

Олег Михайличенко

**МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ТА ВИКОНАВЦІВ ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ ст.
(історичні нариси)**

Суми — 2005

МІЖНАРОДНИЙ ІНСТИТУТ ГУМАНІЗАЦІЇ
ТА РОЗВИТКУ ОСВІТИ

Олег Михайличенко

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ТА ВИКОНАВЦІВ ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ ст.
(історичні нариси)

Суми — 2005

М 69

Михайличенко О.В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: історичні нариси. – Суми: Видавничо-виробниче підприємство «Мрія-1», 2005. – 102 с.

ISBN 966-566-268-6

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Музично-просвітницька та педагогічна діяльність композиторів Східної України	
Лисенко М.В.....	6
Підгорецький Б.В.....	16
Сокальський П.П.	23
Степовий Я.С.	27
Стеценко К.Г.	30
Леонтович М.Д.....	40
Верховинець В.М.	44
Музично-просвітницька та педагогічна діяльність західноукраїнських композиторів	
Воробкевич С.І.	57
Вахнянин А.К.	59
Кипріян І., Матюк В., Копко І.	62
Січинський Д.В.	65
Людкевич С.П.	69
Музично-просвітницька та педагогічна діяльність видатних музикантів-виконавців	
Крушельницька С.А.	77
Мишуга О.П.	85
Хоткевич Г.М.	91
Алчевський І.О.....	94
Менцинський М.О.....	97
Література.....	99

ВСТУП

Музична культура — складний історично обумовлений процес, який своїм корінням йде у глибину віків, бо музика як частка суспільної свідомості у всі часи мала синкретичний характер — була невід’ємною частиною людського буття.

Українська нація за своїми ознаками має художньо-емоційні риси, які відрізняють її від інших своєрідними проявами музично-естетичного характеру у повсякденному житті. Тому розвиток самосвідомості та самовизначенності українського народу у значній мірі визначається впливом цих проявів.

Музично-просвітницький досвід української громадськості другої половини XIX — початку XX століття реалізовувався у житті українського народу з величезними труднощами, викликаними соціально-економічним нехтуванням української нації та прямою заборонаю поширення української культури з боку офіційної державності.

На основі вивчення та аналізу наукових досліджень, історичних літературних джерел, періодичних видань та літератури з питань розвитку української музичної культури маємо відзначити, що процес формування самосвідомості українського народу супроводжувався прогресивними явищами, які відбувалися у житті громадськості. Особливо слід відзначити рух, який виник у середині XIX століття і набув свого розвитку, завдяки діяльності прогресивних діячів літератури і мистецтва, пропагуючих українську культуру.

До кінця XIX століття у цьому процесі чітко виділилися основні **напрями та форми організації** культурно-просвітницької діяльності, що ґрунтувалися на національних засадах української культури та зразках народної художньої творчості:

➤ Практична педагогічна та творча діяльність видатних композиторів, професійних виконавців та

представників аматорського мистецтва і залучення до неї широких верств населення;

- Діяльність громадських та культурно-освітніх організацій по пропаганді українського музичного мистецтва та впровадження музично-естетичного навчання та виховання дітей та молоді;

- Робота загальноосвітніх і професійних навчальних закладів, у тому числі створення науково обґрунтованої методики музично-естетичного виховання дітей та молоді у різних видах творчої діяльності;

- Традиції побутового народно-інструментального виконавства та музикування, ґрунтованого на історичних зразках української художньої творчості.

Величезну роль у розвитку освіти та музичного виховання відіграли видатні громадські діячі, письменники та музиканти другої половини ХІХ — початку ХХ століття. Їхня громадська та професійна діяльність була спрямована на пробудження самосвідомості українського народу, збереження та подальшого розвитку його культурної спадщини. Незважаючи на заборони і переслідування з боку уряду, вони пропагували українські традиції в літературі, мистецтві. Проводили величезну роботу по збереженню та розповсюдженню української мови та народних культурних традицій. Діяльність Т.Шевченка, О.Духновича, І.Франка, Лесі Українки, Ю.Федьковича, С.Миропольського, Степана Сірополка та ін. сприяли відродженню українських традицій у літературі і мистецтві, що прогресивно відбилося на становленні і розвитку національної школи і виховання.

Але одним з головних напрямів цієї роботи ми виділяємо музично-освітню та педагогічну діяльність професійних композиторів та музикантів.

Педагогічна діяльність українських професійних музикантів, композиторів під керівництвом діячів Імператорського Російського Музичного Товариства поклала початок розвитку музичної освіти і виховання в Україні, створенню аматорських і професійних виконавських колективів,

які, крім концертної діяльності проводили величезну навчально-просвітну роботу.

Ця робота в 1904 р. увінчалася відкриттям суто національної школи підготовки професійних музикантів, яку започаткував М.В.Лисенко. Відкриття Музично-драматичної школи Лисенка поклало початок розвитку національної системи професійної музичної освіти в Україні.

У подальші часи сучасники та учні Лисенка — 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.

Особливо слід відзначити музично-просвітницьку діяльність 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 видатних музикантів-виконавців другої половини XIX — початку XX століття є окремою ланкою процесу становлення музично-естетичного 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.

ПЕДАГОГІЧНА ТА КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ СХІДНОЇ УКРАЇНИ



Лисенко Микола Віталійович (1842-1912)

Творчість **Миколи Віталійовича Лисенка (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 музичну школу.

З перших кроків Микола Віталійович поринув у студіювання рідного фольклору, самобутніх народних звичаїв та обрядів, захопився українською літературою, активно розвивав і збуджував національну самосвідомість. Наперекір офіційним настановам царського уряду він усе робив для того, щоб

збагнути історію свого народу, красу й глибину його культурно-мистецьких намагань ¹.

Формування художніх принципів композитора, їхня кристалізація проходили під впливом Т. Шевченка. Як великий поет очолив в українській літературі її демократичний напрям, так і Лисенко став на чолі найпрогресивніших діячів української музики. Українська пісенна культура, народні мелодії з їхньою оригінальністю і національною своєрідністю визначили стиль і спрямування творчості М. Лисенка, стали для нього постійним і невичерпним джерелом натхнення. Не дивно, що вивчення закономірностей українського музичного фольклору, народність у широкому розумінні слова цікавили Лисенка з перших кроків його свідомої діяльності.

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. Blumenфельда (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.

¹Архімович Л., Гордійчук М. Микола Лисенко. Життя і творчість. — Вид.3–ге, доповн. і переробл. — К., 1992. — С.5.

Як педагог і вихователь молодих музикантів, М. Лисенко свідомо орієнтувався на високий рівень загально музичної підготовки, завжди звертав увагу на розвиток 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 дівчат¹.

Великої уваги надавав композитор справі збирання і вивчення народних пісень. Для нього кожна хороша пісня була цінним надбанням загальнонародної культури².

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. Блуменфельда, 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: “Вчора покончили все экзамены в бывшей музыкальной школе Блуменфельда... поміркували, повершили діла, закрили школу та й розійшлися. Тепер уже школи С. М. Блуменфельда більше

¹ М. В. Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд. О. Лисенка; ред. та комент. Р. Пилипчака. – 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.

нема. Якщо Міністерство внутренних дел, куда я слал прошение через Драгоманова, разрешит мне, то будет нова музична школа Лисенка”¹.

Нарешті, з осені 1904 року, в Києві в будинку № 15 по Великій Підвальній 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.².

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 музикантів³.

Програми музичних дисциплін відповідали програмам консерваторій. 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, енциклопедія⁴, 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).

¹ Лисенко М.В. Листи / Упоряд та прим. О.Лисенка. Вступ ст. М.Рильського. Заг. ред. Л.Кауфмана. — К., 1964. — С.291.

² ЦДДА України. — Ф.442, оп.622, спр.486, л.49-64.

³ Літературно-науковий вісник. Річник VII: Т. XXVII. Кн. VIII. — Львів, 1904. — С.92.

⁴ “Енциклопедією” в дореволюційних російських консерваторіях називалася дисципліна, що давала знання з контрапункту, музичних форм, знайомила з музичними інструментами. Викладалася на виконавських факультетах.

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 (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. Зотова, О. Муравйова 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 Балакірєва, “Ноктюрн”, “Колискова” й “Гондольєра” Балакірєва, прелюдії та вальси Лядова, п’єси Рубінштейна, Кюї та Бородіна).

Поряд із традиційними в будь-якій фортепіанній школі сонатами Гайдна, Моцарта, Бетховена, віртуозними п’єсами Шумана й Мендельсона Лисенко часто задавав і рідко виконувані, наприклад, Варіації Es-dur на тему фіналу симфонії “Героїчної” Бетховена, партити Баха, Andante et Variations B-dur Шуберта, “Крейслєріана” 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, приїздить, 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 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. Буцької.

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 численними (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

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

свіжість і краса розвивали художній смак у дітей. Знайомі мелодії треба було вміти передати на роялі: спочатку — в регістрі, зручному для дитячого голосу, потім — у низькому, щоб міг проспівати педагог. Це знайомило дитину з властивостями інструмента і давало перші навички володіння ним.

Перші ж вивчені легкі п'єски (наприклад, “Kindersonate” Шумана) учень повинен був програти в різних тональностях. На жаль, цей цінний метод чомусь не знайшов наслідування в сучасній системі виховання піаніста, хоч набуте ще в дитинстві вміння вільно транспонувати дуже б стало в нагоді, особливо піаністові-концертмейстеру. Для розвитку техніки Микола Віталійович практикував своєрідну систему змагань. Наприклад, гами учениці грали на двох і трьох роялях одночасно. Нудне заняття, якого діти завжди прагнуть уникнути, ставало цікавим і навіть приємним: кожен учень змушений був добре попрацювати, щоб не відставати від своїх товаришів і не зіпсувати ансамблю.

Ще працюючи в Інституті шляхетних дівчат, маючи вільний час або заміняючи когось із педагогів, Лисенко збирав учениць до класу, вчив їх грати з аркуша в чотири й вісім рук або сам сідав за інструмент і програвав твори, яких учениці ніколи не чули. Він часто розповідав про різні концерти й видатних музикантів, яких йому довелося слухати, й тут же демонстрував найцікавіші, з його погляду, твори. Часом запрошувалися й виконавці, що гастролювали тоді в Києві: Слівінський, Ондржічек, Зауер...

Лисенко викладав також елементарну теорію та історію музики (з власними ілюстраціями), навіть основи композиції. Улюбленим предметом вихованців вважалося сольфеджіо, особливо музичні диктанти, які завжди проходили вельми жваво. Микола Віталійович умів зробити так, щоб учні багато і з охотою працювали. Найбільшою нагородою вважалося, коли Лисенко скаже: “Добре” або “Не маю, що казати”. З наведених фактів видно, що Лисенкова система музичного виховання була розроблена досить детально і передбачала однаковий розвиток

як теоретичної, так і практичної частин навчання. Теорія і сольфеджіо, основи композиції, слухання музики, з одного боку, сольна й ансамблева гра, читання з аркуша, транспонування і публічні виступи, з другого, — всім цим повинен був оволодіти молодий музикант.

Усвідомлюючи широкі виховні потенції музики, Лисенко дбайливо вивчав ставлення слухачів до окремих її видів і жанрів, композиторських і виконавських стилів, завжди мав на увазі й ту оцінку, яку одержували його власні твори¹. Так, повертаючись з чергового хорового турне по українських містах, він пише в одному з листів, що здійснив цю подорож з метою з'ясувати, яке ж враження справляють на слухачів хорові обробки народної пісні. Він прагнув дізнатися, “чи суть які симпатії у суспільстві до цього роду естетичних розривок, щоб, якщо позитивне трапиться, віддатися на будуче цій справі. Здається, коли не помиляюся 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

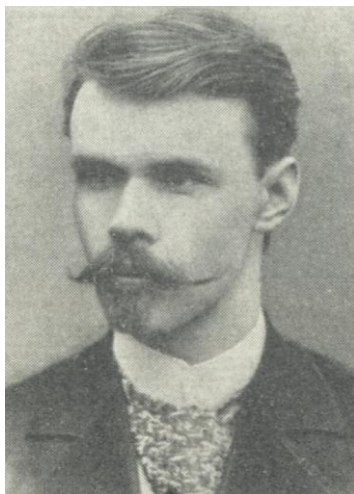
¹ Костюк О.Г. М. В. Лисенко про суспільно-виховні функції музики // Микола Лисенко — борець за народність і реалізм у мистецтві. — К., 1965. — С.17.

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 розвоєві, ширить знання, світогляд, ширить всякі горизонти, а між ними і музиковий. Перше діло для художника, музики... освіта... Без широкої освіти виконавець повернеться на поверхового фахового ремісника, вузького дилетанта, композитор відзначиться за вбогими

ідеями, блідними кольорами” (Лист до О. Нижанківського від 8 жовтня 1886 р.). Лисенкові обробки народних пісень — солоспіви і хори в супроводі фортепіано відзначаються насамперед великою любов’ю і пошаною до народної музики¹. 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.



Підгорецький Борис Володимирович

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

(1874-1919)

У процесі розвитку української музики кінця XIX — початку XX ст. багатогранна діяльність Б.В.Підгорецького відіграла прогресивну роль. Мистецьке кредо Б.В.Підгорецького формувалося в напруженій політичній обстановці дореволюційної Росії. У цей складний період композитор високо ніс прапор служіння народові, за утвердження української демократичної культури¹. Б.В.Підгорецький активно проводить культосвітню роботу серед міського населення. Так, в Лубнах організує хор, дає концерти, бере участь в аматорських виставах. Незмінним успіхом користувались 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 Б.В.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 газети³.

Про музично-освітню різнобічну діяльність композитора дають уявлення також його листи до української письменниці Л.О.Яновської. Ось один з них: "Чи не взяли б Ви на себе турботу про влаштування спектаклю ("Вечорниць") на користь Товариства допомоги сільським учителькам і учителям?"⁴.

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

² Полт.губерн.ведомости, 1895, 27 августа.

³ Полт. губер. ведомости, 1897, 20 июня.

⁴ Відділ рукописів Інституту літератури ім.Шевченка НАН України. — Ф.38/557.

У своєму прагненні нести музичні знання, культуру в широкі народні маси Б.В.Підгорецький не був поодиноким. За свідченням газети "Южный край", в Лубнах налічувалось багато "робітників духу"¹. Тут жив дослідник народного побуту і народної медицини В.П.Милорадович, автор багатьох відомих праць з життя Лубенщини. Б.В.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 Б.В.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 Б.В.Підгорецького справили М.В.Лисенко, М.І.Глінка, М.А.Римський-Корсаков. Їхня творчість стала для молодого композитора об'єктом постійного вивчення.

З 1 вересня 1902 р. починається багаторічна робота Підгорецького в московському початковому чоловічому міському училищі, а з 1904 р. — московській жіночій гімназії, де він викладає співи. Водночас він з великим інтересом відвідує засідання та етнографічні концерти Музично-етнографічної комісії Товариства любителів природознавства,

¹ Южный край, 1901, №69.

