

Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Валерія ШУЛЬГІНА, Олександр ЯКОВЛЕВ

**ПАМ'ЯТКИ ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ
І МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ
XVIII – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ**

Монографія

Київ 2011

УДК 7.037.2(477)«XVIII–XX»
ББК Щ 313(4 УКР)5/6
Ш 957

Р е ц е н з е н т и

Копиця М. Д., доктор мистецтвознавства, професор

Путро О. І., доктор історичних наук, професор

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол № 7 від 28 вересня 2011 р.)

*Видання монографії здійснюється в рамках проекту
«Визначні діячі та пам'ятки культури України».*

*Автор і керівник проекту – Чернець Василь Гнатович,
ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
доктор філософії, професор, лауреат Державної премії України в галузі науки
і техніки, Заслужений працівник освіти України,
академік Академії наук вищої школи України.*

Шульгіна В. Д.

Ш 957 Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України XVIII – першої третини XX століття : монографія / Валерія Шульгіна, Олександр Яковлев. – К. : НАКККіМ, 2011. – 256 с.
ISBN 978-966-452-075-8

Монографія присвячена дослідженню недостатньо вивчених періодів і проблем української культури XVIII–XX століть, зокрема неопублікованої спадщини митців Українського бароко, маловідомих творів композиторів XIX століття, української еміграції, забутого доробку культурних діячів першої третини XX століття, а також проблем історії української книжності. Автори вперше вводять у науковий і культурний обіг невідомі документи і рукописи, що зберігаються в архівах України і зарубіжжя.

Видання розраховане на фахівців мистецьких і культурологічних дисциплін, на викладачів, студентів, магістрантів та аспірантів мистецьких навчальних закладів.

УДК 7.037.2(477)«XVIII–XX»
ББК Щ 313(4 УКР)5/6

ISBN 978-966-452-075-8

© Шульгіна В. Д., 2011

© Яковлев О. В., 2011

© Чернець В. Г., 2011

© Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв, 2011

ЗМІСТ

Вступ	5
Розділ 1 Національні пам'ятки в контексті становлення та розвитку книжкової культури в Україні у XVIII – першій третині XX століття	8
1.1. Національна парадигма культури в умовах глобалізації інформаційного простору	8
1.2. Історія книжності в Україні	16
1.3. Культурологічний контекст та основні тенденції розвитку книжкової культури в Україні періоду національного ренесансу XX століття	26
1.4. Критерії визначення національних пам'яток культури України	44
Розділ 2 Пам'ятки рукописної і друкованої спадщини XVIII століття	53
2.1. Стародавні пам'ятки нотолінійного запису	53
2.2. «ГраMATика музикальна» Миколи Дилецького в аспекті становлення національної музичної школи в Україні в XVII – першій половині XVIII століття	60
2.3. Інструментальна рукописна спадщина Єлизавети Білоградської і Максима Березовського	68
2.4. Історія нотних пам'яток Артемія Веделя	81
2.5. Раритети Дмитра Бортнянського на теренах України і Росії	96
2.6. Колекція родини Розумовських в контексті української та європейської культури	109

Розділ 3	Рідкісні видання фортепіанного репертуару XIX століття в бібліотеках Києва і Санкт-Петербурга	123
3.1.	Раритетні видання українських пісень і танців для фортепіано XIX століття	123
3.2.	Забуті сторінки фортепіанної спадщини Т. Безуглого, В. Пащенко, Т. Шпаковського	136
3.3.	Сучасники і послідовники М. В. Лисенка (фортепіанний доробок)	148
Розділ 4	Українські пам'ятки першої третини XX століття	165
4.1.	Книжкова спадщина представників культурної революції в Україні початку XX століття	165
4.2.	Забутий творчий доробок Валентина Костенка	184
4.3.	Українська навчально-методична література 1920-х років як пам'ятник національної педагогічної думки	195
4.4.	Особові фонди засновника Національної музичної бібліотеки України Олександра Дзбанівського	216
4.5.	Повернення із забуття творчості Федора Якименка (з архівів Києва, Санкт-Петербурга, Праги, Парижа)	229
4.6.	Документи Олександра Кошиця з архівів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського	247

ПАМ'ЯТКИ РУКОПИСНОЇ І ДРУКОВАНОЇ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ ХУШ СТОЛІТТЯ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ ПОШУК

ВСТУП

Відновлення історично об'єктивної картини художнього буття національної культури на всіх етапах її розвитку – нагальна потреба сучасної української культурології і мистецтвознавства. Нова національна культурна політика в Україні надає можливості введення до наукового обігу маловідомих архівних документів, що були штучно вилучені з наукових досліджень радянського періоду. З цих позицій вивчення пам'яток історії музичної культури України XVIII століття є актуальним надбанням сучасної культурології. Автор зосередив увагу на висвітленні окремих етапів розвитку української культури та на власних знахідках невідомих або забутих рукописних і друківаних пам'яток з архівів і бібліотек України, Німеччини, Польщі та Австрії. Представлена розвідка – це черговий етап виконання проекту «Визначні діячі та пам'ятки культури України», автором і керівником якого є ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Лауреат Державної премії України, професор Чернець Василь Гнатович.

Джерелознавчий пошук навів автора дослідження на віднайдення «Варіацій» Є. Білоградської – першого українського твору великої форми; трьох клавірних сонат М. Березовського; невідомих автографів фортепіанних творів В. Заремби, раритетних видань з колекції Розумовських та ін.

Джерелознавчий підхід автора статті до вивчення спадщини видатних культурних діячів України сприяв представленню з фондів Відділу рідкісної книги і Інституту рукопису Національної

бібліотеки України імені В. І. Вернадського рукописних нотних ірмологіонів та родинних документів з колекції Розумовських. Вперше предметом аналізу стали невідомі твори Є. Білоградської та М. Березовського з архівів Німеччини та Польщі.

Важливо відзначити, що переважна більшість архівних документів вперше введена автором до наукового обігу, що безумовно збагачує українське джерелознавство і розширює дослідницьку базу теорії та історії культури. Віднайдені документи зберігаються в архівах України і Європи: Інституті рукопису, Відділі формування музичного фонду НБУВ, в Берлінській державній бібліотеці (твір Є. Білоградської), в Національному музеї у Кракові (сонати М. Березовського), в Російській національній бібліотеці (рідкісні видання творів Т. Шпаковського, Т. Безуглого) та в інших архівах світу.

Джерельною базою представленої розвідки стали також архівні матеріали, що зберігаються в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), Центральному державному архіві громадських об'єднань України (ЦДАГО України), Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (ІР НБУВ) – Ф.1 («Діячі української культури»), Музичного товариства ім. М. Леонтовича (Ф. 50), Музею історії книги і друкарства України та ін..

Подані рідкісні матеріали мають наукове обґрунтування, проаналізовані з позицій сучасної культурології і мистецтвознавства, відповідають завданням сьогодення в галузі науки, культури і освіти. Стаття «Пам'ятки рукописної і друкованої музичної спадщини України ХУШ століття» буде корисною для культурологів, мистецтвознавців, а також у навчальному процесі мистецьких інститутів у курсах «Теорія і історія культури», «Історія України», «Історія української музики», «Джерелознавство».

Розділ 1

Національні пам'ятки в контексті становлення та розвитку книжкової культури в Україні у XVIII – першій третині XX століття

1.1. Національна парадигма культури в умовах глобалізації інформаційного простору **CONCLUSION**

Процес відродження української державності вимагає не тільки розбудови сучасної політичної та економічної системи України, але й комплексного вивчення її культури. На сьогоднішній день актуальною є проблема повернення українському народу всіх духовних цінностей, створених попередніми поколіннями.

В цьому контексті важливим є дослідження пам'яток історії української культури XVIII століття. Через культурні традиції, відображені в рукописній і друкованій спадщині, здійснюється зв'язок епох і поколінь. Знання свого родоводу, історичних і культурних надбань сприяє піднесенню національної самосвідомості.

Повага до історичної пам'яті, зростання історичної свідомості та прагнення до істини спонукають розглянути історію визначних рукописних і друкованих пам'яток як органічне явище, притаманне культурі України. Для відтворення справжньої історії нашої держави, визначення основних шляхів перебудови національної культурної політики та накреслення перспектив розвитку культуротворчих процесів в Україні XXI століття ґрунтовного опрацювання, систематизації та введення до наукового обігу пот-

ребують численні архівні документи, рідкісні видання, інші джерелознавчі матеріали, які є пам'ятками культури України.

Шляхи вивчення пам'яток української культури розглядаються автором на основі критичного аналізу наукового досвіду попередніх дослідників.

Теоретична база дослідження історії культури України була закладена в першій половині ХІХ століття М. Максимовичем, розвинена в наукових узагальненнях історично-культурного розвитку України П. Куліша, М. Костомарова, І. Нечуя-Левицького, М. Драгоманова, І. Франка. Вони відстоювали доктрину самобутності української культури, обґрунтовуючи специфічність її формування і розвитку в загальноцивілізаційному контексті у логічному та змістовному діалозі з іншими культурами.

Висвітлення історії української культури у ХХ столітті пов'язано з дослідженнями М. Грушевського, який розробив власну концепцію культурного процесу в Україні у взаємодії з культуротворчими процесами інших народів.

