтві. — К.,1965. — 58 с.
31. Василькович Г. Шкільництво в Україні (1905-1920 рр.). — Мюнхен, 1969. — 226 с.
32. Васюта О.П. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII — XIX ст.: Історико-культурологічне дослідження. — Чернігів, 1992. — 288 с.
33. Вахнянин А. Спомини з життя. — Львів, 1908. — 137 с.
34. 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.
35. Вечірній Київ, 1966. — 17 травня.
36. Відділ рукописів Інституту літератури ім.Шевченка НАН України, Ф.38/557.
37. Відродження України: проблеми та перспективи. — Кіровоград, 1993.

38. Вільна Україна. — 1939-1941 рр.
39. Вільшанецький З. Перший шкільний концерт // Діло. — 1936. — Ч.68.
40. Віночок Соломії Крушельницької / Упоряд. П.Медведик. — Тернопіль, 1992. — 166 с.
41. Величковський М. Сільське господарство України і економічна політика Росії. — Нью-Йорк, 1957. — 48 с.
42. 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.
43. Видатний співак Олександр Мишуга. Спогади. — Львів, 1964. — 267с.
44. Вишневський Д. Киевская академия в первой половине ХУІІІ столетия. — Киев, 1903. — 291 с.
45. Вебер К. "Краткий очерк современного состояния музыкального образования в России". — М., 1885. — 87 с.
46. Вовк Л.П. Історія освіти дорослих в Україні: Нариси. — К.: УДПУ, 1994. — 240 с.
47. Волошин М. Хор учеників руської (академічної) гімназії у Львові // Ілюстрований музичний календар. — Львів, 1907. — 36 с.
48. Волощук Ю. Концертне життя Галичини і виконавсько-пропагандистська діяльність провідних галицьких скрипалів (1848-1939). — К., 1999. — 140 с.
49. Галичанин, 1863. — Кн.1. — Вип.2.
50. Герасимович І. Українські школи під польською владою. — Станіслав, 1924. — 98 с.
51. Гнатюк В. Лірники. Про лірників повіту Бучацького. — Львів, 1896. — 76 с.
52. Гомонай В.В. Антологія педагогічної думки Закарпаття (ХІХ — ХХ ст.ст.) — Ужгород, 1992. — 190 с.
53. Грінченко М.О. Вибране. — К., 1959. — 466 с.
54. Грінченко М.О. Історія української музики. — К.: Спілка, 1922. — 278 с.
55. Грінченко М.О. Шевченко і музика. — К., 1941. — 90 с.

56. 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.
57. Гринецький І. Учителі середніх та вищих шкіл і культу нашої музики і пісні // 25-ліття Учительської громади. Ювілейний збірник. — Львів, 1935. — 125 с.
58. 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.
59. 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.
60. Голос Москвы. — 1914 — 15 февр.
61. Голос Москвы. — 1915. — 30 апр.
62. Голубев С. История Киевской духовной академии. — К., 1886. — Вып. I.
63. Гордійчук М. Микола Леонтович. — Вид. 2-ге. — К., 1974. — 176 с.
64. Гошовський В. Сторінки з історії музичної культури Закарпаття XIX — першої половини XX століття // Українське музикознавство. Вип.2. — К., 1967. С.36-44.
65. Гринецький І. А.К.Вахнянин: Нарис про життя і творчість. — К., 1961. — 32 с.
66. Громадська думка. — 1906. — 24 травня.
67. Грушевський М. Ілюстрована історія України. — К.: МП Райдуга: Кооп. Золоті ворота, 1992. — С. 80. (Репринтне відтворення вид. 1913 р.).
68. Грушевський М. Новий період історії України. За роки від 1914 до 1919. — К., 1992. — 48 с.
69. Губ'як В. Кобзарство на теренах Галичини // Народна творчість та етнографія. — 1998. — №4.
70. Гуз А.М. Культурно-освітня діяльність земств в Україні: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. — Київ, 1997. — 17 с.