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.Іполитов-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 відводиться Україні. Про це свідчать експедиції, що споряджувались 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 розгорнулась 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, котрий протягом п'ятнадцяти років виступав в етнографічних концертах, пропагуючи російську та українську народну пісню й оригінальні твори українських митців. Так, у концертах виконувались фрагменти з опери П.П.Сокальського "Облога Дубно", сцени з "Різдвяної ночі" М.В.Лисенка, а також українські народні пісні в обробці Б.В.Підгорецького: "Ой у лузі та і при березі", "Тече вода з-під каменю", "Туман, туман по долині" та ін.

Питання музичної освіти та виховання, якими займалась Музично-етнографічна комісія, розроблялися протягом багаторічної педагогічної діяльності композитора в початковому чоловічому міському училищі, а потім у Народній консерваторії, де він викладав хорове диригування. Крім того, Б.В.Підгорецький разом з О.Л.Масловим підготував до друку

збірку пісень "Золоті колоски", для дітей початкових та середніх шкіл¹.

Нарешті, широка й різнобічна діяльність комісії мала великий вплив на розвиток естетичних поглядів композитора, які згодом виявилися в його численних критичних працях про музику. 1910 р. у Москві був заснований музично-драматичний гурток "Кобзар". Робота композитора в цьому гуртку протягом тривалого часу спрямовувалася на пропаганду української народної пісні серед учнівської молоді. Про це свідчать знайдені листівки, які композитор розповсюджував у навчальних закладах Москви. Так, в одній з них читаємо: "Ш[ановний] д[обродію] 28 березня 1913 р. відбудеться 2 денних концерти, присвячених українській народній пісні. Концерти ці влаштовуються мною виключно для викладачів та учнів. Додаю до цього програму в гімназії/училищі на видному місці, а контрамарки роздати тим, хто цікавиться українською піснею. Б.Підгорецький, 21 березня 1913 р."²

Дедалі більшого розмаху набуває диригентсько-хорова діяльність Підгорецького, активного пропагандиста пісенного фольклору Росії: українського, російського, грузинського, білоруського народів та ін. У січні 1916 р. за пропозицією місцевого комітету Народної консерваторії композитора запрошують на посаду викладача хорового диригування³, де він працює до кінця свого життя. Б.В.Підгорецький бере активну участь як диригент у загальнодоступних музичних вечорах та інших масових заходах, організованих консерваторією. Справжній діяч-просвітитель, Б.В.Підгорецький і в своїй педагогічній діяльності (маємо на увазі добір репертуару і

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

² Російський державний центр. музей муз. культури ім. М.І.Глінки. — Ф. 133/330.

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.)

принципи його інтерпретації) залишався поборником народної і класичної музики.

Коло питань, висвітлюваних Б.В.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 Б.В.Підгорецького-критика лежали ідеї просвітництва. В його численних рецензіях відчувається пристрасне бажання нести знання "в народ", прищеплювати любов до музики найширшим масам трудящих, підносити їхню культуру, виховувати естетичні смаки. З цього погляду особливий інтерес становлять праці, присвячені пропаганді музично-освітньої діяльності народних і так званих робітних домів¹.

"Закінчився сезон безплатних музичних вечорів, влаштовуваних ... для робітників, — пише Б.В.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 людові прослухати гарну музику — повинна зустріти загальну підтримку і співчуття"².

¹ 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 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.

² Голос Москвы, 1915, 30 апреля.

Обстоюючи організацію музичних вечорів для широких верств трудящих, Б.В.Підгорецький, як справжній демократ, висуває високі вимоги до програм концертів, що, на його думку, мали бути складені не формально, а з урахуванням потреби розширення та поглиблення знань слухачів. Так, у рецензії "В концертах" він критикує програму вечора, що "являла собою якусь суміш "убрань та облич"... У виконанні був зовсім відсутній будь-який художній задум. Воно поспіль було одноманітне, трафаретне і грубе"¹.

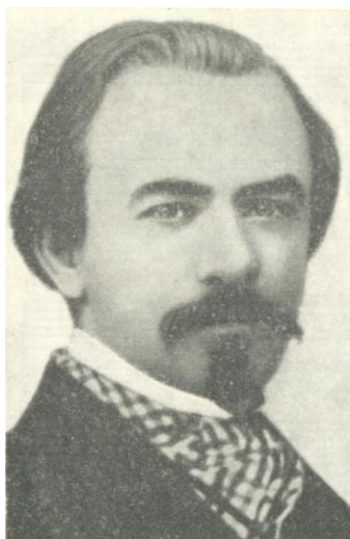
Діяльність Підгорецького-критика і громадського діяча характеризується насамперед її незмінною бойовитістю. Активно працюючи в Музично-етнографічній комісії, композитор ніколи не замикався у вузькому колі збирацьких та дослідницьких інтересів. Його етнографічна робота була органічно пов'язана з різнобічною 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 пп. Бакалейников і К, 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 в галузі вивчення фольклору, за точність запису, необхідну для дослідження його особливостей, історичного розвитку тощо. Про інтерес народу

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

² Голос Москвы, 1914, 15 февраля.

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



Сокальський Петро Петрович (1832-1887)

Багатогранна діяльність П.Сокальського — композитора, теоретика, громадського діяча, публіциста — здобула належну оцінку в наш час, завоювала глибоку пошану. Історичними є його заслуги як автора першої фундаментальної праці з питань історії і теорії народної пісні. У своїй

композиторській творчості він одним з перших звернувся до поезії Шевченка, втіливши його вірші в музиці¹.

Як публіцист П.Сокальський боровся за самобутнє в музичному мистецтві. Питання писемності, освіти, виховання були найважливішими питаннями в той час. Їм приділяли багато уваги у своїх працях К.Ушинський, М.Пирогов, В.Белінський, Д.Писарєв. П.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 поширюватись 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.

П.Сокальський був палким поборником жіночої освіти. У ті роки питання жіночої освіти хвилювали передову інтелігенцію всієї країни. Це знайшло своє відображення в романі Чернишевського "Що робити?". Нагадаємо також, що композитор О.Бородін був одним із організаторів Жіночих лікарських курсів (1872 р.). Сокальський протестував проти "одного й того ж монастирського салонного виховання":

¹ Каришева Т. Петро Сокальський. Життя і творчість. — Вид. 2-ге. — К., 1978. — С.6.

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.

"Російській жінці потрібне і російське виховання"¹. Зокрема, він вважав, що жінці дуже підійшла б роль учительки, особливо на селі. У 1864 році, за прикладом Безплатної музичної школи, Сокальський організував в Одесі хор, до якого незабаром приєднався аматорський оркестр, яким керував І.Кузьминський (відомий у місті скрипаль і педагог). Таким чином було організовано Товариство аматорів.

Сокальський читав також лекції з естетики, історії і теорії музики, акустики. Отже, Товариство аматорів було першим і дуже своєрідним музичним навчальним закладом в Одесі. Незабаром Товариство аматорів узялось до організації справжньої музичної школи. Просвітительські завдання вимагали від усіх передових діячів музичної культури багатогранної діяльності, тобто не лише творчих шукань, а й безпосередньої участі в громадсько-організаційній галузі, у сфері виконавства, в педагогічній справі. Умови жорстокої боротьби змушували композиторів братися за перо, ставати критиками й публіцистами.

Важливе положення — вимогу демократизації музичного мистецтва, простоти й дохідливості музичної мови та якнайтіснішого зв'язку з народним мистецтвом знаходимо в неопублікованому листі Сокальського до редакції "Санкт-Петербуржских ведомостей" (1867р.). Характерною особливістю естетичної концепції П.Сокальського є те, що необхідність національної основи в музиці він виводить з суспільної природи мистецтва взагалі.

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

Праці, написані П.Сокальським в останні роки, були ніби підсумком його роботи протягом усього життя. Це

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

стосується не лише музичних розвідок. Його брошура "Що робити молодій Росії" (про освіту) теж становить певний підсумок багатьох виступів Сокальського у пресі з питань освіти й виховання юнацтва. У популярних лекціях про музику, які Сокальський читав для хору Товариства аматорів в Одесі (1864–1867 рр.), він раз у раз нагадував про засилля іноземної музики у вітчизняній культурі, а це було надзвичайно болюче питання того часу. Обурюючись, що освічена публіка, захоплена німецькою та італійською музикою, втрачає смак до рідних слов'янських мотивів, Сокальський закликав своїх слухачів вивчати фольклор і зразки стародавньої музики, де можна знайти "прояви не запозиченого, а свого власного природного російського духу...". Цю думку він розвинув у праці оглядового характеру "Історія церковного співу в Росії", надрукованій у газеті "Одесский вестник"¹.

Свої багаторічні спостереження Сокальський виклав у капітальній праці "Руська народна музика великоросійська та малоросійська в її будові мелодичній і ритмічній та відмінність її від основ сучасної гармонічної музики".

Слід звернути увагу на характерне для передового вченого XIX ст. ставлення Сокальського до теми, предмета дослідження. Він говорить про народну творчість як про величезний скарб, неповторне самобутнє явище, особливий стиль музичного мистецтва, пише про великий обов'язок професійних композиторів прийняти цю дорогоцінну спадщину від народу і розвивати її традиції у високих формах музичного мистецтва. Наприкінці книги Сокальський висловлює побажання, щоб у вітчизняних консерваторіях спеціально вивчали особливості руської народної пісні, щоб багатства народної творчості не були спотворені і втрачені для композиторів, щоб у майбутньому їх записували точніше. Ідея самобутнього розвитку руської народної музики — одна з провідних у книжці. Як твердив Сокальський, музика кожного

¹ Одесский вестник, 1872, 29 и 30 марта.

народу —явище своєрідне, бо розвивається у якнайтіснішому органічному зв'язку з мовою.



Степовий Яків Степанович (справжнє прізвище — Якименко (1883-1921))

Композитор Яків Степанович Степовий був серед тих, хто, зберігаючи та розвиваючи кращі традиції українського класичного мистецтва, будував культуру нового, віддавав багато сил величезній громадській і творчій роботі.

У 1919 р. був створений Всеукраїнський музичний комітет відділу мистецтв при Народному комісаріаті освіти УРСР, до якого увійшли провідні діячі українського музичного мистецтва Я.Степовий, М.Леонтович, К.Стеценко, П.Демущий, Я.Яциневич. З Вукмузкомом тісно пов'язана багатогранна робота в галузі народної освіти. Я.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 взірцевих репертуарів" (педагогічних, концертних), "розроблення нових планів програми в музичній освіті", "організація концертів, оперних спектаклів, публічних читань і лекцій з історії і теорії музики та оперного театру з метою наближення музичного мистецтва до народних мас і виховання естетичних смаків"².

Я.Степовий багато уваги приділяє вихованню національних вокальних кадрів. Так, він організовує українську драматичну вокальну студію при Державній українській музичній драмі, програма якої є свідченням піклування митця про всебічний розвиток молодих музичних сил. Колишній директор музичної драми М.Микиша у своїх спогадах підкреслює велике значення для театру творчої діяльності Я.Степового.

Одночасно з роботою в музичній драмі Степовий займається багатьма іншими питаннями культурного життя України. Мабуть, не було такої ділянки в роботі Вукмузкому, в якій би Степовий не брав активної участі. Степовий, як передовий митець свого часу, брав найактивнішу участь у розв'язанні складної і важливої для тих років проблеми створення нового репертуару для самодіяльних та професійних хорових колективів³.

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.

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 "Невольник" (на жаль, загублена) — свідчення інтенсивної творчої діяльності.

Неабияке художньо-естетичне значення мали також збирання, опрацювання і популяризація фольклорних мелодій. Українські композитори, усвідомлюючи значення фольклору у подальшому розвитку професійної музики та вихованні естетичних смаків підростаючого покоління, багато і наполегливо працювали над поширенням численних скарбів народного генія. З любов'ю і повагою ставився Степовий до народної пісні. Він сам записав багато мелодій, а також відбирав потрібні для його роботи зразки у збірниках відомих фольклористів: М.Лисенка, П.Демуцького, К.Квітки, О.Рубця, А.Конощенка та ін. Своїми обробками композитор на практиці продемонстрував необмежені художньо-образні і формотворчі можливості фольклору.

Особливо слід наголосити на обробках народних пісень для дітей. Важливою подією був вихід у світ трьох випусків "Пролісків", що вмістили обробки народних пісень та оригінальні твори Степового з урахуванням вікових можливостей дітей, за ступенем складності — від найлегших співомовок до найскладніших у мелодичному та гармонійному відношенні зразків; I випуск — 39 пісень (лише фольклорні зразки), II випуск — 69 пісень (є також твори на слова Л.Глібова, Лесі Українки, Б.Грінченка, Я.Щоголева та ін.), III випуск — 29 пісень дво-триголосні (значна кількість пісень на вірші С.Руданського, В.Самійленка та ін.). Оригінальною працею Я.Степового є "Кобзар". Пісні для дітей на слова Т.Шевченка". Туди ввійшло дванадцять пісень на один голос, вісім — на два голоси. Разом із збіркою "П'ять шкільних хорів" на слова Шевченка вони становлять "малий" музичний "Кобзар" на відміну від Лисенкового "дорослого". Твори Степового на шевченківські вірші були дуже популярні, багато його мелодій з них незабаром стали народними. Про навчальне призначення

пісень Степового свідчить також збірка "Шкільні хори", куди ввійшло 94 твори (частина з них повторювала зміст попередніх збірок).



Стеценко Кирило Григорович (1882–1922)

Ім'я Кирила Григоровича Стеценка — композитора-класика, який виступав за утвердження демократичного мистецтва народу, що піднявся на боротьбу за своє соціальне та національне визволення, вписане в золотий фонд української культури. Всю енергію громадського діяча і хорового диригента, музичного критика і публіциста митець присвятив служінню народові.

Значне місце у творчому житті К.Стеценка займала його педагогічна діяльність. Композитор створив оригінальні пісні й хори, для дітей написав дві опери-казки, вніс багато цінного у методику викладання співу в школі та був організатором

різноманітної позакласної роботи з музично-естетичного виховання¹.

Для формування ідейно-естетичних принципів К.Г.Стеценка вирішальне значення мало знайомство його з М.В.Лисенком. Саме велика зацікавленість співочою справою привела юнака 1899 р. до хору М.В.Лисенка. Спільна праця в цьому хорі стала підвалиною багаторічних творчих зв'язків. К.Стеценко вивчав і наслідував форми організації і методи роботи Лисенка з хором, перейняв його педагогічні настанови.

Безпосереднє знайомство з М.В.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, формувались під безпосереднім впливом дійсності і мали демократичний характер. Тільки проводячи широку громадсько-педагогічну роботу і перебуваючи під впливом демократичних ідей, К.Г.Стеценко зумів піднятися 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 провадився в справі народної освіти: менше народіві 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 справі набуття 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

¹ Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко — педагог. — К., 1977. — С.4.