Зважаючи на відсутність дослідження, яке б давало уявлення про пам'ятки історії української музичної культури в контексті культуротворчих процесів національного відродження ХХІ століття, запропонована розвідка ставить своїми цілями наблизитися до розв'язання даної проблеми.

Для переломних етапів людської історії характерне радикальне перетворення категоріальної моделі світу. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття у всесвітньо-історичному масштабі і відбувається таке перетворення. Формування нової моделі світу відбувається як розгляд його різних проектів.

Генотип глобальної цивілізації формувався в європейському регіоні як перетворення традиційних культур. Кожна епоха еволюції історико-філософської думки залишала свій відбиток на формуванні цивілізації. Формується уявлення про автономію особистості, її самоцінність, необхідність і можливість самореалізації.

. Людство досі залишається – і залишиться, якщо прагне жити, – архіпелагом національних культур. Базовий антропологічний рівень залишається національно диференційованим. Мало того – ця диференційованість все зростає завдяки, як не дивно, саме електронним технологіям, які дозволяють за рахунок своєї швидкої дії виконувати інтеграційні процеси на багатоцентровій основі.

Отже, сучасний процес національного розвитку характеризується саме засвоєнням загальнолюдських цінностей. Але мається на увазі не зведення національного до універсального, а набуття етносом значення національної іпостасі людства, розкриття національних архетипів у контексті їхніх універсальних компонентів.

Через призму формування нової наукової парадигми інформаційний простір розглядається як духовно-енергетичний інформаційний простір, який забезпечує входження людини в нове соціокультурне поле на принципах сумісності, співучасті і взаємозбагачення етнокультур.

Усвідомлення нової ситуації, пов'язаної зі створенням технологічного суспільства і його переходом в інформаційне, вимагає розроблення відповідної наукової парадигми сучасної теорії та історії української культури. Це пов'язано з еволюцією сучасних філософських поглядів, згідно з якими центром наукової картини світу стає людина з її пошуками смислу життя, свободи вибору, самоактуалізації, творчості, способів управління власним розвитком. Гуманізація культури передбачає процеси як інтеграції, так і диференціації, тобто засвоєння прогресивного зарубіжного досвіду і збереження та розвиток власних національних культурних надбань і традицій, зокрема у галузі дослідження та введення до наукового і культурного обігу пам'яток вітчизняної історії.

Як приклад участі України у виконанні європейських пілотних проектів, дослідженні та пропаганді пам'яток української культури, наводимо презентацію в електронному середовищі нот-

них автографів рукописів XVIII століття – українських ірмологіонів та партесних концертів – на наукових конференціях міжнародної асоціації EVA – Electronic Imaging & the Visual Arts («Електронне зображення і візуальні мистецтва»). Конференції EVA – це міжгалузєва та мультидисциплінарна сукупність локальних і глобальних заходів для фахівців з нових технологій у культурному середовищі суспільства з метою об'єднання у глобальному інформаційному просторі зусиль усіх, хто прагне за допомогою сучасних інформаційних технологій відкрити людству та зберегти для нащадків пам'ятки національної культури, що мають світове значення.

Україною були представлені національні музичні раритети – рукописи XVIII століття з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Для апробації мультимедійної презентації були обрані партесні концерти Миколи Дилецького, найвидатнішої постаті в слов'янському музичному світі другої половини XVII століття.

Цифрова презентація музичних колекцій у складі наукової електронної бібліотеки, поряд з історичними, мистецтвознавчими та бібліографічними дослідженнями, передбачала розробку технології створення цифрових копій та мультимедійних додатків, що забезпечило не тільки візуальне відображення рукописних нот і друкованих музичних матеріалів в електронному середовищі, а також звукове відтворення фрагментів (інципітів) або повністю деяких творів з української музичної спадщини. Музичні інципіти розглядаються як елементи пошукового апарату Наукової електронної бібліотеки, а звукове відтворення певних музичних творів як мережева цифрова фонотека музичних матеріалів.

На сьогодні оцифровані нотні матеріали та музичні документи розташовані в онлайн-овому фонді Наукової електронної бібліотеки, а результати досліджень з цифрової презентації національної музичної спадщини відбиті на Web-сторінці «Україніка музична» у вигляді проектів цифрових музичних колекцій із мультимедійними додатками.

тимедійними додатками, що сприяє вивченню національної спадщини у контексті загальноєвропейських і світових цінностей.

Національне відродження, що його зараз переживає Україна, як і багато інших держав сучасного світу, не зводиться до простої реставрації культурних надбань попередніх епох. Воно потребує особливого бачення національної культури . Це подвиг воскресіння того, що не минає, має наскрізне, універсальне буття для нації, а тому і для усього людства як пам'ятка світової і національної культури.

Література до параграфа:

1. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.): В 2 т. – Х. : Основа, 2001. – 398с. – Бібліогр.: с. 446–515. – Т. 2 – Х. : Основа, 2001 – 398с.

2. Кримський С. Б. 2003-й рік – рік культури / С. Б. Кримський // Українська культура. – 2002. – № 6. – С. 3–4.

3. Вернадский В. Научная революция и философия / В. Вернадский // Философские мысли натуралиста. – М., 1988. – С. 410–411.

4. Shulgina V. Establishment of Multimedia Historic and Cultural Resource of Multipurpose Electronic Library / Shulgina V., Barkova O. // Elektronische Bildverarbeitung & Kunst, Kultur, Historie. – EVA Conference International. – Berlin, 2002. – P. 184–189.

5. Shulgina V. Presentation of Ukrainian Old Printed Book and Music Manuscripts of the Orthodox Church in the Digital Space / Shulgina V., Yakovlev O., Barkova O. // Electronic Imaging & the Visual Arts. EVA 2004 Florence. – Bologna: Pitagora Editrice, 2004. – P. 8.

1.2. Історія книжності в Україні

Національно-культурне відродження України неможливе без знання її книжкової спадщини, яка має давні традиції, що відомі з часів Київської Русі. Адже через культурні традиції, акумульовані зокрема у рукописному і друкованому доробку нації, здійснюється зв'язок часів і епох. Знання свого родоводу, історичних і культурних надбань, їх критичне усвідомлення є запорукою духовного відродження нації, використання прогресивних культурних традицій у практиці сьогодення України.

Л. Биковський в своїх розвідках «Історія книжкової справи на Україні» [1] досліджує розвиток української книжкової культури, яка сягає часів Київської Русі, коли князі, єпископи та старшини замовляли на певних умовах грамотіям написати їм ту чи іншу книгу і книгописець виконував цю працю. Про матеріальну вигоду тоді не йшлося. Працювали «без мзди», книгописання вважалося боговгодним вчинком. У міру зростання потреб на книги все більше з'являється книгописців-ремісників, «котрі писали для заробітку».

Як засвідчено в останніх дослідження [7, 143], друкарство в Україну прийшло не зі Сходу, з Москви, а з Заходу. Час його появи слід датувати 1460 роком (за російською, радянською концепцією, було визначено на 114 років пізніше). Ім'я першого українського друкаря – Степан Дропан, який згідно знайденим архівним документам, подарував свою друкарню Львівському монастирю Св. Онуфрія. «Івана Федоровича (Федорова)... треба вважати не засновником українського друкарства, а фундатором постійного книгодрукування на українських землях. Нині доцільно неупереджено осмислити життєвий і творчий шлях цієї особистості в контексті ролі України і тогочасного українського оточення в становленні Івана Федоровича як книговидавця європейського рівня», – стверджує М. Тимошик [7, 144].

Отже, фундатором постійного друкарства в Україні став Іван Федоров, який заклав у Львові 1572 році найпершу друкарню на українській землі. І. Огієнко писав: «Доля судила, щоб ця друкарня стала в нас початком вже постійного українського друкарства – і в цім якраз і полягає велике значення Федорова в історії нашої культури» [4, 69].

Книга стає товаром, предметом купівлі-продажу. Першими продавцями та розповсюджувачами книг були самі книгописці. Л. Биковський припускає, що вже в XV–XVI столітті на території України, як і на заході Європи, існували спеціальні книжкові крамниці. З винаходом друкарства та його швидким поширенням на наших землях у XVII столітті книжна торгівля жвавішає.

Купувалися книжки звичайно там, де й друкувалися, у Києві, Львові, в Почаєві. Природнім осередком для книжної торгівлі був Київ, де книжки продавалися в Лаврській друкарні та у приватних торгівлях, які мали не лише книжки, видані у Києві, а й ті, що друкувалися в інших містах – у Львові, Чернігові, Москві.

Досліджуючи видавничу діяльність Лаври, І. Огієнко зазначає, що не було такої ділянки українського культурного життя, для якої не працювала б Печерська друкарня: випускались богослужбові і церковні, шкільні та книжки для повчаючого читання, букварі розходилися далеко поза межами України [4, 293]. Печерська друкарня якнайбільше дбала про найкращу зовнішність своїх книжок. Лаврська гравюра придбала собі заслужену славу серед усього слов'янського світу.