71. Гулак-Артемівський Я. У хорі М.В.Лисенка // М.В.Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд. О.Лисенко. — К., 1968. — 498 с.
72. Гусак Р. Традиційна скрипкова культура Поділля. (На матеріалах західноподільського Подністров'я) // Конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. — Львів, 1990. — 188 с.
73. Гурор В. В ожидании реформ. Мысли о музыкальном образовании. — Спб., 1891.
74. Дагілайська Е. До історії фортепіанної культури в Одесі: ХІХ ст. // Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи. Науково-практ. конф... Матеріали. — Львів, 1994. С.130-135.
75. Дей О. Наукове і творче засвоєння народної пісенності Іваном Франком // О.І. Дей. Спілкування митців з народною поезією. — К., 1981. — 178 с.
76. Державна національна програма "Освіта" ("Україна ХХІ століття"). — К., 1994. — 48 с.
77. 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.
78. Дем'янко Н. Впровадження ідей національного виховання В.М.Верховинця в практику сучасного педвузу // Високі технології виховання. — Харків, 1995. — С.48-51.
79. 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.
80. Джаман Т.В. Розвиток народної освіти на Волині (ХVІІІ — ХІХ ст.) Автореф. ... дис. ... канд пед.наук. / Терноп. Держ. ун-т. — Тернопіль, 1999. — 18 с.
81. Діло. Хроніка. Часописи 1882 — 1937 р.р.
82. Дитячий фольклор / Упор. і передмова Г.В.Довженок; відп. ред. О.І.Дей. — К.: Дніпро, 1986. — 86 с.

83. Дитиняк М. Українські композитори: Біо-бібліографічний довідник / Канадський інститут українських студій. Альбертський університет — Едмонтон, Альберта, 1986. — 387 с.
84. Домет. Депо з споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині // Альманах музичний. — Львів, 1904. — С.45-54.
85. Дорогих Л.В. Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини ХІХ ст.) Автореф. дис. ... канд. істор. наук. — Київськ. держ. універс. культури і мистецтв. — К., 1999. — 18 с.
86. Дорошенко Д.І. Нарис історії України. — Львів, 1991. — 496с.
87. Дорошенко В. “Просвіта” її заснування й праця. — Філядельфія, 1959. — 102 с.
88. Дубровський В. Селянські рухи на Україні після 1861 р. — Харків, 1928. — 132 с.
89. Духнович О. Педагогія в пользу училищ й учителів сельських // Хрестоматія з історії вітчизняної педагогіки. — К., 1961. — 518 с.
90. Жалоба О. Концерт молоді для пошановане пам'яті М.Лисенка // Діло. — 1912. — Ч.273.
91. Жалоба О. Ювілейні Шевченківські концерти у Львові // Ілюстрована Україна. — 1914. — Ч.5-6.
92. Живі сторінки української музики. — К., 1965. — 145 с.
93. Жеплинський Б. До питання про християнські основи традиційного кобзарства // Народна творчість та етнографія. — 1998. — N.4.
94. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. — К., 1960. — 191 с.
95. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяря. — К., 1986. — 98 с.
96. Залеський О. Вечір української пісні в Коломиї // Діло. — 1930. — Ч.38.
97. Залеський О. 35-ліття "Станіславського Бояна" // Діло. — 1933. — Ч.25.
98. Зинкевич Е.С. Концерт и парк на крутояре... — К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2003. — С.70.