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

ставилася до нього байдуже. Музичною освітою займались декілька консерваторій та музичних шкіл, які відкрились і існували завдяки приватній ініціативі окремих осіб, гуртків і меценатів. Автор відзначав, що звідти виходили музиканти-фахівці вузького профілю (скрипалі, піаністи, флейтисти тощо), і всі вони йшли прикладати свій фах "хліба ради" в кінематографи, театри, цирки. За цих умов "такої великої виховної ваги справа, як мистецтво в школах, знаходилась в руках дилетантів", і школи лишалися без досвідчених учителів музики, співів, живопису. Вважаючи педагогічну працю важливою громадською справою, Стеценко гаряче береться до будь-якої роботи, пов'язаної з питаннями музичної освіти.

Не чекаючи початку навчального року в учительській семінарії на Лук'янівці, де мала розпочатися його педагогічна праця, він з двадцять восьмого липня до двадцять восьмого серпня 1903 року викладає співи у Білій Церкві на короткотермінових курсах учителів. Ця робота зацікавила К.Г.Стеценка перш за все 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 К.Стеценка-методиста. Його прізвище називалося серед прізвищ відомих на той час педагогів.

Незважаючи на короткотерміновість курсів, які щорічно організовувались, Стеценко намагався дати слухачам глибокі, науково обгрунтовані теоретичні й практичні знання. Його "Конспект занять на загальноосвітніх курсах"¹. в 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

¹ Київський ДА. — Ф.276, оп.3, спр. 338, арк. 6, 7, 8.

теоретично тетра хорди різних тональностей та опора на слухове враження від сприймання ладів, і практика застосування камертона при побудові й співах всіляких гам та тризвуків, і вміння знаходити й давати тон за допомогою камертона та користуватися метрономом, і настійна вимога знати музичну термінологію.

Викладаючи історію церковного співу, Стеценко вводить теми: "Участь народу у співі", "Братства, їх діяльність, школи, братські хори та їхнє значення". Уже тематика лекцій свідчить, що лектор, роблячи аналіз творів, вказував на необхідність критичного засвоєння творчості композиторів попередніх епох. Він негативно ставився до діяльності музикантів-італійців в Росії, відзначав наявність у духовній музиці нового напрямку, адже поруч зі строгим стилем тут вже з'явилося "народництво", аналізував творчість М.Глінки тощо. У документах зазначалося, що у 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.Г.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.Г.Стеценко ще у своїй дореволюційній практиці розширював "офіційний" репертуар тогочасної школи за рахунок творів російських і українських композиторів, а також народних пісень. Демократичне спрямування його педагогічної праці пробуджувало соціальну свідомість слухачів курсів. Перелік співочого репертуару на

¹ Лист-запрошення зберігається у рукописному відділі НБ України. — Ф.62.

курсах вказує на те, що напрям роботи К.Г.Стеценка як педагога був протилежним "офіційному". Всі українські народні пісні виконувались у розкладках М.В.Лисенка.

К.Г.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. Приділяючи дитячому репертуарові першочергову увагу, Стеценко у 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.Г.Стеценка, його боротьба за демократичний розвиток культури та реалістичний напрям у мистецтві опинилися в полі зору представників влади.

Крім інтенсивної педагогічної роботи і навчання у Любомирського, 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 керуванням К.Стеценка виступав регулярно. В концертах виконувались твори М.Лисенка, народні пісні. На прохання антрепренера Сагатовського (власне — І.Л.Мавренко-Коток) К.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 відзначалось 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 передусім 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 К.Г.Стеценко. З метою поширення кращих музичних творів українських композиторів К.Г.Стеценко разом з О.К.Коваленком 1910 р. засновує нотне музичне видавництво "Кобза".

У квітні 1917 р. Стеценко бере участь в організації вчителів народних шкіл у Ямполі, де виступає з доповіддю "Українська пісня в народній школі", висуває пропозиції щодо організації 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 у всіх учительських і народних бібліотеках нотних відділів¹.

За ініціативою К.Г.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.Г.Стеценко виїхав до Вінниці, де налагодив видання "Шкільних співаників" і "Методики навчання співу" для вчителів. Восени 1917 р. Стеценко переїжджає до Києва, де займає посаду вчителя співів в учительській семінарії на

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

Лук'янівці. Тут він і друкує "Початковий курс навчання дітей нотного співу" (методико-дидактичні матеріали) та "Шкільний співаник, ч.І".

Усвідомлення доцільності своєї праці на благо розвитку народної школи надало Стеценкові нових фізичних і духовних сил. Переборюючи в складних умовах громадянської війни неймовірні труднощі, він продовжував розпочату роботу, в результаті чого була надрукована друга частина "Співаника", одночасно друкувалась і третя частина цього посібника. Вдалі спроби окрилили К.Г.Стеценка, і він планував надалі для музичного виховання дітей видати ґрунтовніші підручники: "Методику початкового навчання співу", "Збірку пісень, ігор, танків тощо" та "Шкільний співаник".

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. Цікаві щодо цього визначені автором вимоги до підручників, які "повинні мати науковий характер" і бути пристосованими "до шкільного вжитку", а "розподіл глав і параграфів, маючи на меті наукові завдання, мусить також пристосовуватись 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 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 складе 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 імені Т.Г.Шевченка гімназії, К.Г.Стеценко дбає про постійні контакти учнів з представниками науки та мистецтва, запрошуючи виступати з лекціями провідних діячів культури: П.Демущького, М.Леонтовича, В.Верховинця, П.Саксаганського, О.Мурашка, Д.Ільченка, К.Квітку, М.Безбородька та ін. За ініціативою композитора влаштовуються виставки картин, ліплення, мінералів тощо.

Стеценко ретельно вивчав стан музичної освіти в консерваторіях та музичних школах дореволюційної Росії. У чернетках проектів організації музичного життя він констатував, що розвиток музичної культури у цих навчальних закладах провадився з переважним нахилом до удосконалення музичної техніки, бо їхньою метою було "дати віртуозів музичного мистецтва", а питання наукового дослідження і розробки "природних музичних скарбів свого народу" залишались осторонь. Автор приходиться до висновку, що для розквіту культури та мистецтва треба підготувати наукових дослідників народної творчості, провідників культури в широкі маси народу — перш за все через школи.

Стеценко на основі вивчених матеріалів доводить, що для здійснення цих завдань не можна покладатися лише на приватну ініціативу, як це практикувалося у царській Росії, і пропонує, щоб розв'язувала названі проблеми держава. Для цього треба утворити при університетах спеціальні музичні факультети. Він визначає завдання, накреслює приблизний план, за яким повинна провадитись 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 Стеценко ставить питання про необхідність піднесення музичного навчання на відповідний рівень. Після обміну думками щодо схеми організації факультету, його зв'язків з іншими навчальними закладами нарада доручила К.Г.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". Завданням "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 цікаво

розподілив факультет на такі відділи: струнний, вокальний, композиторський, диригентський, педагогічний та науковий і передбачав обов'язкову наявність сифонічного оркестру та хорової капели.

Та чи не найбільше Стеценка турбує музично-естетичне виховання дітей у початковій школі. Через усі його проекти реорганізації фахових музичних навчальних закладів та проекти створення системи музичної освіти червоною ниткою проходять питання музично-художнього виховання дітей у загальноосвітній школі. Він наголошував: дореволюційний уряд не надавав належного значення ролі мистецтва взагалі і співів зокрема в справі шкільного виховання. Кадри вчителів музики і співів, які несли б культуру в широкі маси народу, передусім через школи, повинні, на думку Стеценка, готувати консерваторії. Він висловлюється за скликання Всеукраїнського з'їзду вчителів співів для вироблення програми навчання для всіх класів школи, для чого складає три варіанти "Проекту програми зі співів в Єдиній школі" та "Пояснювальну записку" до нього, де відбито його методичні настанови й вимоги щодо організації навчального процесу.

З метою негайної підготовки учителів музики та співів Стеценко пропонує влаштовувати короткотермінові курси. Він планує заснувати "двомісячні курси нотної грамоти" у Полтаві, Харкові, Чернігові, Одесі, Херсоні, Катеринославі (Дніпропетровську), Єлисаветграді (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, інтэрнати 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. Стеценка обирають професором класу хорового співу Київської державної консерваторії. Навіть маючи дуже обмаль часу, Стеценко зумів пожвавити на селі культурно-масову роботу: організував сільський хор, з яким об'їздив навколишні села, налагодив репетиції драматичного гуртка, навчав дітей гри на фортепіано, у себе вдома вивчав з ними нотну грамоту, планував відкрити дитячу музичну школу й диригентські курси для підготовки керівників художньої самодіяльності.

Стеценко все своє життя приділяв багато уваги школі, навчанню та вихованню молоді, працюючи учителем співів у навчальних закладах різних типів (від початкової школи до вузів). Своєю працею він вніс неоціненний вклад у розробку методів музично-естетичного виховання дітей.



Леонтович Микола Дмитрович (1877-1921)

Микола Леонтович — „не звичайне явище в історії української культури. Народний учитель з Поділля, самоук за музичними знаннями — він осягнув вершин світового мистецтва, сказав у ньому своє слово, глибоко розкрив співочу душу свого народу”¹.

Усе життя Леонтовича — від перших самостійних кроків до трагічної загибелі — це подвиг трудівника, який в ідеї служіння народові вбачав своє покликання, а свою натхненну працю вважав скромним дарунком йому. Леонтович не кінчав ні музичних академій, ні консерваторій. Його школа творчості — це жива пісенна практика, хоровий спів безіменних, але закоханих у свою справу аматорів. Коли читаєш спогади або слухаєш розповіді людей, що близько знали Леонтовича як звичайного, аж ніяк не "великого" трудівника, — постає образ людини безмежної доброти, щирості і душевної чистоти. "...В ньому була якась тиха задумливість, смуток, ніби елегійний звук, що стиха тремтить і бринить у душі художника...". Таким

¹ Грінченко М.О. Вибране. К.,1959. — С.466.

бачив Леонтовича один з його сучасників, таким ми уявляємо собі цього, справді народного співця.

Леонтович — зачинатель нового напрямку в українській музиці, та, мабуть, не тільки в українській. Його ім'я, його безсмертні твори відомі далеко за межами рідної землі. Триумфальний похід навколо земної кулі зробив Леонтович у концертах хору Ол.Кошиця. І як багато захоплюючих відгуків викликали його пісні в найрізноманітніших друкованих органах багатьох країн.

Вчителюючи, Леонтович викладає переважно співи та гру на інструментах (якщо була можливість організувати оркестр). Але часто-густо ми зустрічаємо його вчителем то географії, то літератури, то арифметики, то історії, то навіть "закону божого", коли треба було заповнити прогалину, яка виникала внаслідок відсутності педагога з тієї чи іншої дисципліни. Леонтович частенько таки бував тією "затичкою", яка врятовувала справу. І, незважаючи на "універсальність" примусового порядку, все-таки треба констатувати його сумлінне ставлення до взятих на себе обов'язків, що бачимо із тих численних заміток і студій, які збереглися від нього. Але, звичайно, основною професією його було викладання музики: шкільний хор, хор церковний, при певному випадку — оркестр, — ось форма його діяльності; все інше було побічним і спорадично-епізодичним.

У цій атмосфері професіонала-вчителя співів, організатора хорів та оркестрів на провінції пройшло майже все життя композитора. Закинутий далеко від культурних центрів, в оточенні старого, буденного провінційно-міщанського побуту з його пересудами й дріб'язковістю, в багні майже цілковитого культурного застою, самотужки і з великим напруженням виховувалася індивідуальність художника, що набирала творчих сил в самому процесі тієї цехової діяльності, яка виявилася в роботі з хором або оркестром. Куди б не кидали обставини Леонтовича, — промандрував із своїм вчителюванням він таки багато, — скрізь знаходив він певний ґрунт і необхідність прикласти своє вміння, знання й здібності для творчості.

Але на короткий час, у 1919 р., ми бачимо Леонтовича в Києві. Тут він працював у музично-драматичному інституті ім. Лисенка як лектор диригентського відділу, а також у музичному комітеті народної освіти. В цей період він надзвичайно активний, сповнений палкого бажання віддати свої сили мистецтву молодій республіці: викладає на курсах дошкільного виховання, провадить значну громадську роботу. Він стає відомим як композитор. За своїми обов'язками по НКО Леонтович організує капелу під керівництвом Калішевського — її диригента. У Леонтовича була тверда думка: створити українську капелу.

Ведучи невтомну педагогічну роботу у провінції, Леонтович працює над собою, над своєю музичною освітою. Не так легко було здобути її, а вона була йому така потрібна. В часи літнього відпочинку Леонтович їздить до Москви й Петрограда, слухаючи лекції з композиції у таких педагогів-теоретиків і композиторів, як Яворський і Бармотін. Робив спроби Леонтович "заочно" працювати на "курсах теорії музики (композиції)" С.Аббакумова. Тоді, коли такі виїзди були для нього неможливими (головне з матеріальних причин), він шукає інших засобів поповнення своєї музичної освіти¹.

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 Леонтович взявся за організацію хору і вже через якийсь час розучив з ним кілька нескладних пісень. Виявивши в окремих учнів нахил до інструментальної музики, Леонтович задумав скласти з них оркестр. Сам М.Леонтович мав певне теоретичне уявлення про деякі інструменти, був трохи обізнаний з їх можливостями, хоч і не грав на них. Але, головне, він був людиною ентузіастичною, наполегливою, володів педагогічним талантом. Завдяки цьому через недовгий час оркестр уже виконував його власні аранжировки народних мелодій. Невеличкий самодіяльний оркестр чуківської школи, керований здібним, закоханим у свою

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

справу диригентом, працював не лише для задоволення власних потреб — він був тим своєрідним мистецьким колективом, який, незважаючи на свої скромні виконавські можливості, ніс музичну культуру в народні маси. Леонтович не без задоволення зауважував: "Щодо селян, котрим доводилося чути нашу гру на так званих комедіях (яку назву вони дали нашим літературно-музичним вечіркам), то треба констатувати, що більшість їх слухала музику з явним захопленням, ділячись зі мною своїми враженнями, увагами й думками з приводу гри нашого оркестру"¹.

Робота М.Леонтовича з чуківськими гуртківцями також відіграла певну позитивну роль у 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 М.Леонтовичем важливі проблеми методичного й методологічного характеру. Свої побіжні міркування з цього приводу він також занотував у "Пам'ятній книжці". Вельми характерний щодо цього запис від 12 квітня, в якому, між іншим, 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".

Як бачимо, Леонтович дбав не лише про розвиток естетичних смаків. Він серйозно задумувався над питанням виховання засобами хорового співу громадських почуттів у людей. Прогресивність такого його погляду на виховну роль хорового співу в житті суспільства очевидна².