У Києво-Печерській Лаврі зберігались рукописи нотолінійних ірмолоїв і концертів XVII та XVIII століть, бібліографічний опис яких був виконаний М.І.Петровим і виданий у Москві 1896 року. Серед описів М.І.Петрова з бібліотеки Києво-Софійського собору є нотні ірмолої і концерти XVII, XVIII і початку XIX століть. На деяких ірмолоях і концертах зазначені автори. Наприклад, ірмолой за № 114 (644) має на звороті восьмого аркуша напис: «Сей Ирмолой іерея Михаила Чалпинского насто-

ятеля Павловки». Концерти за №118 (114) мають позначки: «с композициями В. Т(итова) и Виноградского». Поруч з описами нотних рукописів, є також бібліографічні описи музично-теоретичних праць: «Объяснение знаменного пения», «Грамматика старинного крюкового пения», «Грамматика или известные правила пения мусикийского» з позначками архієпископа Євгенія (Болховитінова) та ін.

Київ постачав книжки на всю Україну, на Москву, навіть в інші слов'янські країни, однак з ним завше конкурував Львів з своєю Ставропігійською друкарнею.

Львівські видання теж розходилися всюди по Україні, Білорусі, Литві, Угорщині, Сербії, Молдавії, Греції й Палестині. Між Києвом та Львовом був постійний обмін книжками, а під час козацьких війн, коли видавництво у Києві припинилося, львівське братство найбільше продавало своїх книг саме у Києві. Який великий попит мало Львівське братство на книги, видно з того, що протягом 1645 року братство отримало за свої книжки 3948 золотих і 2 гроші, а в 1690 році було продано книжок на 17517 золотих і 13 грошей.

Культура торгівлі, її рівень, обсяг, організація, поширення («і всюди ті книжки, – пише Л. Биковський, – приймалися залюбки, лиш на Москві до них завше чіплялися урядовці й духовенство, знаходячи там еретицькі думки» [1, 15], звичайно, є показником розвитку суспільства, його цивілізованості. Зрозуміло, зважаючи на колоніальну залежність України від Росії, про високий рівень розвитку книгарництва на українських землях у доімперський період російські історики не згадували, а сама галузь розглядалася ними тільки у зв'язку з російським книгарництвом і як похідна від нього, хоча, до речі, перша літописна згадка про Софійську бібліотеку датується 1137 роком, а про заснування Москви – 1147.

Київ торгував книгами ще в ХУІІ столітті з Польщею, чехами, прусами, Австрією, Волощиною, Голландією та іншими країнами, «через бреславльських та липських купців, що були одно-

часно й академічними агентами по друкуванню за кордоном творів українських учених», – підкреслює Л. Биковський. Повідомляє він і про те, що торгували книгами і при Київському магістраті, не оминає увагою приватних київських книгарів, а серед кількох книгарень, що були тоді у Києві, одна навіть мала багатобіцяючий напис «Cabinetde Lechtüre».

Дедалі більший імперський тиск призводить до негативних змін у книгарництві. Так, Л. Биковський згадує книгарню Долгорудова, що була відкрита в Києві 1817 року. «Але то були не чужоземці і не купці з київських давніх фамілій, а московські зайди, що заселяли цілу Московську слободу на Печорському. Коло самої дзвіниці Миколаївського собору стала тоді книжна комора бр. Літових, яка забрала до своїх рук весь місцевий книжний ринок; там же була книгарня Шепанського – видко, з місцевих недобитків, до котрих зачислили й того Лапицького, що його заклад перекупили собі бр. Літови» [1, 20].

У XVIII столітті українські видавництва під впливом російських урядових заборон занепадають. З відродженням українського національного руху з першої половини XIX століття нечисленні українські видання з'являються в Петербурзі – «Енеїда» І. Котляревського, «Кобзар» Т. Шевченка, у Харкові – твори Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемівського, літературний альманах «Русалка Дністрова» (1837) з бібліографічним описом рукописів бібліотеки монастиря Св. Василя у Львові. Ці та інші видання вийшли друком, завдячуючи здебільшого засобам окремих українських меценатів.

Після розгрому Кирило-Мефодіївського братства видавнича діяльність поживалась лише на початку 60-х років XIX століття, коли розгорнули свою діяльність П. Куліш та О. Кониський. Але Валуєвський (1863) та Емський (1876) укази зробили майже неможливим видання українських книжок в межах Російської імперії, тому ці книжки, за винятком небагатьох окремих видань, друкувалися за кордоном.

Наприкінці XIX століття, коли гніт царської цензури став дещо меншим, почали з'являтися українські видавництва, засновані з ініціативи і на кошти української інтелігенції. Б. Грінченко та І. Череватенко на протязі 1894–1902 років у Чернігові видали близько 50 назв, накладом до 10 тисяч примірників. Засноване видавництво «Вік» у Києві (1896) за участю О. Лотоцького, С. Єфремова, В. Доманицького і Ф. Матушевського видало в умовах російської цензури до 1914 року біля 140 назв, наклада яких становили більше 550 тисяч примірників, переважно це були твори класиків української літератури. Під маркою журналу «Киевская старина» здійснювалось українське книговидання у Києві, Одесі та Харкові. Багато популярних книжок видавало «Благодійне товариство видання загальнокорисних і дешевих книжок» у Петербурзі: «Каталог музикальних произведений Н. В. Лысенко» (1896), покажчики М. Ф. Комарова: «Т. Шевченко в літературі та мистецтві» (1903), «Бібліографічний покажчик музичної і літературної діяльності М. В. Лисенка» (1904) та ін.

З відкриттям нотних видавництв і крамниць в Україні у другій половині XIX століття розпочалося друкування рекламних каталогів, що являли собою основне джерело інформації про нотні видання творів українських митців М. Лисенка, М. Завадського, В. Присовського, А. Коципінського, К. Стеценка, Я. Степового та ін. У Києві виходили каталоги видавничих фірм Л. Ідзиковського, Г. Індржишека, Української книгарні: «Каталог нот Української книгарні» (К., 1910), Г. Індржишек. «Каталог нот» (К., 1913), «Catalogue des ouvrages de musique et des livres publiés par la maison Leon Idsikowski» (Kieff–Varsovie, 1915). З'являються каталоги бібліотек, що були з комерційною метою організовані при нотних магазинах. Це – «Каталог нот Одесской нотной библиотеки» (Одесса, 1888), «Каталог музыкального отдела Харьковской общественной библиотеки» (Харьков, 1903) та ін.

Наступний франківський (львівський) період українського книжкового друку (кінець 1889–1910-ті роки) позначений появою

пройнятих національним українським духом публікацій І. Франка і М. Міхновського.

Після революції 1905 року збільшилась кількість осередків, що друкували українські книжки. Так, у Києві заходами В. Винниченка, Ю. Тищенка і Л. Юркевича заснувалась у 1907 році видавнича спілка «Дзвін». В. Король-Старий, М. Синицький та П. Петрушевський утворили «Видавниче товариство «Час» у Києві» (1890). Видавництво «Лан» з 1909 по 1914 рік здійснювало видання популярних книжок для дітей та юнацтва за редакцією Ю. Тищенка, а також випустило коротку географію С. Рудницького. У товаристві «Криниця» друкувались твори українських вчених, письменників і, зокрема, було здійснено повне видання «Кобзаря» Т. Шевченка, «Чумацький дух» та «Шевченко, українофіли і соціалізм» М. Драгоманова. Крім того, в Києві діяли і інші видавництва – «Ранок», «Наша кооперація» тощо.

Великі книгарські фірми розпочинають видавати дорогі ілюстровані видання, які поширювалися за передплатою, але цей вид книгорозповсюдження не знайшов широкого застосування. Крім того, розпочинається видання перекладної літератури і навіть спостерігалось явище, коли, як зазначав М. Грушевський, «скільки-небудь інтересні речі виходили відразу в двох-трьох перекладах» [2, 60].

В цей період видавничі осередки, крім Києва, засновувались в різних місцевостях України, зокрема, у Кам'янці-Подільському розпочало працю видавництво «Дністр», в якому виходили брошури з питань сільського господарства, твори красного письменства, зокрема, «Співомовки» С. Руданського. Заходами Є. Вирового було засновано «Українське видавництво в Катеринославі», що намагалось забезпечувати книжками цей регіон України.

У грудні 1905 року в Києві почала виходити українською мовою газета «Громадська думка», у виданні якої провідне місце займали С. Єфремов, В. Леонтович і Є. Чикаленко. Друкувались художні твори Б. Грінченка, М. Кропивницького, В. Самійленка, А. Тесленка, А. Кримського, В. Доманицького та інших відомих

українських митців. Після закриття царською адміністрацією «Громадської думки» Б. Грінченко, Є. Чикаленко та М. Попловський почали видавати газету «Рада».

Протягом 1905–1907 років у Києві, Катеринославі, Одесі, Чернігові, Кам'янці-Подільському, Ніжині та інших містах виникають культурно-освітні організації – «Просвіти» – за активної участі М. Коцюбинського, Б. Грінченка, Панаса Мирного, Д. Яворницького. «Просвіти» видавали українською мовою книги, газети, засновували бібліотеки і читальні, що ставали осередком розповсюдження української культури. Всього у 1905–1907 роках виходило 24 україномовних газет, щотижневиків і журналів.