99. Злупко С.М. Економіка Галичини в другій половині XIX — на поч. XX ст. — Текст лекцій. — Львів, 1992. — 118 с.
100. Золоті колоски / Упоряд.Б.Підгорецький, О.Маслов. — Спб., (Друк. Г.Шмідта), 1913.
101. Зоря, 1881. — Ч.9. — С.106-107.
102. Іван Алчевський. Спогади, матеріали, листування. — К., 1980. — 280с.
103. Іван С. Змагання читальняних хорів Станиславівщини // Діло. — 1935. — Ч.248.
104. Ігнат А.М. Загальноосвітня школа на Закарпаття в XIX — поч. XX ст. — Ужгород, 1971. — 69 с.
105. Ілюстрований музичний календар. — Львів, 1905. — С.113-116.
106. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура ХVI — ХVIII ст. // Українське музикознавство. - К.: Музична Україна, 1971. — Вип.6.
107. Казиміров О.А. Український аматорський театр (дожовтневий період). — К., 1965. — 160 с.
108. Каришева Т. Петро Сокальський. Життя і творчість. — Вид.2-ге. — К., 1978. — 110 с.
109. Касьянов Г.В. Українська інтелігенція на рубежі XIX — XX століть: Соціально-політичний портрет. — К., 1993. — 210 с.
110. Кауфман Л. Дмитро Володимирович Ахшарумов. — К.,1971. — 88 с.
111. Кацанов Я. Масова освіта на Україні. — Х., 1932. — 41 с.
112. Квітка Климент. Народні співці й музиканти на Україні: Програма для досліду їх діяльності й побуту. — К.: Українська Академія Наук, 1921. — 114 с.
113. Кіра Р.В. Культурно-просвітницька діяльність та педагогічні погляди Степана Срополка. Автореф. ... канд.пед.наук: 13.00.01 / Прикарпатський держ. ун-т ім.В.Стефаніка. — Івано-Франківськ, 2001. — 20 с.
114. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури. — Тернопіль: СМП "Астон", 2000. — С.4.
115. Киевские епархиальные ведомости. — 1905. — №3. — С.185-186.

116. Кирчів Р. Цінна пам'ятка української етнографії та фольклористики / Інститут народознавства АН України. — К.: Наукова думка, 1992.
117. Кирдан Б.П., Омельченко А.Ф. Народні співці-музиканти на Україні. — К.: Муз. Україна, 1980. — С.32.
118. Київський міський архів, ф.276, оп.3, справа 338, арк. 6, 7, 8.
119. Клин В. Музичне життя Києва кінця XIX — початку XX ст. // Київ музичний. — К., 1982. — 154 с.
120. Клин В. Хорове та кобзарське мистецтво Києва кінця XIX — початку XX ст. // Народна творчість та етнографія. — 1981. — №4.
121. 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.
122. Кобза й кобзарі. — Полтава: Друкарня Шіндлера, 1907. — 30 с.
123. Кобзарство на теренах Галичини // Народна творчість та етнографія. — 1998. — №4. — С.33-34.
124. Кобзари и лирники в Киевской губернии в 1903 г. — К., 1904. — 65 с.
125. Козицький П. К.Г.Стеценко: Біографічний нарис // Музика. — 1929. — №2. — С.3.
126. 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.
127. Козицький П. Тарас Шевченко і музична культура. — Київ, 1959. — 103 с.
128. Кондратюк К.К. Історія України: від другої половини XIX століття до 1917 року. — Тернопіль, 1994. — 211 с.
129. Коноварт Т. Деякі питання музичної культури в критичній спадщині Івана Франка // Українське музикознавство. Вип.9. — К., 1974.
130. Кордуба М. Ілюстрована історія Буковини. — Чернівці, 1901.

131. 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.
132. Косташук В. Громадське і культурне життя Буковини від 1848 рр. до 1914 рр. // Україна. Кн.1. — К., 1928. — 68 с.
133. Костенко З. Народна пісня та музика українська. — Х., 1928. — 55 с.
134. Коцюх О. Значіння рідної пісні // Життя і знання. — 1935. — Ч.ІІ.
135. Кормош, Нестерович. Перемишльський Боян // Глюстрований музичний календар. — Львів, 1905. — 113 с.
136. 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.
137. Кошиць О. Про українську пісню й музику. — К.: Музична Україна, 1993. — 77 с.
138. Кугутяк М. Галичина: Сторінки історії. — Івано-Франківськ, 1993.
139. Кудрик Б. Свято пісні в Бурштині // Діло. — 1935. — Ч.222.
140. 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.
141. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва. — К., 1972.
142. Кулешов И. Из истории движения среди учащихся средних учебных заведений:(с 90-х годов по октябрь 1917 г.). — М.: Мол.гв., 1931. — 133 с.
143. Культура українського народу / В.М.Русанівський, Г.Д.Вервес, М.В.Гончаренко та ін. — К.: Либідь, 1994. — 154 с.
144. Курляк І.С. Українська гімназійна освіта в Галичині (1864—1918 рр.): Монографія. — Львів, 1997. — 222 с.
145. Лавров Ф. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України. — К., 1980. — 165 с.
146. Ларіна І.О. Зміст музично-педагогічної підготовки