¹ Музика, 1925, №1. — С.19.

² Леонтович М.Д. Збірка статей та матеріалів. — К., 1947. — С.100.

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 розкладки його — невибагливі, гранично простенькі, їх фактура завжди строго гармонічна, акордова, поліфонічні моменти трапляються лише зрідка. Мабуть, автор не надавав їм такого серйозного значення, як іншим своїм хорам, тому шкільні гармонізації за стилем найближчі до традиційних аранжировок. Типовими зразками шкільних хорів Леонтовича є "Тиха вода", "Ой у полі жито", "Було літо", "Грицю", "Черчик" та ін.



Верховинець Василь Миколайович (1880—1938)

Особливе місце в плеяді найталановитіших діячів вітчизняної національної культури належить Василеві Миколайовичу Верховинцю — українському педагогу, музикознавцю, вченому, етнографу, хореографу, диригенту і

композитору. Незважаючи на складні суспільно-історичні умови та адміністративно-політичний тиск, він виявив громадянську мужність і своєю творчістю зробив значний внесок у розвиток української культури та педагогічної науки. Тривалий час ім'я, діяльність і спадщина цієї всебічно обдарованої людини та великого патріота України були заборонені й забуті. Його спіткала трагічна доля багатьох талановитих представників української інтелігенції, репресованих у 30-ті роки.

В.М.Верховинець — учитель, професор вищої школи, основоположник українського дитячого музично-ігрового репертуару (методичний посібник "Весняночка"), засновник науково-теоретичних засад української хореографії ("Теорія українського народного танцю"), постановник першого національного балету ("Пан Каньовський", муз.М.Вериківського), вчений-етнограф, дослідник українського фольклору ("Українське весілля"), основоположник нового сценічного жанру —театралізованої пісні та художнього колективу нового типу ("Жінхоранс"), автор навчальних програм, підручника, посібника, численних хорових і вокальних творів, аранжувань українських народних пісень. За дослідженнями Н.Дем'янко ним обгрунтована і впроваджена особливо актуальна для нашого часу система інноваційних засобів виховання, про яку ми маємо намір розповісти у даному нарисі ¹.

Найважливішою особливістю всієї багатогранної спадщини В.М.Верховинця є її підпорядкованість педагогічній меті — формуванню національної культури молоді: засвоєнню духовної спадщини і соціально-історичного досвіду українського народу, вихованню національної самосвідомості, громадянськості, патріотизму, рис національного характеру.

¹ Дем'янко Н. Національна культура в педагогічній спадщині В.М.Верховинця // Історія Полтавського педагогічного інституту в особах. — Полтава, 1995. — С.95–98.

Тому виховне значення його педагогічних ідей і досвіду в сучасних умовах зростає та актуалізується¹.

Багатогранна творча діяльність В.М.Верховинця (Костіва) як педагога і митця розвивалась під впливом демократичних ідей українського національного відродження та підпорядковувалась завданням формування національної культури молоді. Українська національна культура розглядалась ним як сукупність духовних і матеріальних цінностей, створених безпосередньо українським народом протягом усієї його історії.

В.М.Верховинець вважав, що найвиразнішим проявом національної культури є справжнє народне мистецтво, яке віддзеркалює духовний світ, традиції, звичаї, характер українського народу, відзначається яскравим національним колоритом. Усі його новаторські теоретичні досягнення (наукові праці "Українське весілля", "Українські танці", "Теорія українського народного танцю", "Весняночка") і практичні надбання (досвід педагогічної діяльності в школах, вищих навчальних закладах, роботи з художніми колективами, створення нового сценічного жанру —театралізованої пісні, ансамблю "Жінхоранс", першого національного балету "Пан Каньовський) є одночасно зразками національної культури і засобами її формування. Отже, сутністю педагогічної спадщини В.М.Верховинця виступає українська національна культура.

Аналіз архівних матеріалів і документів, науково-теоретичних праць педагога та розроблених ним навчальних програм дозволив зробити висновок про те, що під формуванням національної культури молоді В.М.Верховинець розумів передачу їй духовних цінностей, соціально-історичного досвіду українського народу засобами високого національного мистецтва. Педагогічну результативність цього процесу в своїй діяльності в школах, вузах, художніх колективах він вбачав у

¹ Дем'яно Н. Впровадження ідей національного виховання В.М.Верховинця в практику сучасного педвузу // Високі технології виховання: Збірник наукових праць. — Харків, 1995.

вихованні здатності й потреби молоді сприймати, розуміти і примножувати духовні надбання свого народу, в розвитку національної самосвідомості, патріотичних почуттів, рис національного характеру в учнів і студентів.

У результаті системно-структурного аналізу в педагогічній спадщині В.М.Верховинця виявлені такі складові національні культури: фольклор, музичне, хореографічне, драматичне мистецтво. Як педагог-етнограф, В.М.Верховинець вважав фольклор одним з найважливіших засобів формування національної культури молоді, бо виховний зміст художнього відображення дійсності в національних словесно-музично-хореографічних і драматичних формах колективної народної творчості найбільш повно відбиває світогляд народу і нерозривно пов'язаний з його життям і побутом. В.М.Верховинець зібрав понад 300 українських народних пісень, ігор, танців, здійснив повний запис весільного обряду з музичним додатком ("Українське весілля"), зробив глибокий науково-педагогічний аналіз і систематизацію цього матеріалу.

В спадщині педагога на основі класифікаційних критеріїв (В.Є.Гусев, В.Я.Пропп, Н.С.Шумада) виділені та охарактеризовані фольклорні жанри, як засоби формування національної культури молоді: епічні прозаїчні — казки; ліричні — пісенні (трудові, героїчні, гімнічні, жартівливі, заклинальні, елегійні пісні), музично-хореографічні (побутові й сюжетні танці), пісенно-хореографічні (хороводи, танцювальні й хороводно-ігрові пісні); драматичні — обрядове дійство, гра. Ці фольклорні жанри були предметом етнографічних досліджень В.М.Верховинця, стали педагогічною основою його науково-теоретичних праць "Українське весілля", "Теорія українського народного танцю", репертуарно-методичного посібника "Весняночка". Авторські музичні твори педагога також увібрали в себе особливості українського мелосу і відзначаються глибоко народним характером.

Етнографічні дослідження В.М.Верховинця впливали на методику його педагогічної діяльності. Використовуючи методи української етнопедагогіки, зокрема наочні, позитивного

прикладу, практичного показу (музичних і хореографічних вправ, інсценування пісень та дитячих ігор), педагог формував у студентів і учнів на матеріалі фольклору український менталітет, кращі риси національного характеру: патріотизм, людяність, чесність, працьовитість, волелюбність.

Національну хореографію В.М.Верховинець розглядав як вид мистецтва і засіб формування національної культури молоді, в в якому відтворюється багатство народного життя: світоглядні уявлення, трудові традиції, звичаї, картини побуту, мрії та сподівання українського народу. Педагог зібрав надзвичайно цінний хореографічний матеріал і на його основі створив наукову працю "Теорія українського народного танцю", в якій розробив науково-теоретичну базу подальшого розвитку української хореографії в єдності з методикою опанування народного танцю. Ця методика використовувалася В.М.Верховинцем у роботі з професійними художніми колективами в театрах М.Садовського, "Товаристві українських артистів", Харківському театрі музичної комедії, Харківському оперному театрі, в трудшколі ім.І.Котляревського (м.Полтава), в роботі з "Жінхорансом" і самодіяльними хореографічними гуртками. Про це свідчать спогади учнів і колег педагога (П.Вірського, В.Дуленко, П.Зірки, О.Соболя, С.Шевченка), які зібрані у власному архіві Я.В.Верховинця.

В педагогічній спадщині В.М.Верховинця з формування національної культури молоді важливе місце належить драматичному мистецтву, в якому основним засобом, організуючим усі художньо-зображувальні елементи (слово, музику, міміку, хореографію), є дія. Переслідуючи виховну мету, в творчості педагога ця дія завжди педагогічно доцільна: містить позитивний приклад, схвалює добрі і засуджує аморальні вчинки, активізує творчі здібності вихованців. Синкретичність цього жанру зумовила новаторське комплексне використання В.М.Верховинцем елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтв у педагогічному процесі.

Отже, формування національної культури молоді здійснювалося ним засобами музичного мистецтва, зокрема хорового співу. Як значний пласт української музичної культури, хорове мистецтво містить у собі невичерпні духовно-моральні можливості. В своїй педагогічній диригентсько-хоровій діяльності В.М. Верховинець спирався на інтонаційно-пісенну природу української музики, домінуючий вокально-хоровий спосіб вираження її духовного змісту, історичні особливості формування художньої свідомості народу, високодуховну сутність, гуманістичну спрямованість хорового мистецтва.

Крім того, демократичність і доступність жанру допомагала педагогу залучати до музичної діяльності великі молодіжні колективи. Він був організатором і керівником Полтавської окружної хорової капели, хорової капели "Чумак", ансамблю "Жінхоранс", студентського хору Полтавського інституту народної освіти, очолював хорову студію при Музичному товаристві ім.М.Леонтовича (м.Київ), студентський хор Харківського музично-драматичного інституту, театральні хорові колективи. В.М.Верховинець розвивав у молоді свідоме сприйняття музичних творів, здатність розуміти їх виховний зміст, відчувати власну причетність до надбань і розвитку національної культури.

Багатогранність діяльності педагога і підпорядкованість єдиній меті — формуванню національної культури молоді дозволяє розглядати його педагогічну спадщину як систему, яка являє собою органічне поєднання педагогічної, музичної, етнографічної, хореографічної, композиторської творчості. В результаті проведеного історико-логічного та системно-структурного аналізу педагогічної спадщини В.М.Верховинця виявлена динаміка розвитку системи його педагогічної діяльності, обгрунтовані її основні чотири підсистеми:

I-а— початок педагогічної (школи Галичини) і мистецької діяльності (1899—1904). Вибір стрижневого напрямку педагогічної діяльності та визначення основних шляхів і формування національної культури молоді (збирання,

збереження, передача духовних цінностей). В.М.Верховинець вчителює в народних школах м.Калуша, сіл Угриново й Бережниці, керує великими шкільними хорами, організовує аматорські вистави, поєднуючи педагогічну та мистецьку діяльність. Відсутність національного змісту у виховному процесі, нерозробленість засобів національного виховання зумовили початок його етнографічно-дослідницької роботи.

II-а— театральна музично-виховна та етнографічно-дослідницька педагогічна діяльність (1904–1919) збігається з часом розвитку і формування його професійної педагогічної та мистецької майстерності, зростання наукового рівня етнографічно-педагогічних досліджень. В.М.Верховинець збирає, обробляє, систематизує багатий етнографічний матеріал і на цій основі обґрунтовує такі засоби національної культури молоді: різножанрові фольклорні зразки, танець, хоровий спів; створює науково-педагогічні праці "Українське весілля" і "Теорію українського народного танцю".

Свої теоретичні здобутки педагог впроваджує в практику виховання, працюючи з хоровими і хореографічними колективами театрів товариства "Руська бесіда", М.Садовського, "Товариства українських артистів", самодіяльними гуртками. Він різко виступає проти вульгаризації та спотворення українського народного мистецтва. Його педагогічна праця є прикладом виховання молоді на справжніх цінностях української національної культури.

III-я— педагогічна діяльність у вищих навчальних закладах (1919–1930) характеризується систематизацією та узагальненням зібраного етнографічного матеріалу, створенням на його основі репертуарно-методичного посібника "Весняночка", широким впровадженням педагогічних теоретичних і методичних здобутків у процес формування національної культури молоді в Київському педагогічному інституті (1919–1920), Полтавському інституті народної освіти та одночасно в трудовій школі ім.І.Котляревського (1920–1932), Музично-драматичному інституті ім.М.Лисенка (м.Київ), (1923–

1924), Харківському музично-драматичному інституті (1927–1928), у мистецьких колективах: Полтавській окружній хоровій капелі, хоровій студії при Музичному товаристві ім.М.Леонтовича, хоровій капелі "Чумак", Харківському театрі музичної комедії.

Аналіз розроблених В.М.Верховинцем навчальних програм мистецтвознавства та інших архівних матеріалів показує, що, викладаючи в Полтавському ІНО курси "Мистецтвознавство" (співи й музика) і "Дитячі ігри", педагог значно розширює та удосконалює засоби формування національної культури молоді. Він синтезує різножанрові фольклорні зразки, рухливу музичну гру, вокально-хореографічну композицію, поєднуючи танець, дію і хоровий спів. У цей час В.М.Верховинець стає визнаним педагогом вищої школи. 1 березня 1926 року його було затверджено на посаді професора Полтавського ІНО.

4-а — педагогічна і культурно-просвітницька робота з мистецькими колективами (1930–1938) відзначається високим ступенем узагальнень В.М.Верховинця щодо проблем формування національної культури молоді. В педагогічній діяльності він використовує складні синтетичні форми: театралізовану пісню, вокально-хореографічну композицію. У власній методиці педагог не обмежується позитивним прикладом, а викликає в студентів масову захопленість народною піснею і танцем, активізує їх творчий потенціал у процесі читання лекцій, різних видів педагогічної практики, позааудиторної виховної роботи. Його новаторські педагогічні ідеї реалізуються в діяльності створеного ним у Полтавському ІНО ансамблю "Жінхоранс" (1930) — колективу, який вперше в своїх виступах представив новий жанр — театралізовану українську народну пісню; в здійсненій ним постановці першого українського балету "Пан Каньовський" (1931) у Харківському оперному театрі; в постановці "Триколінного гопака", який був показаний у 1935 р. на Першому Міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні, здобув першу премію фестивалю і мав надзвичайний успіх у публіки. Таким чином,

В.М.Верховинець спрямовує всю свою діяльність на розвиток національної культури, формування особистості молодій людини засобами високого народного мистецтва, піднятого ним до рівня професійного. Його видатні досягнення в галузі педагогіки і мистецтва набувають широкого визнання. В 1936 р. В.М.Верховинця було нагороджено орденом "Знак Пошани".

Аналіз архівних матеріалів показав, що основою педагогічної спадщини В.М.Верховинця є зібраний і досліджений ним виховний етнографічний матеріал: епічний, ліричний, драматичний фольклор, традиції, звичаї українського народу. Він приваблював педагога своїм етнопедагогічним змістом, досконалістю мистецьких форм, силою свого виховного впливу. Етнографічно-дослідницька діяльність (запис, обробка, аналіз і систематизація народних пісень, танців, ігор, обрядів) дозволила йому педагогічно організувати етнографічний матеріал і створити на його базі методичний посібник, підручник, здійснити повний запис весільного обряду з музичним додатком. Все це В.М.Верховинець використовував як засоби формування національної культури молоді на уроках, лекціях і практичних заняттях.