Українська думська громада в Петербурзі, яка об'єднала понад 40 депутатів-українців, вимагала надати Україні політичну автономію і запровадити українську мову в школах і місцевих адміністративних органах. Щоб допомогти в роботі Українській думській громаді, до Петербурга переїхав М. Грушевський, який налагодив видання журналу «Украинский вестник», а пізніше газети «Рідна справа (Вісті з Думи)». На її сторінках друкувались виступи депутатів, політичні статті та інше. Але відсутність єдності в українській фракції звели нанівець національно-визвольні домагання Української думської громади. М. Грушевський констатував, що думське законодавство не дало нічого українському життю [2].

Наступний період столипінської реакції (червень 1907 – 1910 рік), названий за ім'ям П. А. Столипіна, голови Ради міністрів царської Росії, міністра внутрішніх справ, був позначений наступом на національно-визвольний рух в Україні. У 1908–1910 роках за розпорядженням Столипіна осередки «Просвіт» було зачинено, закривались українські школи, журнали і газети, конфіскувались твори Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки. Українці, так само як й інші неросійські народи країни, згідно з столипінським циркуляром 1910 року оголошувались іноземцями.

Виправдовуючи акти насильства проти національно-визвольного руху в Україні, Столипін у зверненні до Сенату відзначив, що пожвавлення українського культурного життя небажане, бо три основні гілки слов'янства і походженням і мовою не можуть не складати одного цілого [3].

Але навіть у зазначені роки політичної реакції в Україні вийшли друком ґрунтовні наукові праці, що сприяли піднесенню національної самосвідомості. Серед них – чотиритомний «Словник української мови» (1907–1909), упорядкований Б. Грінченком, тритомна «Українська граматика» (1907–1908) А. Кримського, прокоментована В. Гнатюком, «Історія України-Русі» М. Аркаса, видана українською мовою 1908 року в Петербурзі та інші.

Столипінська реакція була недовговічною. З середини 1910 року в країні склалася нова обстановка, що сприяла новому піднесенню національно-визвольної боротьби в Україні. На поширення ідей українського відродження мали вплив «Українське наукове товариство» в Києві, діяльність відомих письменників, учених, громадських діячів М. Грушевського, В. Винниченка, М. Коцюбинського.

Важливим учасником визвольного руху була прогресивна українська преса і періодика: «Літературно-науковий вісник» об'єднав кращі літературні сили, а журнал «Світло» – педагогічну громадськість.

Про стан української книжності дає певне уявлення книжкова виставка 1912 року, де були показані твори, видані в межах Російської імперії за 1911 рік. Огляд друків засвідчував, що українською мовою вийшло 242 назви, в той час як російською – 25526, польською – 1664, єврейською і староеврейською – 965, німецькою – 920, латинською – 608, естонською – 519, татарською – 372, вірменською – 266 [5]. Українці, які становили другу за чисельністю групу населення імперії, посідали лише дев'яте

місце за кількістю виданих назв, серед яких переважали брошури та популярні книжки [5].

В 1913 році з виданих в Україні 5283 назв книг лише 176 вишло українською мовою. Отже, кількість книжок, виданих українською мовою в 1913 році зменшилась на 27,3 % порівняно з 1911 роком.

З вибухом Першої світової війни (1914) український національно-визвольний рух зазнав жорстоких переслідувань з боку царизму. Було закрито майже всі українські організації, видавництва та друковані органи. У перші дні війни припинила діяльність газета «Рада», а з початку 1915 року були заборонені журнали «Дзвін», «Рідний край», «Україна», «Літературно-науковий вісник», «Записки українського наукового товариства», «Наша кооперація». Зазнав репресій і був засланий до Симбірська М. Грушевський. «Тепер настав слухний момент, щоб раз і назавжди позбутися українського руху», – зазначив міністр закордонних справ Російської імперії С. Сазонов, висловлюючи офіційну думку царського уряду [6].

Кривава війна, без перспектив і зрушень, прискорила розвиток революційних подій. Лютнева 1917 року буржуазно-демократична революція в Росії сприяла відродженню політичного, економічного і культурного життя в Україні. Україна ожила: заснувались нові організації – Військова Рада, Центральний Український Кооперативний Комітет, «Просвіта», поновились газета «Нова Рада».

Література до параграфа:

1. Архів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, м. Київ (Архів НБУВ), Биковський Л. Історія книжкової справи на Україні. Історія книжкової справи в Росії: Ціна на книгу.

2. Великий українець: Матеріали з життя та діяльності М. С. Грушевського. – К. : Веселка, 1992. – С. 59.
3. Лотоцький О. Сторінки минулого / О. Лотоцький / Український науковий інститут у Варшаві. – Варшава, 1932. – Ч. 3. – С. 87.
4. Огієнко І. Історія українського друкарства / І. Огієнко. – К. : Либідь, 1994. – 446 с.
5. Петлюра С. Статті, листи, документи / Укр. вільна АН у США. Б-ка ім. С. Петлюри в Парижі. – Нью-Йорк, 1979. – Т.2. – 627 с. – С. 244.
6. Скрипник Т. Издательство ЦК КП(б)У «Пролетарий» (Из истории партийных издательств УССР) / Т. Скрипник // Книга: Исследования и материалы. – М., 1962. – Вып. 6. – С. 52–70.
7. Тимошик М. С. Історія видавничої справи : підр. для студ. вищ. навч. закладів / М. С. Тимошик. – К. : НВЦ «Наша культура і наука», 2003. – 496 с.

1.3. Культурологічний контекст та основні тенденції розвитку книжкової культури в Україні періоду «українського ренесансу» ХХ століття

Український Національний Конгрес, що відкрився 19 квітня (н. ст.) 1917 року, за висловом Н. Полонської-Василенко, «був тріумфом ідеї української державності і тріумфом М. Грушевського» [12, 461]. У резолюції Конгресу була поставлена вимога автономії України у федеративній демократичній республіці Росії. Конгрес санкціонував Центральну Раду як Крайову Раду, було проведено перевибори Президії Центральної Ради, величезною більшістю голосів – головою Центральної Ради обрано М. Грушевського, його заступниками – С. Єфремова та В. Винниченка. Формування українського уряду, поширення української мови в освіті, науці, адміністративних органах спричинили новий активний поступ книжкового руху.

Українська Центральна Рада (УЦР) заклала основи будівництва політичного, суспільного та економічного ладу вільної і незалежної України. Третій Універсал УЦР (7 (20) листопада 1917), який проголосив Українську Народну Республіку (УНР) у федерації з іншими республіками, що виникли на руїнах Російської імперії, разом з тим гарантував «свободу слова, друку, віри, зібрань, союзів, страйків, недоторканості особи й мешкання, право й можливість уживання місцевих мов у зносинах з усіма установами» [6, 187].

У постанові Центральної Ради від 1 грудня 1917 року зазначалось, що УНР вважає за свій неодмінний обов'язок «піддержувати і плекати матеріальну і розумову культуру як українського народу, так і всіх народів, що живуть на території Української республіки, сприяючи всіма способами у розвойові та піднесенню» [3, 4].

З перших днів свого існування УЦР приділяла увагу створенню видавництва і друкарень, налагодженню книговидавничої та бібліотечної справи. Це було можливим, оскільки до складу УЦР та її Генерального Секретаріату входили високоосвічені лю-

ди, які задовго до Української революції 1917 року плідно працювали на терені освіти та культури.

Процес розвитку української книжності періоду визвольних змагань не був одноманітним, – він залежав від політичних подій, що відбувались в Україні того часу. Відповідно до найважливіших історичних подій доцільно виділити три етапи розвитку видавничої справи в Україні, а саме:

I – період Української Центральної Ради (березень 1917 – квітень 1918 року);

II – часи Гетьманату (травень – грудень 1918 року);

III – доба Директорії (грудень 1918 – листопад 1920 року).

Зміст першого періоду розвитку видавничої справи був зумовлений спрямованістю культурно-освітньої політики Української Центральної Ради на запровадження української мови як державної і перш за все у галузь освіти. У руслі концепції націоналізації освіти в Україні пройшли I і II Українські педагогічні з'їзди. I Український педагогічний з'їзд відбувся у Києві 6 квітня 1917 року і пройшов, як зауважує видатний український історик Д. Дорошенко, у піднесеному патріотичному настрої [6]. Резолюції з'їзду окреслили конкретні форми українізації школи. У процесі вирішення визначених завдань виникли великі труднощі щодо забезпечення вчителів і учнів підручниками, відповідними меті національної освіти. Цій проблемі був присвячений II Всеукраїнський учительський з'їзд, що відбувся в серпні 1917 року. Відповідно до резолюцій учительського з'їзду Міністерство народної освіти визначило вимоги щодо шкільних підручників, які повинні мати науковий характер і видані тільки українською мовою.

Кілька рухливих видавництв звернули увагу на видання підручників і популярних книжок для народу. Спеціально виданням шкільних книжок зайнялося «Товариство шкільної освіти» в Києві, видавництво «Українська школа», яке працювало під орудою С. Русової, Я. Чепіги, С. Черкасенка. Наклади видань українських підручників «Товариством «Час» у Києві» сягали

250 тисяч примірників (зокрема «Задачника» Я. Чепіги). Видавництво «Вернигора» надрукувало «Початковий курс нотного співу» і «Шкільний співанник» українського композитора священника Кирила Стеценка, а також підручник з мови «Українська граматика для народних шкіл» Г. Шерстюка і П. Поповича.