- дошкільних працівників в Україні (20-ті – поч. 30-х рр. ХХ ст.): Автореф. дис...канд.педагог.наук: 13.00.01 / Харків. держ. педагог.ун-т ім.Г.С.Сковороди. – Х., 1996. – 24 с.
147. Лисий І. Кобзарство Конотопщини // Народна творчість та етнографія. – 1993. – №3.
148. Линчевский М. Педагогика древних братских школ // Труды Киевской духовной академии. – 1870. – Т. III.
149. Лисенко М.В. Листи / Упоряд та прим. О.Лисенка. Вступ ст. М.Рильського. Заг.ред. Л.Кауфмана. – К., 1964. – 291 с.
150. Лисько З. Селянський музичний фестиваль у Стрию // Діло. – 1935. – Ч.254.
151. Лисько З. І.Лаврівський // Українська музика, 1938. – Ч.4 (14). – С.65.
152. Літературно-науковий вісник. Річник VII: Т.ХХVII. Кн.VIII. – Львів, 1904.
153. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців (1848- 1914). – Львів, 1926. – 110 с.
154. Леонтович М.Д. Збірка статей та матеріалів. – К., 1947.
155. Лещенко М. Крестьянское движение на Украине в связи с проведением реформы 1861 г. – М., 1959.
156. Локшин Д.Л. Хоровое пение в русской дореволюционной и советской школе. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1957. – 296 с.
157. Ломацький М. Українське вчителство на Гуцульщині. – Торонто, 1958. – 72 с.
158. Лошков Ю. Становлення народно-інструментального виконавства в Харкові // Мистецтвознавство. – Вип.5. – Харків: ХДАК. – 1999.
159. Любар О.О., Стельмахович М.Г., Федоренко Д.Т. Історія української педагогіки: Навч.посібн. / За ред. М.Г.Стельмаховича. – К., 1999. – 356 с.
160. Людкевич С. Ювілей Миколи Лисенка у Львові // Львівські вісті. – 1942. – Ч.91.
161. Людкевич С. Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові // Діло. – 1902. – Ч.239.

162. Людкевич С. Кілька заміток до реформи у Вищій музичній інституті товариства ім.Лисенка у Львові // Діло. — 1910. — Ч.173.
163. Людкевич С. Загальні основи музики (теорія музики). — Коломия, 1921. — 180 с.
164. Людкевич С. Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах. — "Боян", 1929, №2-3.
165. Людкевич С. Спроба критичного підходу до питання сольмізації та її реформи" // Muzyka w szkole. — 1929, №6.
166. Людкевич С. Наші шкільні співаники // Дослідження, статті, рецензії. — С.391-392.
167. Людкевич С. Іван Франко і музика // С.Людкевич. Дослідження і статті. — К., 1976. — 198 с.
168. Людкевич С. Музичний інститут ім. М.Лисенка // Українська музика. — 1937, №7.
169. Львівські вісті. — 1942. — Ч.288.
170. Львівські вісті. — 1943. — Ч.109, 110.
171. Мармазова О.І. Просвітницька діяльність земств в Україні (кінець XIX — початок XX ст.) Автореф. дис. ...канд. істор. Наук . ДДУ. — Донецьк, 1998. — 21 с.
172. Міяковський В. Київська Громада. З історії українського суспільного руху 60-х рр. // Літопис Революції — Ч.14. — Харків, 1924.
173. Мазуркевич О.Р. Визначні українські педагоги — народні просвітителі Х.Д.Алчевська та її сподвижники. — К., 1963. — 79 с.
174. Мальшевский И. Милетий Пигас. — К., 1872. — Т. 2.
175. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. — Репринт. вид. — К.: Муз. Україна, 1994. — 152 с.: нот.
176. Миклашевський И.М. Очерк деятельности Киевского отделения Императорского Русского музыкального общества. — К., 1913.
177. Миловидов А. Недільні школи на Чернігівщині 1860 рр. // Чернігів і Північне Лівобережжя. — К., 1928.