Систематизація й узагальнення спадщини педагога за дослідженнями Н.Дем'янка дозволили виявити чотири періоди його педагогічної етнографічно-дослідницької діяльності:

1-й — пропедевтичний (1899–1904). Перші спроби запису педагогічного етнографічного матеріалу: ліричних, трудових, героїчних, жартівливих, заклиналих, хороводно-ігрових пісень, танців ("Коломийка", "Гуцулка", "Аркан"); використання окремих фольклорних зразків у навчально-виховному процесі шкіл м.Калуша, сіл Угриново, Бережниці. Першому періоду властиві тенденції до студіювання фольклору, наукових висновків і узагальнень.

2-й — узагальнюючий (1904–1919). Студіювання і систематизація педагогічно доцільного пісенного (елегійних, гімнічних та інших пісень), пісенно-хореографічного (хороводів, хороводно-ігрових, танцювальних пісень), хореографічного (побутових і сюжетних танців), епічного

(казок), драматичного (ігор, обрядів) етнопедагогічного фольклору. Становлення В.М.Верховинця як етнографо-дослідника. Створення наукової праці "Українське весілля" (1912), підручника "Теорія українського народного танцю" (1919). Застосування дослідженого матеріалу в роботі з художніми колективами театрів товариства "Руська бесіда", М.Садовського, "Товариства українських артистів". Другий період характеризується тенденцією до широкого впровадження результатів досліджень у практику навчання і виховання.

3-й — застосувальний (1919–1930). Впровадження етнографічного матеріалу в навчально-виховний процес трудшколи ім.І.Котляревського, вищих навчальних закладів (Київського педінститут, Полтавського ІНО, Музично-драматичного інституту ім.М.Лисенка, Харківського музично-драматичного інституту), в діяльність мистецьких колективів (Полтавської окружної хорової капели, капели "Чумак", Харківського театру музичної комедії та ін.). Створення репертуарно-методичного посібника "Весняночка" (1924), обґрунтування широкого спектру засобів формування національної культури молоді. Цей період відзначається тенденцією до педагогічного новаторства в пропаганді української національної культури як засобу її формування.

4-й — новаторський (1930–1938). В.М.Верховинець започатковує новий український сценічний жанр — театралізовану пісню, організовує художній колектив нового типу — "Жінхоранс", ставить перший український балет "Пан Каньовський", "Триколінний гопак", систематизуючи ці засоби в єдиному процесі виховання. Отже, четвертому періоду властива тенденція до обґрунтування процесу формування національної культури молоді засобами українського професіонального мистецтва. В результаті аналізу педагогічної спадщини В.М.Верховинця виявлена така закономірність: чим глибші знання в галузі етнографії і фольклору, тим вища наукова й практична значущість ідей, узагальнень і висновків з проблем формування національної культури молоді. Виявлені

періоди входять до обґрунтованих підсистем діяльності педагога.

Отже, педагогічна етнографічно-дослідницька діяльність В.М.Верховинця забезпечила розробку інноваційних засобів формування національної культури молоді: народного танцю, національного балету, рухливої музичної гри, вокально-хореографічної композиції, театралізованої пісні. В їх основі — концептуальні положення В.М.Верховинця про комплексне використання елементів музичного, хореографічного, драматичного мистецтва і практичне застосування педагогічно доцільного етнографічного матеріалу в навчально-виховному процесі.

Рухлива музична гра в педагогічній спадщині В.М.Верховинця має багатий етнопедагогічний зміст. Вона являє собою символічне відтворення уявної дії, передбачає перевтілення учасників у певний позитивний чи негативний образ, пісенний супровід. Грунтуючись на етнографічному матеріалі, гра є зразком норм поведінки, мовної, музичної, хореографічної культури українського народу, сприяє засвоєнню його багатих традицій, розвитку національної самосвідомості, патріотичних почуттів. Виходячи з етнопедагогічної, синкретичної природи ігрового жанру, педагог використовує його як ефективний виховний засіб всебічного розвитку особистості. Ігри "Весняночки" несуть у собі різноманітну пізнавальну інформацію, мають глибоке смислове навантаження, потребують виконання зумовлених етнопедагогічним змістом завдань, сприяючи інтелектуальному розвитку дитини. Через гру здійснюється моральне та естетичне виховання: опановуються певні принципи, правила й норми поведінки, формуються естетичні сприйняття, почуття, смак, розвиваються індивідуальні здібності. Фізичний розвиток відбувається шляхом виконання зумовлених змістом гри рухів, гімнастичних вправ, хореографічних елементів. Педагогічний матеріал посібника "Весняночка" організований В.М.Верховинцем у певну методичну систему.

Розроблені В.М.Верховинцем театралізована пісня і вокально-хореографічна композиція є жанровими формами, які зумовлюють новий напрямок виховання, синтезуючи музичне, хореографічне і драматичне мистецтво. Цими засобами педагог формував у молоді інтерес до української народної творчості, сприяв опануванню етнопедагогічного фольклору, активізував і розвивав її творчі здібності, прагнув досягти всебічного виховання.

Танець В.М.Верховинця, як засіб формування національної культури молоді, має також глибокий етнопедагогічний зміст. Зібраний і оброблений фольклорний хореографічний матеріал педагог систематизував у відповідності до вікових особливостей дітей і молоді. В підручнику "Теорія українського народного танцю" він розробив і представив методику опанування підготовчих, танцювальних рухів, об'єднання їх у танцювальні комбінації та фігурні танці, створивши власну хореографічно-педагогічну школу.

Формування національної культури молоді засобами хорового співу здійснювалося В.М.Верховинцем на основі власної методики прилучення молоді до скарбниці української музики, народно-пісенної творчості, національних співочо-виконавських традицій. У її основі — практична участь молоді в хорових колективах, академічна манера виконання різножанрових творів, налагодження абсолютного тембрового ансамблю, розспівування на матеріалі українських народних пісень.

Розглянуті засоби формування національної культури молоді постійно удосконалювались у педагогічній діяльності В.М.Верховинця, що сприяло виникненню нового жанру — театралізованої пісні і методичного засобу — жіночого хорового театралізованого ансамблю "Жінхоранс". Його створенню, як показало дослідження, передувала багаторічна підготовча робота, яка пройшла три стадії: 1) студіювання пісенного і обрядового українського фольклору; 2) дослідження і створення науково-теоретичної бази української хореографії;

3) створення українського музично-ігрового репертуару для дітей. Отже, "Жінхоранс" — новаторська виховна форма комплексного використання елементів декількох видів мистецтва. Синтетичність жанру театралізованої пісні підсилювала її виховний вплив, як засобу формування національної культури молоді.

Процес формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В.М.Верховинця об'єднує такі чотири послідовні етапи: підготовчий (педагогічне студювання складових національної культури — фольклору, музичного, хореографічного, драматичного мистецтва); практичний (власна педагогічна, музична, хореографічна діяльність у школах, театральних колективах); теоретичний (створення в результаті практичної педагогічної діяльності її науково-теоретичної бази — засобів, форм, і методів формування національної культури молоді); впроваджувальний (застосування теоретичних новаторських здобутків у практиці формування національної культури молоді в школах, вузах, художніх колективах). Він пронизує всі виявлені і обгрунтовані підсистеми педагогічної спадщини і діяльності В.М.Верховинця.

Велике значення педагогічних ідей і досвіду В.М.Верховинця з формування національної культури молоді підтверджується їх актуальністю і впровадженням у сучасну практику виховання. Розроблена й обгрунтована В.М.Верховинцем теорія й практика українського народного танцю, рухливої музичної гри, театралізованої пісні, досвід творчої діяльності педагога з "Жінхорансом" використовуються в навчально-виховному процесі вищих педагогічних і мистецьких навчальних закладів (Полтавський педінститут, Київський інститут культури), загальноосвітніх шкіл (№№ 2, 5, 32 м.Полтави), дитячих дошкільних установ (№№ 10, 74, 80 м.Полтави), в роботі художніх професійних (Державний ансамбль танцю України ім.П.Вірського, "Явір", "Веселка") і самодіяльних ("Калина", "Весна" Полтавського педінституту) колективів.

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Аналіз педагогічної діяльності західноукраїнських композиторів дозволив виділити кілька періодів їх діяльності від 1848 р. до початку ХХст.: період становлення (1848–1873); період розвитку (1873–1903); період інтенсифікації (1903–1939)¹. До першого періоду належала діяльність таких композиторів, як М.Вербицький, І.Лаврівський, С.Воробкевич, П.Бажанський, А.Вахнянин. Незважаючи на всі спроби владних структур, які у своїй політиці онімечення намагалися використати і музичне мистецтво, композитори прагнули протистояти насильницькій політиці Австро-Угорської імперії. Основними напрямками діяльності композиторів, які сприяли розвитку музичного виховання, були їх педагогічна, видавнича, публіцистична праця і концертна діяльність. Проте педагогічна діяльність була стимулом їх творчості і спонукала писати музику для школярів. З самого початку педагогічна діяльність композиторів 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.

¹ Фрайт І. Проблема розвитку творчих здібностей дітей у педагогічній спадщині галицьких композиторів кінця ХІХ — початку ХХ сторіччя // Освітянин. — 1998. — №2. — С.16–17.



Воробкевич Сидір Іванович

(літературний псевдонім — Данило Малака (1836-1903))

Воробкевич усе життя працював у школах, любив молодь, добре розумів психіку дитини. Для школярів він створив багато дрібних ліричних віршів-пісень. За характером вони близькі до фольклорних. Мова їх проста й образна. Діти любили поезії свого вчителя, радо вивчали їх¹. 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 гомінкі звуки трембіт).

Крім композиторської і літературної, Воробкевич здійснював активну педагогічну та культурно-освітню діяльність. Під його керівництвом починали свою музичну освіту такі митці, як Е.Мандичевський, П.Бажанський, Ч.Порумбеску та ін. Працюючи з шкільною молоддю,

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

Воробкевич постійно відчував нестачу української педагогічної і методично-музичної літератури. Тому він сам складав і публікував пісенники й невеличкі підручники з сольфеджіо, теорії музики і гармонії для школи. Це були перші українські зразки такої літератури на Буковині.

Працюючи довгі роки з шкільною молоддю, Воробкевич добре знав інтереси дітей та юнацтва, розумів їхні турботи і мрії. Він прекрасно усвідомлював, що спів є для них природною потребою, що молодь, як і дорослі, любить не тільки словом, а й піснею, музикою виражати свої переживання і почуття. Тим часом українській дітворі, зокрема на Буковині, не вистачало відповідної музичної літератури: збірників пісень, доступних підручників з музичної грамоти і сольфеджіо. Враховуючи все це, Воробкевич одним з перших на Західній Україні взявся випускати пісенники для школярів, які, по-перше, склали репертуар для класних занять, шкільних ранків, вечорів, різних святкових виступів і, по-друге, стали єдиними на Буковині методичними посібниками для вчителів музичної грамоти і співів у школах, бо до них, як правило, додавалася невеличка музично-теоретична частина.

1870 р. у Чернівцях вийшов друком перший збірник пісень С.Воробкевича, призначений для школярів. Туди увійшло 20 пісень у двоголосному викладі. Тексти для них склав Данило Млака, музику — С.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 С.Воробкевича для дітей близькі своїми інтонаціями до фольклору ("Коник вороненький" та ін.). У 1889 р. Воробкевичу вдалося добитися дозволу на публікацію збірника дитячих пісень у трьох частинах. Автор назвав його "Співаник для шкіл

народних". Усі три частини "Співаника" вийшли в світ у Відні в 1889 р. Як за змістом, так і за формою збірники дитячих пісень Воробкевича на свій час повністю відповідали завданням естетичного виховання молоді. Багата й різноманітна тематика пісень, розрахована на запити дітей різного віку, близька до народної мелодики, нескладні розміри й ритми, гранично ясний спосіб їх гармонізації забезпечили цим пісням популярність. "Співаники" Воробкевича відіграли дуже важливу роль для популяризації української народної пісні в міському побуті галицької і буковинської інтелігенції, яка тоді набагато краще знала австрійські Tafellieder, ніж свої рідні народні пісні. Хоч художня вартість "Співаників" неоднакова, вони були єдиними на той час посібниками для навчання співів у школах. Сам факт їх перевидання в 1893, 1899, 1902, 1905, 1909 і 1910 роках свідчить про те, що вони були незамінними для початкових і середніх шкіл Галичини та Буковини.



Вахнянин Анатоль(Наталь)

Климентович

(1841-1908)

Анатоль Вахнянин — один з видатних представників західноукраїнської мистецької інтелігенції другої половини XIX сторіччя, відомий як письменник і автор публіцистичних творів. Проте найцінніший даробок він залишив у галузі музичної

культури як композитор, виконавець, громадський діяч. Вахнянин — активний учасник хорового руху Західної України, зокрема товариства "Боян", що ніс в найширші маси демократичну музичну культуру, один із засновників Вищого музичного інституту імені М.Лисенка у Львові, важливого навчального закладу, який виховав ряд прогресивних музикантів-професіоналів, активний пропагандист творчості М.Лисенка, П.Ніщинського та інших видатних українських композиторів, автор популярних свого часу хорів-пісень та першої західноукраїнської опери — стояв 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 Вахнянина, В.Шухевича та невеликого гуртка любителів хорового співу у Львові було засновано співоче товариство "Львівський Боян". На установчих загальних зборах головою цього товариства було обрано Шухевича, а першим диригентом хору — Вахнянина. До складу першого правління товариства також увійшов відомий західноукраїнський композитор Січинський. З метою навчання учасників хору теорії музики і вокалу правління "Львівського Бояна" пробувало організувати для своїх членів музичну школу. Були спроби включити в роботу товариства організоване вивчення і поширення інструментальної музики².

¹ Гриневецький І. А.К. Вахнянин: Нарис про життя і творчість. — К., 1961. — С.4.

² 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.

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 піднімає питання про створення нової статуткової організації "Союзу Боянів". Над реалізацією цієї ідеї він працює майже два роки. У 1903 році, коли вся українська громадськість святкувала 35-річний ювілей композиторської діяльності Лисенка, статут "Союзу співацьких і музичних товариств у Львові" було затверджено. Головою Союзу обрано Шухевича. Перші установчі загальні збори нової музичної організації вирішили заснувати у Львові музичну школу, названу Вищим музичним інститутом.

Школа мала чотири відділи (факультети): теорії музики і композиції, сольного і хорового співу, гри на фортепіано, фісгармонії та оркестрових інструментах. Термін навчання, 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, і невдовзі школа зрівнялася з консерваторією. Першим директором музичного інституту був обраний Вахнянин.