Нотовидавнича діяльність періоду УЦР характеризується розвитком приватних («Л. Ідзіковський», «Г. І. Їндржишек») і кооперативних («Криниця», «Дніпросоюз», «Вернигора») видавництв. Видавничий репертуар фірми «Ідзіковський» включав твори М. В. Лисенка (видавництву належало право на видання всіх творів композитора), К. Стеценка, М. Леонтовича, видання записів та обробок народних пісень. Акціонерне товариство «Г. І. Їндржишек» здебільшого видавало твори музично-педагогічного репертуару. Видавниче товариство «Криниця» надавало перевагу випуску тогочасних патріотичних творів українських композиторів О. Кошиця, К. Стеценка, М. Левицького та інших. Накладом у 8000 примірників 1917 року було надруковано гімни К. Стеценка «Ще не вмерла Україна» і «Слава Україні» [13].

Видавничим товариством «Вернигора» було видано збірку О. Кошиця «Пісні України: 18 пісень з нотами на 4 голоси. З текстами українським, німецьким і чеським. В аранжировці п. Кошиця, диригента Української Національної Капели», що свідчило про національну спрямованість діяльності видавництва.

Випуск книжкової продукції збільшився також у різних губерніях в Україні. У Полтаві працювало видавництво «Боян», у Золотоноші – видавництво «Історична бібліотека», у Лубнах видавництво Ф. Гавриша друкувало релігійну літературу, у Катеринославі «Українське видавництво» випустило працю С. Русової «Лекції про дошкільне виховання», у Херсоні товариство «Українська книгарня» видавало твори красного письменства.

Як зазначав дослідник освітнього руху в Україні за часів УЦР С. Постернак, загалом українською мовою 1917 року виходило 63 періодичні видання, було видано 747 назв книжок укра-

їнською мовою, 452 – російською, 174 – іншими мовами, що становило разом 1373 назви. Отже, у порівнянні з 1912 роком, коли українською мовою було видано лише 242 назви, кількість україномовних видань у 1917 році значно збільшується.

Всього ж в Україні у 1917 році налічувалось 78 державних та приватних видавництв, а також різних товариств, об'єднань, громадських організацій, які видавали книжки [3]. Їх книжкова продукція швидко зростала і у цьому ж році становила 747 назв [5].

Крім українських, існували видавництва, що друкували книжки російською, єврейською, польською та іншими мовами. Так, 68 видавництв, розташованих переважно у великих містах – Києві, Одесі, Харкові, друкували російські книжки. Книговидавничий репертуар російських видавництв відзначався більш революційною ідеологією і чіткішою класовою розмежованістю, що серед українських видавництв під впливом національного руху того часу була дуже мало помітна.

Єврейські, польські та інші видання цього року налічували в цілому 174 назви, що складало 5,9 % від загальної кількості назв.

Українською Центральною Радою були підготовлені важливі для розвитку книжкового руху законопроекти про діяльність бібліотечної мережі: «Законопроект про обов'язкову надсилку друкарнями всіх видань» і «Законопроект про утворення Української національної бібліотеки».

Отже, за часів УЦР в Україні інтенсивно розгорнулась видавнича діяльність: значно збільшилась кількість видань українською мовою, зокрема шкільних підручників, відкрились книжкові друкарні не тільки в Києві, а й в різних губерніях. Книжковий рух був підпорядкований освітній політиці уряду, спрямованій на українізацію. Були утворені підвалини державно-правових основ функціонування Української національної бібліотеки.

Весною 1918 року в революції на Україні настав новий етап – доба Гетьманату, що характеризувалася значними ускладненнями на різних фронтах: тривала запекла боротьба – зовнішня –

з більшовиками, внутрішня – з російськими організаціями, а також з українською опозицією [12].

Незважаючи на складні умови існування Української держави доби Гетьманату, цей період характеризувався значними досягненнями у галузі національної культури. Міністерство народної освіти було реорганізовано у Міністерство освіти та мистецтва (червень 1918 року). На чолі Головного управління в справах мистецтва і національної культури при зазначеному Міністерстві став на правах товариша міністра відомий український культурно-освітній діяч Петро Дорошенко, який вклав багато сил і енергії у розвиток національної культури, науки і мистецтва.

Протягом літа 1918 року було відкрито 54 українських гімназій не тільки по містах, але й по деяких селах, а наприкінці гетьманської доби їх в Україні було близько 150 [12, 500]. В зв'язку з цим проблема забезпечення утворюваних українських навчальних закладів підручниками та навчальною літературою набирала державної ваги. Гетьманський уряд в червні 1918 року асигнував Міністерству народної освіти і мистецтва 2 млн. крб. на видання підручників [5] (проти 10 млн. крб., запланованих УЦР).

В цілому український видавничий рух набрав високих темпів у 1918 році. Зокрема, про це засвідчують зареєстровані 104 книжкові видавництва, що видавали друковану продукцію. Якщо зважити, що до 1917 року по всій Україні налічувалось не більше 15 таких осередків [13, 24], то стане очевидним, що утворення у 1918 році майже 90 таких осередків свідчить про досить інтенсивний розвиток видавничої діяльності за часів Гетьманату. Було також порушено питання про утворення Українського державного видавництва для розповсюдження українських книжок та іншої друкованої продукції. За спогадами П. Скоропадського, «йшлося про утворення особливого українського видавництва, в якому б друкувалась лише хороша українська література для народу» [14, 220].

Активну діяльність цього часу здійснювали видавництва: «Час», «Дзвін», «Друкарь», «Вернигора», «Криниця», «Серп і молот». Надзвичайно високий попит на українську книжку дозволяв мати високі прибутки, завдяки чому за короткий строк «Час», «Друкарь», «Сіяч», «Криниця» придбали власні друкарні.

Проведене Ю. Меженком [10] дослідження видавничої діяльності в Україні показало, що за ознаками мови визначились у 1918 році дві групи видавництв – українські та неукраїнські. Ці осередки протягом року видали 1526 назв друкованих видань, в т.ч. 1084 – українською мовою, 386 – російською, 56 – мовами нацменшин. В групі неукраїнських переважали російські видавництва. Вони були зосереджені у великих містах: у Києві було 23 одиниці, у Харкові – 5, в Одесі – 4. Порівняно з 1917 роком (68 одиниць) зменшилась загальна кількість російських видавництв на 33 одиниці, тобто майже на половину. За цей час відбулося скорочення в 3,4 рази загальної кількості назв книжок, виданих єврейською, польською, чеською та іншими мовами. Отже, у 1918 році українська книжка сягала 64,4 % всієї кількості назв, що вийшли друком.

В цілому слід відзначити, що у 1918 році спостерігався певний поступ українського книжкового руху. Це було наслідком тих демократичних процесів, що відбулися за доби УНР: організація видавничих осередків різного типу, звільнення друкованого слова від утисків цензури, утворення авторського та читацького середовища.

Взагалі доба гетьманату, яка тривала лише сім з половиною місяців 1918 року, відзначилась інтенсивним розвитком національної культури. Було проведено українізацію школи всіх ступенів, починаючи з народних і закінчуючи двома університетами – Київським і Кам'янець-Подільським. Були засновані такі заклади науки, культури і мистецтва, як: Українська Академія Наук, Національна Бібліотека, Національний Архів, Національна Галерея Мистецтва та Історичний Український Музей, Державний Драма-

тичний Театр, Національна Опера, Українська Державна Капела, Державний Симфонічний Оркестр [12, 516].

Виключного розмаху досягла українська видавнича справа. «Весь край укотився сіттю українських книгарень», – писав історик гетьманської доби Д. Дорошенко [6, 370].

Зменшився один із важливих статистичних показників – загальна кількість назв друкованої книжкової продукції: в Україні у 1919 році порівняно з 1918 роком вона зменшилась на 112 одиниць, а відсоток назв українських друків в загальній їх кількості знизився до 47 % проти 64,4 % у 1918 році. Отже, діяльність Директорії, на жаль, не сприяла утворенню міцного підґрунтя для подальшого поступу українського книжкового руху, незважаючи на окремі позитивні явища в цьому напрямку.

Директорія УНР як тимчасовий державний орган була утворена 14 листопада 1918 року. Українським національним союзом для очолення повстання проти уряду гетьмана П. Скоропадського. Після усунення влади П. Скоропадського Директорія УНР стала перетворюватись з повстанського комітету на уряд новонародженої Української Народної Республіки. Зберігаючи за собою найвищі виконавчі функції, наказом Директорії УНР від 26 грудня 1918 року було утворено уряд – Раду Народних Міністрів. Директорія УНР скасувала ряд гетьманських законів та установ, відновлюючи законодавство УЦР.

Директорія УНР, «заатакована з усіх боків білими і червоними, не втрималася довго» [8, 57]. 2 лютого 1919 року. Уряд УНР з Києва переїхав до Вінниці, а 6 березня до Проскурова, де і відбулося останнє засідання Директорії УНР в її повному складі. Наприкінці червня і на початку липня 1919 року більшовики відтиснули армію УНР, зайняли Проскурів і підійшли до Кам'янець-Подільського, що був в той час осередком політичного, військового та культурного життя УНР .