178. Миропольский С. "О музыкальном образовании народа в России и Западной Европе", 2-е вид. — Спб., 1882. — 98 с.
179. 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.
180. Мицько І.З. Острозька слов'яно-греко-латинська академія (1576-1636) / АН УРСР. Ін-т сусп. наук. — К.: Наукова думка, 1990. — 166 с.
181. 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.
182. Модест Менцинський. Спогади, матеріали, листування / Автор-упоряд. М.Головащенко. — К., 1995. — 142 с.
183. Мошик М., Жеплинський Б, Горнякевич А. Кобзарі та бандуристи Сумщини. — Суми: Вид-во Козацький Вал, 1999. — С.5.
184. Музика. — 1925, №1.
185. Музична Харківщина: Зб.наук. праць. — Харків, 1992. — 220 с.
186. Музичне товариство ім.М.Лисенка у Львові // Наша культура (Варшава), 1935. — Кн.4.
187. Мухін М.І. Педагогічні погляди Х.Д.Алчевської. — К.: Вища школа, 1979. — 184 с.
188. Нарис історії "Просвіти" / Р.Іваницук, Т.Комаринець, І.Мельник, А.Середяк. — Львів-Краків-Париж; Просвіта, 1993. — 231 с.
189. Нариси історії українського шкільництва. 1905-1933: навчальний посібник / За ред. О.В.Сухомлинської. — К.: Заповіт, 1996. — 304 с.
190. Народня просвіта (Львів). 1924, ч.4.
191. Народня просвіта (Львів). 1924, ч.8.
192. Наш рідний край. (З історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період). — Полтава, 1991. — 87 с.
193. НБ України, м.Київ, відділ рукописів, ф.1 — 36597 (Положення Вузмузкому).
194. НБ України, м.Київ, відділ рукописів, ф. 1 — 42020.

195. НБ України, м.Київ, відділ рукописів, ф. 1 — 38410, арк. 638.
196. Нижанківський О. Маркіянове свято у Львові // Діло. — 1911. — Ч.247.
197. Нестеренко О. Розвиток промисловості на Україні. Ч.1. — К., 1959.
198. Нолл В. Замовляла музику "Просвіта" // Українська культура, 1991. — N12.
199. Нолл.В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні // Родовід. — 1993. — №6.
200. Нолл В. Паралельна культура в Україні у період сталінізму // Родовід. — 1993. — N.5.
201. Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід. — 1995. — N11.
202. Носов Л. Музична самодіяльність Радянської України. — Вид. 2-ге, доп., переробл. — К., 1984. — 134 с.
203. Овчарук О.В. "Розвиток музично-педагогічної думки в Україні на початку ХХ століття (1905-1925 рр.): Автореф. дис...канд.пед. наук: 13.00.02 / Національн. пед. ун-т ім. М.Драгоманова. — Київ, 2001. — 21 с.
204. Одесский вестник. — 1872. — 29 та 30 березня.
205. Ососков В.З. Начальное образование в дореволюционной России (1861 — 1917 гг.). — М.: Просвещение, 1982. — 208 с.
206. Отмена крепостного права на Украине: Сб. документов и материалов / Ред.колл. Барабой А.З. и др. — К., 1961.
207. Охріменко П. Кобзарські традиції на Сумщині. // Народна творчість та етнографія. — 1990. — N3.
208. Павловський М. Хорові подорожі Лисенка // М.В.Лисенко у спогадах сучасників. / Упоряд.О.Лисенко. — К., 1968. — С.516-517.
209. Пархоменко М.Н. Эстетические взгляды Ивана Франко. — М., 1966. — С.121.
210. Пачовський В. Історія Закарпаття. — Мюнхен, 1946. — 173 с.
211. Передова суспільна думка в Галичині. — Львів, 1959. — 110 с.