Після 1904 р. Вахнянин з великим захопленням розпочав організаційну роботу в нововідкритому музичному інституті. Вже протягом 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 засновником її 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., Колодії — 1929 р., Яворові — 1930 р., Золочеві — 1931 р. і т.д.). Так, скромна ініціатива Вахнянина стала в Галичині поштовхом до широкого розвитку музичної освіти. На базі Вищого музичного інституту ім. М.В.Лисенка у Львові та його філій після возз'єднання українського народу було організовано Львівську державну консерваторію ім.М.В.Лисенка та широку сітку музичних шкіл в інших містах західних областей України. Розуміючи значення музичної школи у Львові та заслуг Вахнянина в її організації, загальні збори Музичного товариства ім.М.В.Лисенка, що відбулися 17 листопада 1907 р., обрали його своїм почесним членом.

Діяльність Вахнянина знаменувала собою важливий етап розвитку музичної культури Західної України, етап організації музичного життя і його професійного спрямування. Крім Вищого музичного інституту ім. М.В.Лисенка у Львові та його філій, у великих містах Галичини осередками музичної культури на той час були ще "Львівський Боян", "Бояни" на периферії та Музичне товариство ім. М.В.Лисенка у Львові разом зі своїми філіями.

Отже, А.Вахнянин своєю організаційно-педагогічною діяльністю заклав фундамент вищої музичної освіти в регіоні.

Педагогічна спадщина А.Вахнянина повністю підпорядкована цілям національного виховання, значною мірою компенсувала відсутність музичного навчального матеріалу для дітей і була вагомим внеском у теорію і практику музичного виховання школярів. Постать А.Вахнянина є однією з

найяскравіших в історії західноукраїнської музики другої половини XIX — початку XX сторіччя.

І.Кипріян, В.Матюк, І.Копко

У другому періоді, крім С.Воробкевича, А.Вахнянина, розкривається діяльність композиторів: І.Кипріяна, В.Матюка, М.Копка, М.Нижанківського, Є.Купчинського, Д.Андрейка. Поява великої кількості композиторів, які своє життя присвячують розвитку українського музичного мистецтва і, зокрема, формуванню національних основ музичного виховання, було зумовлено суспільно-політичними, культурно-освітніми і професійними факторами. Встановлено, що жоден з періодів в історії української музики, включаючи й сучасний, не характеризувався такою великою кількістю митців, які, не будучи професіоналами, зробили вагомий внесок у педагогічну теорію і практику. Та найбільш значущого внеску у скарбницю української музичної культури Галичини внесли І.Кипріян, В.Матюк та І.Копко.

Педагогічна спадщина І.Кипріяна орієнтована на реалізацію національної ідеї. Такі його видання, як "Учебник початкових відомостей музики і співу", "Наука співу по слуху в перших двох роках народних шкіл", "До руководства при закладенню хору", "Співи набожні для вжитку молодіжи для сопрано, альта" та ін. є вагомим джерелом музично-педагогічної теорії і практики Західної України. Хоч деякі праці композитора не досягли високого наукового рівня, проте його "Учебник початкових відомостей музики і співу", як і ряд інших робіт, справив помітний вплив на розвиток змісту навчання, а також відіграв важливу роль у становленні рідної школи і спонукав до створення більш досконалих за формою і змістом видань з музично-естетичного виховання.

У педагогічній спадщині В.Матюка (1852-1912) 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 залишилися 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 катехизмом музики", створив малу прогресивну школу співу, де теоретичний матеріал катехизу закріплювався практичними вправами зі співаника. Згодом ця ідея була підтримана іншими західно-українськими митцями.

В історії музичного виховання підручники композитора займають вагомє місце завдяки їх тісному зв'язку з народно-пісенною творчістю і строгим збереженням основних дидактичних принципів доступності і послідовності у викладі матеріалу. В спадщині В.Матюка виявлено також педагогічні основи релігійно-морального, патріотичного, естетичного виховання.

М.Копко має особливі заслуги в розвитку педагогічної науки як редактор-видавець, який заснував видавництво, де друкував окремими випусками підручники і збірники з музично-естетичного виховання.

Педагогічна спадщина М.Копка (1859-1918) 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 виховання².

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 творилися вартості на потребу всієї України.

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

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

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 їх 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 виступав важливим чинником музично-естетичного виховання. Композиторів поєднувала спільна мета, яка полягала в тому, щоб навчання музики поставити на науково-педагогічну основу і за її допомогою виховувати національно свідомих патріотів своєї Вітчизни.

Саме ця мета, а також прагнення протистояти насильницькій політиці австро-угорських властей спонукали композиторів до педагогічної діяльності. Велика кількість підручників з музики, видана ними у 80-х роках XIX століття є підтвердженням того, що проблема музичного виховання була домінуючою в їх діяльності¹.



Січинський Денис Володимирович (1865-1909)

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

Третій період характерний переломним етапом у розвитку музичної освіти і виховання. Особливе місце в цьому періоді треба відвести висвітленню педагогічної спадщини Д.Січинського¹.

Денис Січинський належить до найвизначніших західноукраїнських композиторів кінця XIX — поч. XX сторіччя. Крім композиторської діяльності, Січинський провадив велику громадсько-музичну роботу. Він брав участь у створенні перших музичних товариств та селянських самодіяльних колективів у багатьох місцях Галичини як організатор, педагог і диригент. Творча й музично-громадська діяльність Січинського сприяла справі розвитку прогресивного українського національного мистецтва. В 70-х роках, особливо під впливом основоположника української музичної класики М.В.Лисенка, наступив перелом у творчості галицьких композиторів у бік звільнення від церковних впливів і глибшого проникнення в українську народну пісенність. Інтенсивно розвивалася народна самодіяльність. На початку XX століття в Галичині існувало вже кілька десятків селянських хорових колективів, які виконували досить складні твори композиторів-класиків та народні пісні. У 1891 р. у Львові, а згодом і в інших містах Галичини були організовані співацькі товариства "Боян"; вони відіграли прогресивну роль у справі поширення музичної освіти серед українського народу.

Початок 90-х років XIX століття був часом, коли в Галичині розвинувся великий інтерес до збирання і вивчення народної творчості. Познайомившись саме в цей час з І.Франком і іншими прогресивними діячами Західної України, Січинський ввійшов у склад комітету по збиранню і публікуванню українських народних пісень. У 1894 р. цей комітет у складі композиторів О.Нижанківського, Ф.Колесси, Д.Січинського, письменника І.Франка та інших культурних

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

діячів звернувся з закликом до народу збирати народні пісні і присилати їх для публікації.

Діяльність цього комітету була тою основою, на якій ґрунтувався пізніший розвиток фольклористики в Західній Україні. В Перемишлі Січинський став душею музичного життя. Колись, у першій половині XIX ст. і аж до 70-х років, воно інтенсивно розвивалося, 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 в їх роботі, організовували артистичні мандрівки, які сприяли поширенню заінтересованості до музичної культури серед народу.

У 1896 р. Січинський одержав посаду капелмейстера в закладі для сиріт в Дроговижу над Дністром біля Стрия. Тут працював він два роки. У його обов'язки входило не тільки навчання вихованців співу та гри, а й керівництво їхнім духовим оркестром і створення репертуару для нього. В Станіславі Січинський був одним з керівників "Бояна", його головним диригентом, а також викладачем фортепіано в новоутвореній музичній школі, але це скоріше було виконання почесного громадського обов'язку, ніж праця для заробітку. Січинський працював учителем музики в дівочому інституті, давав приватні уроки, робив аранжировки чужих творів і навіть займався їх переписуванням.

Не менше уваги композитор приділяв справі музичної освіти. У 1902 р. він заснував при "Бояні" першу в Галичині українську музичну школу. В 1921 р. ця школа була перетворена у філіал Львівського музичного інституту, а в 1939 р. — в музичне училище. При "Бояні" була заснована також музична бібліотека, що складалася переважно з літератури, яка належала самому Січинському, а також подарованої громадянами міста. Великі заслуги Січинського у справі поширення музичної освіти серед трудящих мас. За час перебування в Станіславі

композитор часто виїздив у навколишні села, організовував там хори і керував ними.

В 1899–1900 роках він організував селянські хори в Угорниках і Микитинцях, в 1901–1902 р. — у 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 с.Микитинець одержав першу премію на конкурсі селянських хорів у Станіславі в 1935 р.

У 1902 р. Січинський доклав багато зусиль для організації концерту у Стрию силами стрийського і станіславівського "Боянів", брав участь у з'їзді українських композиторів, що відбувся в Перемишлі. Композитор був одним з ініціаторів і найактивніших діячів у справі об'єднання всіх музичних товариств і хорових колективів Галичини в один "Союз співацьких і музичних товариств", яке відбулося у Львові 1903 року. В березні того ж року Січинський їздив до Чернівців і диригував там на шевченківському концерті під час виконання його кантати "Лічу в неволі". Крім організації щорічних концертів, присвячених пам'яті Т.Г.Шевченка, він влаштовував багато концертів з нагоди інших дат і подій, а також домашніх концертів .

У 1903–1905 р. Січинський склав збірку, до якої входило 152 патріотичні і народні пісні, та збірку популярних пісень для дитячих голосів.

Слід відзначити вагомий внесок композитора не тільки у музично-естетичне виховання, а й у фортепіанну педагогіку. Як показав аналіз збірок "Ще не вмерла Україна" і "Христос родився", фортепіанний виклад може бути з успіхом використаний як музично-педагогічний репертуар для підготовки майбутніх піаністів. Саме через відсутність у шкільній фортепіанній літературі високохудожніх зразків національної музики Д.Січинський, продовжуючи традиції М.Лисенка та інших українських композиторів, створив повноцінний репертуар для дітей, педагогічна вартість якого висока і сьогодні.

Хоча цілісної системи національного музичного виховання в повному і завершеному вигляді вище згаданими західно-українськими композиторами не була сформована, в ряді наукових праць, численних газетних і журнальних статтях, підручниках, збірниках вони висунули ряд важливих ідей щодо удосконалення змісту, форм і методів музичного виховання. Ці здобутки знайшли своє продовження і розвиток у діяльності С.Людкевича, Ф.Колесси, В.Барвінського, Б.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.



Людкевич Станіслав Пилипович (1879-1979)

У багатогранній довгорічній діяльності Станіслава Пилиповича Людкевича одне з важливих місць належить

педагогічній праці¹. Протягом усього життя він віддає чимало сил вихованню талановитої молоді, розуміючи важливість цієї справи для розвитку музичної культури рідного народу. Коло педагогічних інтересів Людкевича дуже широке: це й питання навчання музики в загальноосвітній школі, і викладання музично-теоретичних предметів у спеціальних навчальних закладах, і ведення курсу композиції. Це також постійна увага до методики викладання сольфеджіо, гармонії, підготовка вкрай необхідних підручників з музично-теоретичних дисциплін, розробка хрестоматій і посібників, виступи з проблем музичної педагогіки. Педагогічну діяльність С.П.Людкевич починає ще в 1901 р. після закінчення філософського факультету Львівського університету. Він викладає українську мову та літературу в одній з гімназій Львова та в Перемишлі (1901–1907). Музично-педагогічна ж робота його розгортається тільки після отримання ним глибоких спеціальних знань як композитора і музикознавця.

На початку ХХ ст. у Львові створюється "Союз співацьких і музичних товариств", який ставить одним з своїх першочергових завдань організацію музичного навчального закладу. До правління цього "Союзу" входить і молодий талановитий музикант-професіонал Станіслав Людкевич. Щоб привернути увагу ширших кіл суспільства, Станіслав Пилипович виступає ще раніше, у 1902 р., зі статтею "Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові"².

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

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.

Людкевич особливо акцентує увагу на потребі музичного навчального закладу, який готував би професіональних 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. С.Людкевич ставить питання організації консерваторії в нерозривний зв'язок з проблемою розвитку культури народу, сприйняття ним усього цінного, що є в світовому мистецтві і так необхідне для дальшого змужніння рідного мистецтва.

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. Станіслав Людкевич — директор Вищого музичного інституту ім.М.В.Лисенка. Він одразу націлює цей заклад на підготовку широкоерудованих музикантів, здатних до різноманітної мистецької діяльності. Піаністів орієнтують тут не тільки на розвиток віртуозної техніки, а й вимагають від них опанування фортепіанної літератури різних епох і стилів, оволодіння навичками сольного й ансамблевого виконання, транспонування, читання з листа тощо. Для поліпшення музичного розвитку інструменталістів та вокалістів вводяться уроки гри на фортепіано, що сприяє розширенню їх музичної освіти і має також практичне значення (навички акомпанування). Багато уваги приділяється підготовці вокалістів, розвитку теорії вокального та хорового співу.

Поряд 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

вимог¹. Так поєднуються в ній патріотичне служіння своєму народові увага до сучасних проблем світового мистецтва.

Ще в 1913 р. Людкевич готує підручник "Загальні основи музики (теорія музики)", який виходить у світ після страшного воєнного лихоліття у 1921 р. в Коломиї. Ця порівняно невелика книжечка довгі роки була чи не єдиним посібником для музикантів на Західній Україні. В передмові автор писав, що «здавна відчувається в нас пекуча потреба доброго, відповідно нинішнім умовам підручника для підставових шкіл».

У передмові до "Загальних відомостей із теорії музики"². 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 частки 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 давались 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 термінів³.

¹ Людкевич С. Кілька заміток до реформи у Вищій музичній інституті т-ва ім.М.Лисенка у Львові // Діло, 1910. — Ч.173.

² Людкевич С. Загальні основи музики (теорія музики). — Коломия, 1921. — С.3.

³ Журнал "Боян" у кількох номерах за 1930 рік друкував "Малу музичну енциклопедію", підписану криптонімом Ч.В. (останні літери прізвища й імені Людкевича). Це було ще одним виявом прагнення дати ширшому 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 (Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен, Брамс, Гуно, Вагнер, Верді, Гріг, Сметана), російської (Чайковський) та української музики (Бортнянський, Лисенко, Матюк, Леонтович, Стеценко). Підготовка підручника з сольфеджіо була свідченням пильної уваги композитора до цього важливого для розвитку кожного музиканта предмета. Появу підручника попередив виступ Людкевича у кількох номерах журналу "Боян" зі статтею "Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах". Ці ж питання він ставить на засіданні комісії Міністерства освіти, де Людкевич відзначає, що наука сольфеджіо "у нас ніби відгороджена китайським муром від інших консерваторських предметів, усунена на сірий кінець, залишена сама на себе, на силу інерції і не має досі якоїсь виробленої, загально прийнятої методики ані напрямних ліній"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 Людкевич висловлює пропозиції щодо планування

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.

цього курсу, вважаючи за необхідне вироблення єдиних принципів методики ведення цього предмета для всіх музичних шкіл. Вони залишаються актуальними і для сучасної педагогіки. Автор виділяє в підручнику дві частини — "Ритміку" та "Інтонацію", обгрунтовуючи це у згаданій статті: "Дальше не видно у нас розуміння того факту, що в науці сольфеджіо справу ритму слід конечно відділити від інтонації. Адже через майже фізичну неможливість вчителя звертати одночасно пильну увагу на чистоту інтонації і на точність ритміки в учнів (особливо тих, хто навчається співу і гри на скрипці) ритмічний бік залишається часто фатально занедбаним. Тільки самостійне систематичне трактування ритмічних проблем від елементарних до найскладніших шляхом так званого ритмічного читання (нот або груп ритмічних), а також шляхом ритмічного диктанту може тут принести успіх"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

¹ "Боян", 1929, №4-5. — С.38.