Після евакуації центральних установ, згідно з Постановою Ради Народних Міністрів від 16 травня 1919 року Міністерство

народної освіти переїхало до Коломиї, а в червні – до Кам'янця-Подільського.

Директорії УНР було складно втілювати в життя книжкову політику, оскільки вся її увага зосереджувалася на боротьбі як з внутрішніми ворогами, повстанськими загонами анархістського і комуністичного напрямку, так і зовнішніми – білою армією генерала А. Денікіна, англо-французьким військом, що висадилося в Одесі. Проте і за цих умов український книжковий рух отримував можливість для свого поступу, головним чином за рахунок того, що Директорія УНР надавала йому матеріальну підтримку. Так, для підготовки та видання термінологічних словників та збірників, інших наукових праць з українознавства Українське наукове товариство в Києві отримало одноразову грошову допомогу. Згідно з постанови Директорії УНР від 24 грудня 1918 року було на ці потреби асигновано в розпорядження Державної канцелярії 94 тис. крб. [4].

Значною мірою на розвиток української книжності впливав прийнятий Директорією УНР 1 січня 1919 року. Закон про державну мову, де зазначалось, що державною в УНР є українська мова, що стає обов'язковою для вжитку в армії, флоті, усіх урядових та загальних громадських організаціях [4, 4].

В скрутному фінансовому становищі залишались всі видавництва і видавничі товариства, що були засновані на нужденні гроші українських демократичних кіл, складно було виконувати обов'язки, які покладало на них національне і державне життя. З метою покращення матеріального стану вони звертались до Директорії УНР щодо виділення довгострокових та короткострокових позик та субсидій на організацію книговидання.

Враховуючи вкрай скрутне становище видавничих осередків – брак поліграфічного устаткування, паперу та фарб, Директорія УНР ухвалила Постанову Ради Народних Міністрів (24 лютого 1919) про виділення для управління преси й інформації з коштів Державної скарбниці 62 млн. 300 тис. грв. для надання допомоги

українським видавничим організаціям: на довгострокові позички – 54 млн. 700 тис. грн., короткострокові – 5 млн. 600 тис. грн., на одноразову безповоротну допомогу – 2 млн. грн. [1]. Ця матеріальна підтримка сприяла активізації видавничої діяльності та поступу українського книжкового руху.

Незважаючи на складні політичні процеси, за доби Директорії УНР спостерігався поступ українського книжкового руху. Звичайно, непевне становище уряду УНР, воєнні дії не дозволяли багато уваги приділяти книговиданню і книгопоширенню. Проте дещо в цьому напрямку було запроваджено в життя: утворено державні інституції в галузі керівництва книжковою справою, виділені значні матеріальні кошти для налагодження праці українських видавничих осередків, що знаходились на території УНР, а також тих, що утворювались і діяли за межами України; здійснювалось видання підручників для українських шкіл, забезпечувались інші навчальні заклади необхідною літературою, наповнювались українськими книжками установи позашкільної освіти.

Отже, в добу Директорії УНР продовжувалась праця української інтелігенції з розширення національного інформаційного середовища засобами друку.

Налагодження власного книгодрукування сприяло швидкому зростанню кількості друкованої продукції, що повинна була задовольнити постійно зростаючі культурні потреби нації. Національне відродження української культури доби визвольних змагань періоду УНР спиралось перш за все на інтенсивний розвиток видавничої справи, що мала національно-патріотичний характер. Закладені за часів УНР підвалини українського друкарства є основою перебудови і розвитку національної видавничої мережі сьогодення, яка переживає складні часи свого становлення в ринкових умовах України ХХІ століття.

Спираючись на давні українські традиції книжкової культури, яка протягом століть розвивалась у складних умовах утиску з боку Російської імперії, книжковий рух в незалежній Україні

часів Української Центральної Ради, Гетьманату та Директорії Української Народної Республіки (1917–1920 роки) отримав унікальні можливості для свого поступу. Нова соціально-культурна політика, спрямована на українізацію, спиралась на традиції вітчизняної книжності. Пріоритетним напрямком діяльності УНР стала просвітницька, що виявилась у масовому виданні українських підручників та навчальної літератури для різних верств населення, творів красного письменства і світової літератури з метою залучення народного читача до класичного доробку людства.

Книговидання часів УЦР, Гетьманату та Директорії УНР заклало підвалини для розвитку українського книжкового друку 1920-х років, коли процес становлення української державності відбувався в тісному зв'язку з відродженням вітчизняної книжності.

На основі аналізу численних архівних документів та опублікованих джерел проведена реконструкція цілісної картини розвитку книговидавничої діяльності в Україні як складової української культури. Доведено, що книжковий друк періоду українізації сприяв піднесенню загальнокультурного рівня та утвердженню національної самосвідомості населення, видавнича діяльність в умовах непу характеризувалася запровадженням ринкової моделі у книгодрукування, що позначилось на попиті населення в українській книжці відповідного змісту і соціального призначення. У 20-х роках ХХ століття бібліографія набуває рис державного значення.

Культурний феномен 20-х років ХХ століття, який через свою потужність, розмаїтість і багатоаспектність здобув назву «українського ренесансу», був підготовлений історичними обставинами попередньої доби: періодом визвольних змагань і діяльності національних урядів. Саме історичні передумови, створені в роки української народної революції, стали підґрунтям для розвитку культурної ситуації 1920-х років.

У взаємодії з соціально-економічними перетвореннями в Україні 1920-х років відбувався широкомасштабний культурний рух, що віддзеркалив процес становлення, утвердження, розвитку і поступового згортання українізації. Офіційне запровадження непу (березень 1921 року), схвалення українізації державних установ, а також політики коренізації (квітень 1923 року) є близькими у часовому просторі. Політика українізації, розпочавшись як низка офіційних заходів невдовзі перетворилася на масштабний культурний рух, що охопив усі сфери суспільного життя. Період українізації, який фактично майже збігається в часі з розгортанням ринкових відносин і нової економічної політики, зіграв винятково важливу роль у процесі історичного розвитку і національно-культурного відродження України, зокрема її книжкового руху, коли були закладені підвалини національного книговидання, підпорядкованого умовам ринку.

У структурі книговидання зазначеного періоду простежуються тенденції до поширення його просвітницької функції та загальної демократизації: зростання виробництва популярних, навчальних та дешевих видань, розрахованих на масового читача, метою яких було відродити національну пам'ять українців, а також залучити населення до світової наукової та культурної спадщини. Увага видавництва була сконцентрована на забезпеченні навчальних закладів всіх рівнів українською навчально-методичною літературою.

У середині 1920-х років спостерігаються тенденції щодо зростання випуску української книжкової продукції усупереч паперовій кризі, обмеження кредитів, перебудови видавництва. У 1925–1926 роках Україна посідає одне з провідних місць за кількістю книжкової продукції серед розвинених європейських країн.

Зростає кількість видань українською мовою – від 40 % всіх назв книжкових видань у 1924 році до 54 % у 1928 році. Помітно збільшується випуск книжок мовами національних меншин: з 3,6 % у 1924 році до 4,9 % – у 1928 році. Значна частина книж-

кової продукції друкується єврейською, німецькою, польською, болгарською, молдавською мовами, менше – англійською, французькою, латинською. Літературу цими мовами випускали видавництва «Українська філія Центрвидав», «Культур-ліга» та інші. У видавничій справі переважає усупільнений сектор. Державні, урядові, наукові, партійні, професійні, громадські, кооперативні та змішані видавництва випускають більшу частину книжкової продукції. Найкрупнішим видавництвом (від 29 до 35 % сукупного накладу) було Державне видавництво України (ДВУ), засноване ще за часів воєнного комунізму.

Але показовою стає тенденція зростання продуктивності приватних видавництв, які поступово з 1924 року по 1927 рік нарощують свою потужність і обіймають помітне місце у структурі книговидавничих підприємств. Період 1928–1929 роки позначений тиском держави на приватні видавництва, що призводить до зменшення їхньої частки у загальній українській книжковій продукції. Наприкінці 1920-х років збільшується кількість постанов ЦК більшовицької партії щодо політики в галузі книговидання, що призводить до встановлення нової видавничої системи як «важливої ділянки комуністичного будівництва».

Видавничу справу в Україні 1920-х років відповідно до історико-культурологічних процесів, що відбувалися на той час, можна умовно поділити на декілька етапів:

I – закладання підвалин українського книгодрукування в період визвольних змагань, Української народної революції і становлення державності часів національних урядів УЦР, Гетьманату та Директорії УНР (1917–1920);

II – тотальна централізація видавничої діяльності в період панування політики воєнного комунізму на початку 20-х років. Монополія видавництва «Всевидав», зосередження книгодрукування в декількох центрах, русифікація, зменшення випуску української друкованої продукції (1920–1922);

III – вироблення засадничих принципів і організаційних умов запровадження ринкової моделі у книговидавничій справі в період непу, попри всі ідеологічні партійно-комуністичні завдання проведення децентралізації видавничої діяльності, залучення недержавного капіталу, вивчення кон'юнктури ринку, закріплення курсу на українізацію (1923–1924);

IV – усталення структури книговидавничої справи, зростання випуску книжкової продукції, розквіт україномовної літератури, утвердження приватного книговидавництва на книжковому ринку України (1925–1928);

V – початок уніфікації книговидавничої справи в умовах централізації та посилення тоталітаризму, згортання ринкових відношень у видавничій діяльності, деукраїнізація друку (1929–1930)

Така періодизація є умовною, оскільки на кожному з етапів визрівали елементи наступного періоду, які вступали у взаємодію з новими тенденціями, складаючи певну систему характерних рис книжності епохи 20-х років ХХ століття.