212. Пирогова Н. З історії музичного життя Харкова // Українське музикознавство. Вип.3. — К., 1968. — С.55-59.
213. Повесть временных лет / Подготовка текста Д.С.Лихачева; перевод Д.С.Лихачева и Б.А.Романова. Ч.1. — М.; Л., 1950. — 432 с.
214. Повідомлення Музичної секції Народної консерваторії на ім'я Є.Е.Ліньової. Російський державний центр. музей муз. культури ім. М.І.Глінки. ф.95/418.
215. Погребенник Ф. Иван Франко про музику // Наукові записки Чернівецького державного університету. Т.XX. Вип.3. — Львів, 1956.
216. 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.
217. Полонська-Василенко Н. Історія України. Т.2. — К., 1992. — 180 с.
218. Полтавские губернские ведомости. — 1895, 27 августа.
219. Полтавские губернские ведомости. — 1897, 20 июня.
220. 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.
221. Православный собеседник. — 1864. — Кн. 3.
222. Прийма І. "Діти — дітям" // Діло — 1934. — Ч.160.
223. Приходько А. Культурне будівництво на Україні. — К.: Пролетарій, 1927. — 126 с.
224. 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.
225. Рада. — 1911. — 29 березня.
226. 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.
227. 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.
228. Рильський М. Мистецтво — творча праця зрима. К., "Мистецтво", 1979.
229. Рідні пісні Соломії Крушельницької // Народна творчість та етнографія, 1964, №4.
230. Розвиток народної освіти і педагогічної думки на Україні Х — поч. ХХ ст.: Нариси / відп.ред. Ярмаченко М.Д. та ін. — К., 1991. — 384 с.
231. Роман Н.М. Формування музичної культури молоді в творчій 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.
232. Російський державний центр. музей муз. культури ім.М.І.Глінки, ф.133/330.
233. Росул В.В. Тенденції розвитку школи та педагогічної думки Закарпаття (XIX — ХХ ст.): Автореф. дис...канд.пед.наук: 13.00.01 / Київський ун-т ім.Т.Шевченка. — К., 1997. — 24 с.
234. Ряпко Я. Короткий нарис розвитку української системи народної освіти. — Х., 1927. — 40 с.
235. 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.
236. Савченко Ф. Заборона українства 1876 р. — К.,1930.
237. Слово, 1870. — Ч.38
238. Софіївська збірка, №127-381. — ЦНБ ім. В.І.Вернадського НАН України.
239. Світленко С.І. Народництво в Україні 60-80-х років ХІХ століття: Аналіз публікацій документальних джерел. — Дніпропетровськ, 1995. — С.115.
240. Святочний концерт в честь Івана Франка // Діло. — 1913. — Ч.147.
241. Сімович В. Українське шкільництво на Буковині // Праці Укр. Педагог. Т-ва в Празі. Т.1. — Прага, 1932.