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

філіалів, де працювало 60 вчителів та навчалось 600 учнів. Для тих умов це було великим досягненням. Виступаючи з нагоди 35-літнього ювілею інституту, С.Людкевич згадує початки роботи цього навчального закладу: "...З малої музичної школи, що почала свою діяльність у трьох кімнатах... з трьома учительками фортепіано та одним скрипки, зріс Музичний інституту, незважаючи на воєнну хуртовину та післявоєнну кризу, в найповажнішу нашу музичну установу вже не локального, а краювого характеру, яка претендує на музичну консерваторію та успішно конкурує з найповажнішими музичними консерваторіями в Галичині й державі. Під цю пору Музичний інститут ім.Лисенка, крім централі у вигляді повної консерваторії, має в усіх майже більших містах Галичини понад десять статутних музичних філіальних шкіл чи експонованих класів"¹.

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. Поряд з постійною роботою в галузі музичної професійної освіти С.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 утверджує велику роль музики в естетичному вихованні особистості. Ці ж положення С.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

¹ Людкевич С. Музичний інститут ім. М.Лисенка // Українська музика, 1937, №7. — С.94.

навчання співу підручники, засновані на народній пісні, забезпечувати шкільні хори відповідним репертуаром, допомагати в організації духових оркестрів, хорів, курсів для диригентів.

Вихованці професора Людкевича працюють зараз у різних музичних закладах, училищах, школах, філармоніях, вони стали відомими композиторами, музикознавцями, виконавцями. Можна сказати, що цілі покоління музикантів з початку XX століття і до сьогодні є тією чи іншою мірою учнями Станіслава Пилиповича Людкевича. Його приклад композитора, вченого, громадянина, відданість народові, служіння ідеям прогресу мали вплив на всіх чесних 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 поєднуються 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 С.П.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 проявити 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.

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНИХ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКАНТІВ-ВИКОНАВЦІВ



Крушельницька Соломія Амвросіївна (1872-1952)

Серед найвидатніших співаків світу кінця XIX—першої половини XX століття **Соломія Амвросіївна Крушельницька** 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

еднала її справжня ідейна і творча дружба¹. 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.

Про любов Соломії Крушельницької до народних пісень, її майстерне виконання їх зі сцени і в товариському колі дізнаємося з багатьох спогадів і статей про співачку². 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”³.

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

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

² 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.

³ Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування / Автор-упоряд. М.Головащенко. Ч.1 — С.166.

народних пісень та манеру співу¹. Саме в селі народжувались її захоплення пісню та співом, які згодом зробили Соломію Крушельницьку пропагандисткою української народної пісні на рідній землі й далеко поза її межами.

Артистка розповідає про своє життя: "Пісня, музика — моя стихія з малих літ. Любов до музики і співу прищепив мені батько, який неабияк грав сам... Хоч він і був священиком, але — як я це розумію — залишався людиною досить світською, або, краще сказати, прогресивною. Дуже він любив українську народну пісню. Батько навчив нас усіх, дітей, грати на різних інструментах. Майже щовечора в нашому домі відбувалися сімейні концерти"².

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

¹ Рідні пісні Соломії Крушельницької // Народна творчість та етнографія, 1964. — №4. — С.64-70

² Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування / Автор-упоряд. М.Головащенко. Ч.1. — С.144.

Соломії у таких тернопільських вечорах, як концерт студентської “Дванадцятки” (1885) та на Крайовій етнографічній виставці (1887).

У 80-их роках, водночас з концертними виступами, в Тернополі проходило і музичне навчання Соломії. Відомо, що вже з семи років батько вчив доньку гри на фортепіано. Часто вона грала з сестрою Оленою (Галею) в чотири руки. Десь у 1884—1885 рр. з нею працює Є. Барвинська, а в 1886—1890-их Соломія навчається у Тернопільській музичній школі товариства “Приятелів музики”. Спочатку її вчителями були по класу фортепіано піаніст і композитор Владислав Вшелячинський, по класу вокалу професор Йосип Горітц, а пізніше — піаніст Альфред Колачковський, що приїхав з Кракова, і вокаліст Альфред Мельбеховський. Обов’язковою, як і для всіх учнів, була участь Соломії у хорі музичної школи, який щорічно давав концерти для батьків, а також під час зборів всіх членів товариства “Приятелів музики”.

Багато допомагав Соломії в її освіті старший брат Антон, зокрема, зі Львова у Білу привозив книги, словники німецької і французької мов, ноти з творами композиторів. Тоді ж юна Крушельницька познайомилася з друзями брата Антона, студентами, а згодом музичними діячами — композитором 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 I-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 прямої 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 вона¹.

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.

¹ Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування / Автор-упоряд. М.Головащенко. ч.1. — С.162.

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.

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.



Мишуга Олександр Пилипович (псевд. — Філіппі-Мишуга (1853-1922))

Серед найвидатніших оперних співаків світу золотими буквами сяє ім'я лірико-драматичного тенора Олександра Мишуги. Славну сторінку вписав він і в історію українського концертного виконавства¹.

В його репертуарі — арії, пісні та романси вітчизняних і зарубіжних композиторів. Співак-патріот завжди вважав своїм священним обов'язком брати участь у національних святах рідного народу. Як розповідає письменник Є.Кротевич, Мишуга співав у Києві на ювілеї української літератури — сторіччі виходу в світ "Енеїди" І.Котляревського. Дуже часто він разом з іншими українськими митцями — С.Крушельницькою, М.Менцинським, О.Носалевичем, М.Левицьким, Ф.Лопатинською, А.Осиповичевою — виступав у концертах, присвячених Тарасові Шевченку.

Олександр Мишуга виховав чимало знаменитих співаків. Михайло Микиша був одним з найкращих солістів-

¹ Видатний співак Олександр Мишуга. Спогади. — Львів, 1964. — С.4.

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..."

Слава Мишуги як знаменитого професора солоспіву гомоніла потрохи вже з давніх літ, ще з часу його співацької діяльності у Львові та Варшаві. Уже тоді Мишуга ввів на сцену деяких своїх учнів (згадати хоч би відоме сопрано Королевич-Вайдову). Але найбільше та слава поширилася пізніше, після 1900 року, коли він уже трохи менше виступав на сцені, а більше віддавався педагогічній діяльності, з 1906 року (Київ, а потім Варшава). Про метод школи Мишуги, його прекрасні наслідки заговорили в Києві в 1907 році з нагоди виступів його учнів на естраді та сцені. Голосну рекламу приніс своєму маєстро відомий тенор оперних сцен Росії Михайло Микиша, що в 1913 році завітав на ювілейні концерти в честь Івана Франка до Галичини, де голосом і школою зарепрезентувався як другий Мишуга. Крім того, він виголосив цікавий реферат про школу Мишуги, про якого висловлювався завжди з найвищим пієтизмом, ілюстрував виклад нюансами свого власного голосу, справді подібного тембром до голосу його знаменитого учителя.

Коли Мишуга десь близько 1910 року знову переїхав до Варшави і почав працювати як професор співу в консерваторії, до нього потягнулися на навчання найкращі молоді оперні співаки зі Львова і після одного-двох років верталися з

результатами, яких не могли досягти у львівських професорів за довгі часи навчання. Це дві тодішні учениці Музичного інституту ім. М.Лисенка Олександра Любич-Парахоняк та Софія Колодій. Будучи у Львові в червні 1914 року, Мишуга відвідав Музичний інститут ім. М.Лисенка та продемонстрував із своїми львівськими ученицями, що вчилися у нього на останньому році у Варшаві, свій метод солоспіву.

Метод співу Мишуги не був зрештою ніяким новим винаходом. Була це тільки єдино можлива, доцільно та послідовна система природної установки емісії голосу в усіх регістрах та добування з нього якнайбільшої звучності, гнучкості і округлості, без порушень при цьому всіх природних умов та основ творення і резонування звука голосовими органами.

Ідеалом школи співу Мишуги була "краса звука", як він висловлювався. Але не треба думати, що це досягнення є альфою і омегою його науки. Ні, це була тільки технічна основа і умова для досягнення краси вищої категорії, тобто справді гарного співу. Мишуга добре розумів і своїм учням наполегливо прищеплював розуміння ваги інтерпретації та виразності в співі, бо й сам не був з типу "медоплинних" співаків без виразу, як, наприклад, Слезак чи Бончі, співаючи усіма фібрами душі. Він добре розумів, що немає гарного виразу в співі без красивого тону голосу, що не можна й уявити інтерпретацію голосом з хиткою інтонацією, що найкращі намагання виразності зведуться нінащо одним поганим неприродно імітованим звуком. Тільки у такому значенні можемо назвати Мишугу фанатиком чистого бель канто: це був ідеал такого виробленого голосу, в якому вільна декламація та яскрава інтерпретація не порушують його чисту інтонацію, причому всякі такі улюблені супутники виразності в співі, як зітхання чи хлипання, сміх чи крик, не сміють споганити природну лінію голосу. І справді, таке досягнення було і мусить бути найбільшим мистецьким ідеалом кожного справжнього співака.

Музично-драматична школа М.В.Лисенка була єдиною в царській Росії, де викладання проводилось українською мовою і

де були класи української драми і гри на бандурі. Нелегко було працювати в тодішніх умовах композитору. Він докладав багато зусиль для розвитку цього вогнища української музичної культури, дбав про те, щоб не давати ніяких приводів для нападок з боку царського самодержавства та його лакеїв. Вороги передової культури знали вагу школи, яку очолював геніальний композитор, і всіляко намагалися гальмувати її розвиток. Снували довкола її викладачів різні інтриги, зводили наклепи. Вони не раді були, що всесвітньої слави співак Мишуга дав свою згоду вести клас співу в цій школі, бо це ще більше піднімало її авторитет. Хитро хотіли кинути чорну тінь на великого артиста-патріота. М.В.Лисенко горою стояв за честь музично-драматичної школи та її викладачів і давав гідну відсіч нападникам.

Найважливіше в методі Мишуги було добитися високої культури голосу, співати так легко, як легко говориться, спів має бути продовженою мовою, впливати на душу людини, виховувати, облагороджувати її. Школа Мишуги була побудована на точних даних, студент добре знав, як йому добиватися вироблення, вдосконалення голосу. На лекціях педагога була сувора дисципліна, він вимагав від молодого вокаліста великої наполегливості і не терпів легковажного ставлення до занять. Завдяки своїй 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 Мишуги спів, співацьке мистецтво піднялося на найвищий ступінь, на рівень більш-менш точної науки, найтемніші речі у співі ставали ясними, зрозумілими. Він

говорив, що спів — це продовжена мова, і тому те, що є в мові, повинно бути й у співі.

Мишуга докладав усіх зусиль, щоб навчити свого студента добре поставити і виробити голос. Він дуже відрізнявся від таких викладачів співу, які звичайно зберігають секрети свого методу. Мишуга, навпаки, хотів, щоб його метод постановки голосу, до якого дійшов на основі своїх власних дослідів, знали всі і могли користуватись ним та добиватися найкращих успіхів у навчанні. Слід сказати, що школа Мишуги вимагала багато наполегливої праці.

Це був справді видатний педагог. У нього було золоте серце. Тому студенти любили його, просто обожнювали, слухали та ретельно виконували всі його вказівки. Мишуга піклувався про своїх виконавців дуже сердечно, часто допомагав їм матеріально.

Своїх учнів хотів виховати не просто співаками, а митцями з високою культурою. Вони глибоко поважали його, виконували всі вказівки, добре готувалися до лекцій.

Ім'я Олександра Мишуги, видатного українського співака та педагога, як і ім'я Соломії Крушельницької, перебуває в тому чудовому сузір'ї, де сяють імена Карузо, Тітта Руффо, Баттістіні, Шаляпіна, Собінова, Алчевського, Нежданової... Образи, створені Мишугою на оперній сцені в "Фаусті", "Ріголетто", "Трубадурі", "Аїді", "Сільській честі", "Проданій нареченій", "Травіаті", "Гугенотах", "Євгенії Онєгіні", "Гальці", належать до найвищих досягнень оперного мистецтва.

Слава і хвала супроводжували Мишугу під час його виступів у Відні, Берліні, Лондоні, Парижі, Петербурзі, Києві, Харкові, у рідному Львові, куди він раз у раз повертався. Подібно як і Соломія Крушельницька, Мишуга скрізь, де тільки міг, популяризував українську музику, головним чином Лисенка, українську народну пісню. Мишуга користувався кожною нагодою, щоб його слухачі почули і лисенківські шедеври, з яких артист особливо любив "Мені однаково" — на геніальні Шевченкові слова, — і твори галицьких, за тодішньою

термінологією, композиторів, і наддніпрянські та наддністрянські співанки.

Мишуга був не тільки співак, не тільки артист, це був патріот-громадянин. Міцна дружба єднала його з великим Франком. Варто відзначити, що тільки завдяки коштам, які передав із своїх артистичних заробітків Мишуга Франкові, з'явилася друком така окраса української поезії, як збірка "Зів'яле листя". Взагалі Мишуга значну частину своїх гонорарів віддавав на громадсько-культурні справи, на допомогу талановитій молоді та ін. В останні хвилини свого життя він заповідав усе, що надбав за життя, Музичному інституту ім. М.Лисенка у Львові.

Приязнь та спільність громадських і естетичних поглядів єднали його із автором музики до "Кобзаря" і "Тараса Бульби". Саме тому погодився Мишуга переїхати 1906 року до Києва на посаду професора співу у музично-драматичній школі Лисенка.

Перебування Мишуги в Києві тривало до 1911 року. За цей час він виховав чимало талановитих співаків, серед яких був і наш славетний Михайло Микиша, який у великій праці виклав, з додатком власних спостережень та узагальнень, теорію вокального мистецтва, створену Мишугою.

В останні роки життя Мишуга викладав у Варшаві та Стокгольмі, але ніколи не поривав зв'язків із рідною землею, залюбки приїздив до Львова, до Києва на шевченківські та франківські концерти, гаряче цікавився українським громадським життям.



Хоткевич Гнат Мартинович (літ. псевд. — Гнат Галайда (1877-1938))

Гнат Хоткевич займає помітне місце в історії української культури ХХ ст. як письменник, мистецтвознавець, бандурист-віртуоз, викладач, композитор, режисер, етнограф, фольклорист, організатор і керівник народних художніх колективів¹. 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.