Період 1920-х років був дуже важливим у становленні книгодрукування в Україні. В цей період складаються основні принципи і риси українського книгодрукування. Історико-культурологічне дослідження видавничої справи в Україні у 20-ті роки ХХ століття показало, що книжковий друк того часу є складовою частиною національно-культурного відродження республіки. Він заклав підвалини ринкових відносин. Досвід книговидавничої справи зазначеного періоду потребує подальшого вивчення в аспекті культурологічному, історичному і економічному.

Незважаючи на деякі розбіжності у поглядах на мету, завдання, наслідки політики українізації, всі вчені погоджуються з тим, що в добу українізації було здійснено спробу накреслити європейські шляхи поступу національної культури. Українське відродження, як свого часу італійське, охопило всі сфери національного життя: «20-ті роки були для української культури великим піднесенням усіх духовних сил і можливостей народу. Саме тому

характеристика цього дотепер небувалого розквіту всіх галузей української культури як ренесансу є дуже влучною, історично виправданою, й цілком правильною» [11, 237].

Отже, політика українізації, в цілому, відіграла позитивну роль у підвищенні національної свідомості українського народу, розвитку його культури, мови. І. Лисяк-Рудницький у своїх історико-філософських працях неодноразово зазначав, що в період українізації радянська Україна мала справжню автономію в культурних справах, завдяки чому її досягнення у сферах освіти, науки, літератури та мистецтва справді вражають [9].

Політика українізації відіграла важливу роль у підвищенні національної самосвідомості українського народу, сприяла відродженню культури. Треба зауважити, що переважна більшість діячів української культури сприймала процес українізації не лише як низку офіційних заходів, але як суспільне явище, спрямоване на розвиток усіх сфер духовного життя України. Не випадково комплекс явищ, що складає суть політики українізації, дав назву українського ренесансу одному з найплідніших періодів розвитку культури. Важлива прикмета культурного процесу періоду українізації – намагання створити мистецтво, що ґрунтувалося б на національних засадах і при цьому відповідало б кращим світовим зразкам. Представники національної культурної еліти доклали чимало зусиль для подолання комплексу меншовартості, утвердження української культури в сім'ї європейських культур.

Мистецьке життя України у цей період було надзвичайно розмаїтим: існували численні мистецькі об'єднання, а також працювали митці, котрі не входили до жодного з угруповань. Усі вони відстоювали свої ідеали на сторінках мистецьких видань. Створення на початку 1930-х років творчих спілок, котрі мали стати консолідуючою силою, поступово перетворилося на засіб уніфікації художнього мислення.

Стильові пошуки українських митців концентрувалися на наступних напрямках: формування національного стилю на не-

офольклорній основі, омасовлення культури та традиційних жанрів, опанування новітніх європейських течій, розвиток та трансформація класичних традицій.

Отже, в контексті українізації основні вимоги до діячів культури полягали в обов'язковому визнанні і вживанні української мови, використанні українських тем; пізнанні та творчому осмисленні попередніх надбань вітчизняного мистецтва; створенні нових культурних цінностей, вивченні і використанні світового досвіду. Досягнення національної культури періоду українізації стали підґрунтям розвитку книговидавничої справи в УСРР.

Період 1920-х років включає декілька етапів. В 1921–1922 роках, як на вищому щаблі влади, так і серед широких кіл народу проходила боротьба довкола національного питання. Цей період співпадає з проголошенням курсу на проведення нової економічної політики (непу) 21 березня 1921 року на X з'їзді партії.

1923–1927 роки характеризуються подальшим розвитком непу, декларуванням з боку уряду курсу політики українізації, що передбачала розвиток української мови і культури як знаряддя робітничо-селянської влади, з іншого боку – пошуками національною інтелігенцією нових форм та ціннісних орієнтирів у літературі, театрі, науці, освіті, долучення до світових цінностей. Відчуття інтелігенцією власної культуротворчої та національної місії в культурі, науці і мистецтві.

Саме в цей час М. Грушевський пише в своїй автобіографії: «В березні 1924 року вернувся на Радянську Україну, до Києва, сподіваючись повести інтенсивну національну роботу... Моє дворічне перебування на Радянській Україні вповні доказало можливість продуктивної наукової праці в сих умовах» [2, 31]. 1926 року ДВУ видає У том «Історії української літератури» М. Грушевського, що підтверджує можливість реалізації естетичних програм прогресивної української інтелігенції у літературі і мистецтві. На жаль, період національного піднесення тривав недовго.

В 1928–1930-х роках відбувається поступове згортання політики непу, посилюється тенденція обмеження національно-культурного розвитку, насувається період монополізації та ідеологізації культури і освіти. Принцип «соціального замовлення» в мистецтві реалізується в компромісній моделі поєднання художніх здобутків класичних епох минулого з офіційною ідеологією. Авангардні пошуки митців викликають активну протидію комуністичної владної системи. Політика українізації набуває формального характеру і поступово згортається.

Спираючись на виявлення й осмислення етапів становлення української книжкової культури відповідно до їх національної приналежності, окреслимо наступні:

1. Виникнення (1460 рік), становлення та розвиток українського друкарства.

2. Період мовної артикуляції, за термінологією О. Забужко, (від «Енеїди» І. Котляревського до «братчиків» – 1830–1840-і роки), для якого характерний інтерес до етнокультурної диференціації й формування майбутньої книжкової національної культури.

3. Культурно-просвітницький період – «українофільський», – що характеризується зародженням «національної ідеї» у документах Кирило-Мефодіївського братства (1850–1870-ті роки). У цей час відбулося виокремлення України як суб'єкта історичного процесу, що має відповідні суверенні культурні інтереси в галузі друкарства.

4. Франківський (львівський) період (кінець 1880–1910-ті роки), коли остаточно завершується процес формування української культури і з'являються перші націоналістично спрямовані публікації І. Франка та М. Міхновського.

5. Доба «Українського ренесансу» (1910 – початок 1930-х років) характеризується структуруванням національної культури у самобутній формі новітніх течій, здатних конкурувати з будь-якою культурою західноєвропейських націй.

6. Після тривалої перерви, обумовленої тоталітарною ідеологією радянського часу, розпочинається наступний період, під

час якого відбувається своєрідна реанімація української культури (кінець 1950 – початок 1960-х років). У сприятливих умовах короткочасної «відлиги» українська еліта – «шістдесятники» – почали відновлювати процес національного розвитку культури.

7. Період утвердження нової культурної спільноти в статусі незалежної держави (кінець 1980-х – початок ХХІ століття) ознаменувався початком якісно нового етапу розвитку національної культури.

Спираючись на запропоновану О. Забужко [7] періодизацію становлення національної культури в історичній вертикалі, зосередимо увагу на перших п'яти періодах становлення та розвитку української книжкової культури відповідно до тематики даного дослідження, присвяченого поверненню із забуття пам'яток рукописної і книжкової спадщини України ХVІІІ – першої третини ХХ століття. Верхня хронологічна межа представленого дослідження зумовлена початком у 20-х роках ХХ століття бібліографічної фіксації україніки Книжковою палатою. У 1920-х роках бібліографія в Україні набуває рис галузі державного значення. Видатний учений, дослідник і керівник ряду бібліотечних установ, автор фундаментальних бібліографічних посібників, член першого складу Президії Музичного товариства імені М. Леонтовича Ю. О. Меженко розробляє основні принципи створення всеохопної національної бібліографії – «Україніки», які фактично лягли в основу концепції складання репертуару української книжки. Започатковується видання різних за своїм призначенням бібліографічних покажчиків, анотованих списків, каталогів: загальних, тематичних, персоналій, поточних та ретроспективних залежно від хронологічного обсягу матеріалу.

Література до параграфа:

1. Вісник Державних Законів для всіх земель УНР. – Вип. 1. – 1919. – 18 січня.

2. Грушевський М. Автобіографія / М. Грушевський. – К. : Київдрук, 1926. – 31 с.
3. Держава і книжка // Книгарь. – 1917. – №1. – С. 4–5.
4. Державний архів Київської області, м. Київ (ДАКО), ф. 2933 Книгарні Києва, оп. 1, од. зб. 366, 36 арк.
5. Державний вісник. – 1918. – № 14. – Червень.
6. Дорошенко Д. Історія України, 1917–1923 рр. / Д. Дорошенко. – Ужгород, 1930. – 350 с.
7. Забужко О. Філософія і проблема культурної притомності нації // Україна: культура, спадщина, національна свідомість, державність. – Львів, 1995. – Вип. 2. – С. 18–32.
8. Лавселот Л. Україна: найбільша проблема Європи / Л. Лавселот // Дніпро, 1993. – №1. – С. 57.
9. Лисяк-Рудницький І. Історичні есе : у двох т. / І. Лисяк-Рудницький. – К. : Основа, 1994. – 520 с.
10. Меженко Ю. Українська книжка часів Великої революції / Ю. Меженко. – К., 1928. – 32 с.
11. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети у художніх стилях і напрямках / М. Неврлий. – К. : Вища школа, 1991. – 237 с.
12. Полонська-Василенко Н. Д. Історія України. – 3-тє вид. / Н. Д. Полонська-Василенко. – К. : Либідь, 1995. – Т. 2 : Від середини XVII століття до 1923 року. – К. : Либідь, 1995. – 606 с.
13. Приходько А. Книжкова продукція на Україні за час революції / А. Приходько // Голос друку. – 1921. – Вип. 1. – С. 23–24.
14. Скоропадський П. Спогади: Кінець 1917 – грудень 1918 / П. Скоропадський. – К., Філадельфія, 1995. – С. 220.
15. Субтельний О. Україна: Історія / О. Субтельний. – К. : Либідь. – 1991.
16. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1940): Стан і статус / Ю. Шевельов // Сучасність. – 1987. – С. 92.