242. Сірополко Ст. Театр як засіб естетичного виховання // Народня просвіта. — 1924. — Ч.4.
243. Сірополко Ст. Естетичне виховання // Народня просвіта. — 1924. — Ч.8.
244. Сірополко Ст. Історія освіти на Україні. — Варшава, 1937.
245. Сінкевич І.Х. Начало нотного пенія в Галицкой Русі // Беседа, 1888. — №1. — С.47.
246. Січинський Д. Співаник // Діло, 1907. — Ч.232.
247. Сельскохозяйственное обозрение // Записки императорского общества сельского хозяйства Южной России". — 1871, січень.
248. Семчишин Я. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. Вид.2. — К., 1993.
249. Скакун О.Ф. М.П.Драгоманов как политический мыслитель. — Харьков, 1993.
250. Скуринський К. Лірники. — Львів, 1894. — 56 с.
251. Славетна співачка. Спогади і статті про Соломію Крушельницьку / Упоряд. І.Деркач. — Львів, 1956.
252. Сокальський П. Что делать молодой России? — М., 1903. — 87 с.
253. Спогади Я.П.Гулака-Артемовського про хор М.В.Лисенка // Живі сторінки української музики. Статті, дослідження, публікації. — К., 1965. — С.98-103.
254. Sprawozdanie (zвіт) дирекції ц.к. II гімназії в Перемишлі за рік шкільний 1897/98. — Перемишль, 1898. — С.21-22.
255. Стебницький П. Поміж двох революцій: Нариси політичного життя в 1907 — 1918 рр. — К., 1918. — 185 с.
256. Степанченко Г.В. Композитор Яків Степовий. — К., 1974. — 113 с.
257. Стеценко К. Рукопис 12. VI 1917 р. НБ України, відділ рукописів, I — 42017, стор. 8-9.
258. Стрийський Боян // Альманах музичний. — Львів, 1904. — С.116-117.
259. Ступарик Б.М. Національна школа: витоки, становлення. — Івано-Франківськ, 1992. — 180 с.
260. Ступарик Б.М. Шкільництво Галичини (1772 — 1939 рр.). — Івано-Франківськ, 1994. — 172 с.

261. Ступарик Б.М., Моцюк В.Д. Ідея національної школи та національного виховання в педагогічній думці Галичини (1772 – 1939 рр.). – Коломия: Вік, 1995. – 173 с.
262. Супрун Н. Гнат Хоткевич-музикант. – Рівне, 1997. – 87 с.
263. Сухомлинський В. Духовний світ школяра // Вибрані твори в 5 томах. Т.1. – К., 1976.
264. Театр в карикатурах. – 1914, №11.
265. Теплицький В.П. Реформа 1861 року і аграрні відносини на Україні (60- 90-ті роки ХІХ ст.) – К., 1959.
266. Тернопільський Боян // Альманах музичний. – Львів, 1904. – С.121-122.
267. Українська музична спадщина: Статті. Матеріали. Документи. Вип.1 (Заг. ред. М.М.Гордійчука, упорядник М.Б.Степаненко). – К.: Музична Україна, 1989. – 152 с.
268. Український вісник. – 1921. – Ч.49.
269. Український драматичний театр. – Т.1. Дожовтневий період. – К., 1967. – 440 с.
270. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Вступ. ст. Ю.Келдыша, 2-е доп. изд. – М.: Сов. композитор, 1971. – 288 с.
271. Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко – педагог. – К., 1977. – 48 с.
272. Финдейзен М. Очерк деятельности Полтавского (Императорского) Русского музыкального общества за 1899-1915 годы. – Полтава, 1916.
273. Франк Т., Стефаник С. та ін. Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування / Вступ.ст., упоряд. і прим. М.Головащенко. – К., 1978. – Ч.1-2.
274. Фомин П. Начальное народное образование в Харьковской губернии. – Х., 1899. – 99 с.
275. Фрайт І. Проблема розвитку творчих здібностей дітей у педагогічній спадщині галицьких композиторів кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя // Освітнянин. – 1998. – №2.
276. 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.