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

З історії української культури відомо про створення Хоткевичем першого робітничого театру на Україні. Його було відкрито в 1903 р. в Харківському Народному домі, який незадовго перед тим побудувало Товариство письменності. Робітнича публіка бачила в ньому свій театр і гаряче його підтримувала. Труппа складалася з 150 робітників паровозобудівного та інших заводів. З великим натхненням вона ставила всім зрозумілі й доступні п'єси Карпенка-Карого, Кропивницького, Квітки-Основ'яненка та інші. Відкриття такого театру напередодні першої російської революції мало велике політичне значення і підкреслювало демократичний, революційний характер діяльності його організатора.

Як передова людина свого часу Гнат Мартинович вважав служіння народові своїм покликанням. Його глибоко хвилювали побут, історія, культура народу. Через усе життя він проніс синівську любов до народного мистецтва. Народна поезія, музика, пісня були основними у формуванні Хоткевича як музиканта, письменника, вченого. І не випадково в його багатогранній діяльності таке помітне місце посіла фольклористика. Він провів велику роботу по збиранню і вивченню фольклору, зокрема, пісенного, активно сприяв його поширенню. Ця робота зміцнювала зв'язки Г.Хоткевича з широким демократичним рухом в Україні. Слідом за найкращими представниками цього руху — Іваном Франком, Лесею Українкою, Миколою Лисенком Гнат Хоткевич розглядав народну пісню як найвищу етичну й художню цінність, як вираження прагнень трудящих. А в пропаганді її вбачав засіб збагачення й підвищення культури народу.

Твори українського народного епосу та мистецтво їх виконавців Хоткевич пропагував усе життя. В історію української культури увійшов організований ним виступ сліпих народних музикантів на XII Археологічному з'їзді у Харкові 1902 року і сприяв пропаганді кобзарського мистецтва серед широких верств населення і значною мірою його дальшому 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 Хоткевич приділив бандурі. Як виконавця-віртуоза його завжди хвилювали питання, пов'язані з розвитком технічних та акустичних даних цього інструмента, з його виражальними можливостями та стабілізацією строю. Ще на початку 1900-х років він створив "Підручник гри на бандурі" (виданий у 1907 р.). Це був перший на Україні посібник-самовчитель для бандуристів-початківців. Цікаво, що тут автор виходить за рамки чисто технічного посібника і прагне розширити кругозір початківців відомостями з теорії музики (в легко доступній формі викладає такі поняття як ритм, тональність, інтервали, ключі та ін.). Він висвітлює також історію виникнення бандури, розповсюдження її в Україні та Росії аж до початку XX ст. Прагнення дати початки музичної освіти найширшим колам любителів музики природно узгоджувалося із загальною спрямованістю всієї його культурно-просвітницької діяльності.

Досліджуючи традиційне кобзарське мистецтво, Хоткевич керувався певними художньо-естетичними принципами, суть яких полягало у: вірі в творчі сили народу і зверненні до нього з позицій прогресивного художника, який усвідомлює потреби свого часу; виявленні національної культурно-історичної своєрідності і вужче — локальної різноманітності художніх форм і засобів музичного вираження, прагненні до відтворення цілісної соціально-історичної системи — "українська народна музична культура", поданні її в єдиному руслі загальнонародської культури і розуміння зумовленості її розвитку історичними, соціальними та культурними спадкоємними чинниками у масштабах своєї нації і всього людства.

Перу Хоткевича належать підручники гри на бандурі 1909, 1929, 1930, 1931 років видання. Перший підручник, надрукований у Львові у 1909 році Науковим товариством ім.Т.Шевченка, став дійсно першою в історії бандури теоретичною працею, в якій автор об'єднав короткий історичний огляд інструмента з поясненням удосконаленої теорії кобзарської техніки гри. В теоретичній частині підручника Хоткевич розглядає конструкцію (номенклатуру) бандури, її форму, арматуру, стрій, пояснює, як тримати інструмент, як щипати кожним пальцем правої і лівої рук, наводить шість різноманітних варіантів перенастроювання бандури, дає декілька загальних відомостей з питань теорії музики.



Алчевський Іван Олексійович (1876-1917)

Уся сім'я Алчевських залишила помітний слід в історії вітчизняної культури. Остап Миколайович Лисенко, син видатного українського композитора, з цього приводу писав: "Часто, коли серед тодішніх кіл заходила мова про Алчевських, обов'язково всі сходилися на одному: побувати у них в гостях — все одно що відвідати театр"¹. Мати Івана Олексійовича —

¹ Мазуркевич О.Р. Визначні українські педагоги — народні просвітителі. Х.Д.Алчевська та її сподвижники. — К., 1963. — С.10.

Христина Данилівна Алчевська — була відомою просвітительською людиною¹. 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 заборонено навчання українською мовою, вона стала викладати російською. Водночас Алчевська таємно роздавала своїм ученицям примірники Шевченкового "Кобзаря", які вони, криючись, носили додому. Популярність Алчевської-педагога поширилася не лише у Росії, але й за її межами. В 1889 році її було обрано віце президентом Міжнародної ліги освіти в Парижі.

Старший брат Івана Олексійовича — Григорій — був композитором і вокальним педагогом. Молодша сестра Христина Олексіївна — українська поетеса і педагог. Другий брат Івана Олексійовича — Микола — присяжний повірений і педагог, автор першого українського радянського букваря 1919 року. Він стояв дуже близько до музичного життя Харкова і завжди піклувався про сценічні успіхи свого знаменитого брата, де б той не виступав — у Росії, Західній Європі чи Америці.

Виступи Івана Алчевського в музично-драматичному товаристві "Кобзар" проходили з великим успіхом². Назване в честь великого Шевченка, воно складалося переважно з працівників театрального й музичного мистецтва — вихідців з України. У 1910 році головою товариства було обрано Алчевського. "Кобзар" ставив своїм завданням пропаганду музичного мистецтва та літератури шляхом організації концертних виступів і консолідації як професійних, так і аматорських творчих сил. Концерти "Кобзаря" привертали увагу

¹ Вечірній Київ, 1966. — 17 травня.

² Іван Алчевський. Спогади, матеріали, листування. — К., 1980. — С.4-5, 23-24, 33.

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 широкою 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" Лисенка, показана 18 березня 1912 року. Для цієї мети Алчевський використав гастролі у Москві М.Заньковецької, М.Садовського, П.Саксаганського. Іван Олексійович у цій виставі блискуче виконав партію Петра. У 1911 році, під час святкування 50-х роковин з дня смерті Т.Г.Шевченка, "Кобзар" влаштував грандіозний концерт в честь великого поета, який відбувся в залі Московської консерваторії. Слід відзначити, що товариство не обмежувалося лише концертною діяльністю.

Так, відомо, що "Кобзар" пожертвував значну суму грошей на будівництво пам'ятника Т.Г.Шевченкові в Києві, а також матеріально допомагав хворому письменникові І.Я.Франку. Алчевський був справжнім артистом-громадянином, гуманною і чуйною людиною, демократично настроєним патріотом своєї батьківщини. Готуючи себе за прикладом матері до педагогічної діяльності сільського вчителя, він волею долі став оперним співаком і переніс всі вироблені життям і виховані в дитинстві демократичні принципи у нову діяльність.

В історії світового і українського музичного мистецтва Іван Алчевський залишив помітний слід. Разом з О.Мишугою,

С.Крушельницькою, М.Менцинським він був блискучим пропагандистом мистецтва рідного народу, не забуваючи про нього ані в хвилини своїх тріумфів, ані в тяжкі часи невдач і розчарувань. Він скрізь, нехай це було в Росії, у Франції чи Америці, включав до своїх концертів твори українських композиторів та народні пісні, які виконував з великою майстерністю. Чимало енергії і таланту віддав Алчевський і музично-драматичному товариству "Кобзар", будучи, як уже згадувалося його керівником і натхненником.



Менцинський Модест Омелянович (1875-1935)

Голос великого українського співака Модеста Менцинського, його дужий героїчний тенор прозвучав над просторами Європи на зламі двох останніх століть. Де не жив і де не виступав Менцинський, душею і серцем він завжди був з рідною Україною і своїм народом. Щиро вболівав за їхню трагічну долю. І не тільки вболівав, а й по можливості час від часу допомагав матеріально різним закладам, молодим і талановитим українцям, які не мали можливості здобути відповідну освіту.

Він мріяв співати на українській сцені, для рідного народу, навчати його дітей мистецтва співу. Неодноразово про це він писав у листах, говорив своїм інтерв'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, — казав Менцинський одному з них. — Але згадуючи рідний край, я відчуваю велику різницю між працею артиста для свого народу і на чужині. За все те, чим я став, я завдячую передовсім рідній землі, що наділила мене музикальним слухом, голосом, любов'ю до музики. І за це мої земляки вшановують мене..."¹

Менцинський був українцем, патріотом, як кажуть, з великої літери. В його репертуарі нараховувалися десятки українських народних і авторських пісень. Найбільше він полюбляв солоспіви М.Лисенка, його обробки народних пісень. Співак часто включав їх до програм своїх концертів під час гастролей по Європі. Неодноразово співав їх і по радіо у Берліні, Кельні, Стокгольмі. 20 українських творів записав Менцинський також на грамплатівки. За словами С.Людкевича, співак був не лише неперевершеним вагнеристом, а й таким же неперевершеним виконавцем творів М.Лисенка та українських народних пісень, які він популяризував як в себе на Батьківщині, так і в Європі.

Значні успіхи Менцинського і на педагогічній ниві. Переїхавши до Стокгольма, він відкрив приватну школу співу і незабаром уже мав достатню кількість учнів. Молоді талановиті люди тяглися до нього. Маючи прекрасну вокальну школу, величезний творчий досвід і безсумнівний педагогічний талант, Менцинський щедро ділився цим своїм здобутком з вихованцями. І вони вбирали його способи звукостворення і звуковедення, співацького дихання, максимального використання резонаторів голосового апарата, його принципи постановки голосу і створення художнього образу.

¹Модест Менцинський. Спогади, матеріали, листування / Автор-упоряд. М.Головащенко. — К., 1995. — С.28.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Лисенко. Життя і творчість. — Вид.3-тє, доповн.і переробл. — К., 1992.
2. Бабюк Л. Музично-педагогічна діяльність С.П.Людкевича // Творчість С.Людкевича: Зб.статей / Упоряд. М.Загайкевич. — К., 1979.
3. Булат Т. Яків Степовий. — К., 1980.
4. Білинська М. Сидір Воробкевич.—К., 1982.
5. Віночок Соломії Крушельницької / Упоряд.П.Медведик. — Тернопіль, 1992.
6. Василенко З.І. Пропагандист народної пісні // Микола Лисенко — борець за народність і реалізм у мистецтві. — К., 1965.
7. Василенко З.І. Пропагандист народної пісні // Микола Лисенко — борець за народність і реалізм у мистецтві. — К.,1965.
8. Видатний співак Олександр Мишуга. Спогади. — Львів, 1964.
9. Гринецький І. А.К. Вахнянин: Нарис про життя і творчість. — К., 1961.
10. Гордійчук М. Микола Леонтович. — Вид.2-ге. — К., 1974.
11. Дем'янюк Н. Національна культура в педагогічній спадщині В.М.Верховинця // Історія Полтавського педагогічного інституту в особах. — Полтава, 1995.
12. Дем'янюк Н. Впровадження ідей національного виховання В.М.Верховинця в практику сучасного педвузу // Високі технології виховання. — Харків, 1995.
13. Золоті колоски /Упоряд.Б.Підгорецький, О.Маслов.— Спб., (Друк.Г.Шмідта), 1913.
14. Іван Алчевський. Спогади, матеріали, листування. — К., 1980.
15. Каришева Т. Петро Сокальський. Життя і творчість. — Вид. 2-ге. — К.,1978.
16. Костюк О.Г. М. В. Лисенко про суспільно-виховні функції музики // Микола Лисенко — борець за народність і реалізм у мистецтві. — К., 1965.
17. Лисенко М.В. Листи / Упоряд та прим. О.Лисенка. Вступ ст. М.Рильського. Заг. ред. Л.Кауфмана. — К., 1964.
18. Леонтович М.Д. Збірка статей та матеріалів. — К., 1947.
19. Людкевич С. Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові // Діло, 1902. — Ч.239.
20. Людкевич С. Кілька заміток до реформи у Вищим музичнім інституті т-ва ім.М.Лисенка у Львові // Діло, 1910. — Ч.173.
21. Людкевич С. Загальні основи музики (теорія музики). — Коломия, 1921.

22. Людкевич С. Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах. — "Боян", 1929, №2–3.
23. Людкевич С. Спроба критичного підходу до питання сольмізації та її реформи" // *Muzyka w szkole*, 1929. — №6.
24. Людкевич С. Музичний інститут ім. М.Лисенка // *Українська музика*, 1937. — №7.
25. М. В. Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд. О. Лисенка; ред. та комент. Р. Пилипчука. — Київ: Музична Україна, 1968.
26. Мазуркевич О.Р. Визначні українські педагоги — народні просвітителі. Х.Д.Алчевська та її сподвижники. — К., 1963.
27. М.О.Грінченко. Вибране. — К., 1959.
28. Модест Менцинський. Спогади, матеріали, листування / Автор-упоряд. М.Головащенко. — К., 1995.
29. Рідні пісні Соломії Крушельницької // *Народна творчість та етнографія*, 1964. — №4.
30. Славетна співачка. Спогади і статті про Соломію Крушельницьку / Упоряд. І.Деркач. — Львів, 1956.
31. Степанченко Г.В. Композитор Яків Степовий. — К., 1974.
32. Супрун Н. Гнат Хоткевич — музикант. — Рівне, 1997.
33. Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко — педагог. — К., 1977.
34. Фрайт І. Проблема розвитку творчих здібностей дітей у педагогічній спадщині галицьких композиторів кінця XIX — початку XX сторіччя // *Освітнянин*. — 1998. — №2.
35. 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.
36. Фрайт І. Віктор Матюк — композитор і священник // *Світ дитини*.—1997. — №1.
37. Фрайт І. Просвітницька діяльність М.Копка (1859-1918) // *Мистецтво та освіта*.— 1998. — №2.
38. Фрайт І. Історія створення перших українських підручників з музики в Західній Україні в другій половині XIX сторіччя // *Джерела*.— 1998. — №2.
39. Фрайт І. Педагогічно-просвітницька діяльність Дениса Січинського (1865– 1909) // *Обрії*.—1998. — №1.
40. Черпухова К.М. Композитор Б.В.Підгорецький і розвиток російсько-українських музичних зв'язків. — К., 1981.

Михайличенко Олег Володимирович
„Музично-педагогічна діяльність українських
композиторів та виконавців другої
половини ХІХ — початку ХХ ст.”
(історичні нариси)

Науково-популярне видання

Підписано до друку 12.12.2004. Наклад 300.
Міжнародний інститут гуманізації та розвитку освіти, 40030,
м.Суми, пров.Академічний, 1.