277. Фрайт І. Віктор Матюк — композитор і священник // Світ дитини. — 1997. — №1.
278. Фрайт І. Просвітницька діяльність М.Копка (1859-1918) // Мистецтво та освіта. — 1998. — №2.
279. Фрайт І. Історія створення перших українських підручників з музики в Західній Україні в другій половині ХІХ сторіччя // Джерела. — 1998. — №2.
280. Фрайт І. Педагогічно-просвітницька діяльність Дениса Січинського (1865– 1909) // Обрії. — 1998. — №1.
281. Фрайт І.В. Проблеми музичного виховання школярів у діяльності західноукраїнських композиторів (друга половина ХІХ — початок ХХ сторіччя): Автореф. дис...канд.пед.наук: 13.00.01 / Прикарпатський ун-т ім.В.Стефаника. — Івано-Франківськ, 1998. — 19 с.
282. Фридьєва Н.Я. Жизнь для просвещения народа (О деятельности Х.Д.Алчевской). — М., 1963. — 100 с.
283. 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.
284. Ханик Л. З історії хорового товариства “Львівський Боян” // Українське музикознавство. — Вип.5. — К., 1969.
285. Шамаєва К.И. Музыкальное образование на Украине в первой половине ХІХ века. — К., 1992. — 178 с.
286. Шамаєва К. Музыка в Кременецькому лицєї. — У книзі “Українська музична спадщина”: Статті, матеріали, документи (Заг. ред. М.М.Гордійчука). — К.: Музична Україна, 1989. — С.46-53.
287. Шах С. Основання першої читальні у Львові // Життя і знання. — №2. — 1930.
288. Шипайло Р. Концерт “Станіславського Бояна” в честь Дениса Січинського // Діло. — 1930. — Ч.46.
289. Шиманська І.Ф. Леся Українка про освіту та виховання. — К.: Рад. школа, 1973. — 111 с.
290. Шреєр-Ткаченко О. З музичного літопису Києва // Українське музикознавство. — К.,1982. — Вип.17.
291. Шреєр-Ткаченко О.Я. Історія української музики. Ч.1. — Київ: “Музична Україна”, 1980. — С. 63—111.
292. ЦДІА України, ф. 442, оп.46, спр.471, л.1-17.

293. ЦДІА України, ф. 442, оп.534, спр.255, л.1-8.
294. ЦДІА України, ф.442, оп.540, спр.44, л.9.
295. ЦДІА України, ф.442, оп.552, спр.30, л.1-10.
296. ЦДІА України, ф.442, оп.840, спр.287, л.1-9.
297. ЦДІА України, ф.442, оп.622, спр.180, л.1-4.
298. ЦДІА України, ф.442, оп.50, спр.202, л.1-3.
299. ЦДІА України, ф.408, оп.1, спр.109, арк.3.
300. ЦДІА України у Львові. — Ф.146, оп.51а, спр.662, арк.4.
301. ЦДІА України у Львові. — Ф.146, оп.51а, спр.38, арк.56.
302. ЦДІА України у Львові. — Ф.146, оп.51а, спр.668, арк.37.
303. ДА м.Києва, Ф.ХУІІ, У-91.
304. Ціпановська О. "Діти — дітям" // Жінка. — 1935. — Ч.І. — С.6.
305. Черемський К. Повернення традиції: З історії нищення кобзарства. — Харків, 1999. — 86 с.
306. Черепанин М.В. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ — перша половина ХХ ст.): Монографія. — К.: Вежа, 1997. — 328 с.: іл...
307. Чепелев 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.
308. Чибисов В. По поводу нашего воспитания // Одесский вестник. — 1859, №133.
309. Черпухова К.М. Композитор Б.В.Підгорецький і розвиток російсько- українських музичних зв'язків. — К., 1981. — 104 с.
310. Южный край. — 1886. — 5 октября.
311. Южный край. — 1901. — №69.
312. Юферова З. Харківська опера та відділення РМТ в критичній спадщині В. Сокальського // Музична Харківщина: Зб.наук. праць. — Харків, 1992. — 206 с.
313. Ярославин С. Визвольна боротьба на Західно-Українських землях у 1918-1923 роках. Філадельфія, 1956. — 143 с.

314. Яросевич Л. Леся Українка і музика. — К., 1978. — 78 с.
315. Ясінчук Л. Українське шкільництво у Львові // Наш Львів: 36.ст. — Нью-Йорк, 1953. — С.228-235.
-

Михайличенко Олег Володимирович

Освітньо-педагогічні аспекти розвитку
української музичної культури
другої половини ХІХ — початку ХХ ст.
(монографія)

Освітньо-педагогічні аспекти розвитку української музичної культури другої половини ХІХ — початку ХХ ст.: Монографія. — Суми: Вид-во „Мрія-1”, 2005. — 292 с.