1.4. Критерії визначення національних пам'яток культури України

Визначення понять «пам'ятка історії та культури», «книжкова пам'ятка», «рідкісна книга», «унікальна книга», «цінна книга» має свою давню історію. Інтерпретація поняття «рідкісна книга» у різних соціально-історичних обставинах набувала бібліографічного, книготорговельного, бібліотечного або бібліофільського характеру. Відомий книгознавець Г. Ковальчук справедливо виокремлює декілька етапів розвитку зазначеного поняття. Застосування дефініції «рідкісна книга» (старовинна – рукописна чи інкунабула), тобто така, що рідко зустрічається, характерно для першого емпіричного етапу, який представлений переважно бібліографічними показниками таких книжок (XVIII–XIX століття).

Наступний етап знаменує перехід від кількісного розуміння рідкості книжки до якісного її значення, або цінності. З'являється термін «унікальна книга» незалежно від кількості збережених примірників. Варіантом поглиблення ступеня розуміння цінності є термін «особливо цінна книга» – з автографом видатної особистості, в особливій оправі чи на незвичайному матеріалі.

З 70-х років ХХ століття вводиться нове визначення – пам'ятник (пам'ятка) історії та культури, що поряд з іншими джерелами – археологічними, архітектурними, мистецькими – включає і письмові пам'ятки. Цей термін точніше визначає цінність і значимість пам'яток, але є занадто широким і потребує уточнення.

Введення поняття «книжкова пам'ятка» (книжний пам'ятник) Науково-дослідним відділом рідкісної книги – Музеєм книги РДБ [5] дозволило уточнити розуміння рідкості і цінності книжки як пам'ятки історії та культури.

«Відповідно до сучасного розуміння, книжкові пам'ятки – це книги (рукописні та всі види друкованих видань) і книжкові колекції, які мають видатні духовні, естетичні та (або) документую-

чі властивості, що виокремлюються у спільному книжковому фонді України і охороняються спеціальним законодавством» [3, 242]. Базове поняття «книжкова пам'ятка» є неоднаковим для різних історичних періодів. За ступенем історико-культурної цінності книжкові пам'ятки поділяються на: світового рівня, національного, регіонального, місцевого.

Для представленої монографії концептуальним є положення, висунуте Г. Ковальчук: «До пам'яток національного рівня належать такі, що мають першочергове значення для пізнання й розвитку вітчизняної історії та культури: рукописні книги по XVIII століття включно; стародруки по 1830 рік; окремі примірники рукописів та видань XIX–XX століття, а також колекції національного значення; архіви національного друку» [3, 250]. Книжковими пам'ятками можуть бути книги, періодичні видання, а також нотні та образотворчі видання, виготовлені у вигляді книжкового кодексу. Книга є предметом матеріальної культури, і саме в характеристиках матеріальної структури міститься опосередковане відбиття економічного, технічного, соціального, суспільно-політичного, культурного розвитку суспільства. Книжкову пам'ятку не можна вивчати у відриві від її поліграфічного оформлення, як й поза дослідженням продукції даної друкарні, видавництва.

Отже, у вивченні пам'яток культури необхідно їх розглядати у взаємозв'язку з соціально-історичною і культурною ситуацією в Україні тогочасної доби, діяльністю видавництв і друкарень, розвитком видавничої справи. Адже характеристика книги складається не лише зі значення змісту твору, який в ній опублікований, а несе інформацію про культуру певної епохи.

Виявляючи критерії приналежності артефактів до категорії пам'ятки, ми, по-перше, спираємося на визначення критеріїв пам'яток документального спадку міжнародною програмою ЮНЕСКО „Пам'ять світу» [4].

Відзначимо такі критерії:

- пам'ятки, які сприяли формуванню історії світу;
- час, тобто концепція давності, що є досить умовним поняттям для кожної країни;
- документальний спадок має всесвітнє значення, якщо інформація про місцевість або регіон зробила внесок у світову історію;
- спадок, пов'язаний з життям та діяльністю особи чи народу, що зробив суттєвий внесок у світову історію;
- пам'ятка документує важливе питання світової історії чи культури;
- документальний спадок має естетичні та стилістичні характеристики, що високо оцінюються за межами регіону чи нації;
- якщо соціальна, культурна та духовна цінність спадку виходить за межі національної культури;
- цілісність і рідкість (другорядні критерії).

Спираючись на дослідження сучасного українського вченого Г. Ковальчук щодо критеріїв приналежності української книжки до пам'яток, виявляємо наступні ознаки цінності книги: етапність, унікальність, пріоритетність і меморіальність. Етапність характеризує книгу як документ, що адекватно відбиває найважливіші переломні етапи соціального, суспільного і культурного розвитку. Такими переломними етапами суспільного і мистецького розвитку України були, наприклад, доба гетьманату і останнього українського гетьмана Кирила Розумовського (1728–1803), визвольних змагань, УНР і українізації 20-х років ХХ століття, а в культурі так званий період «українського ренесансу» 1920-х років.

Меморіальність співвідносить книгу з життям та працею видатних особистостей, які своєю діяльністю вплинули на історичний і культурний розвиток країни. Такими були для України останній гетьман Кирило Розумовський, непересічні діячі національної музичної культури XVIII–XIX століть Микола Дилець-

кий, Максим Березовський, Артемій Ведель, Дмитро Бортнянський, Микола Лисенко, видатні особистості періоду українського ренесансу 20-х років ХХ століття Михайло Грушевський, Кирило Стеценко, Олександр Кошиць, Гнат Хоткевич, Олександр Дзбанівський. В такому випадку книжкові пам'ятки стають відбиттям найвищих досягнень суспільного і культурного розвитку країни, виступають своєрідними пам'ятками подій історичної ваги, набувають значення унікальних джерел для вивчення широкого кола явищ.

Критерій меморіальності до книжкових пам'яток застосовується щодо літературної спадщини керівників українських урядів М. Грушевського та С. Петлюри, а також видатних українських громадських діячів і вчених Л. Биковського, О. Грушевського, І. Огієнка, С. Єфремова, В. Короліва-Старого, С. Русової, С. Сірополка, І. Стешенка, Ф. Стешка, мемуарної спадщини В. Винниченка, О. Шульгіна, Д. Дорошенка, П. Скоропадського, Є. Чикаленка, чия доля емігрантів і «буржуазних націоналістів», за тогочасною офіційною термінологією, призвела до вилучення їх спадку з культурного і наукового обігу радянської України. До книжкових пам'яток 20-х років ХХ століття доцільно віднести також програмні публікації видатних діячів культури М. Хвильового, В. Хмурого, Л. Курбаса, В. Костенка, пізніше репресованих або знищених за український націоналізм і реформаторську діяльність радянською владою. Меморіальне значення мають перші прижиттєві видання 1920-х років молодих українських поетів, письменників і композиторів М. Бажана, В. Сосюри, П. Тичини, Ю. Яновського, М. Леонтовича, Ю. Мейтуса, К. Стеценка.

Спираючись на критерій цінності видань у такому тлумаченні, коли примірники друкованої продукції входять до історично складеного комплексу – бібліотеки, установи, вченого, бібліофіла – і оцінюються лише в рамках цього комплексу, оскільки в такому зібранні, з одного боку, відбивається епоха, а, з другого, особистість збирача [3, 248], відносимо до книжкових пам'яток

нотну колекцію О. К. Розумовського, друковану продукцію першої в Європі наукової установи в галузі бібліографії Українського наукового інституту книгознавства (УНІК): шість томів наукових праць і журнал «Бібліологічні вісті», з друкуванням котрого пов'язана діяльність видатних українських книгознавців Ю. Меженка, В. Ігнатієнка, А. Козаченка, С. Маслова. Відповідно до зазначеного критерія, а також важливості вивчення друку в аспекті діяльності окремих видавництв і друкарень у певній історико-культурній ситуації 20-х років ХХ століття вважаємо доцільним віднести до книжкових пам'яток такі цікаві типи серіальних видань, як: «Універсальна бібліотека красеного письменства» з творами українських класиків Л. Українки, І. Франка, М. Коцюбинського; «Дешева літературна бібліотека»; «Дитяча книжка»; «Релігійна література», а також перші видання вперше складених за часів УНР українських підручників: О. Курило – «Початкова граматики української мови», К. Лебединцев – «Лічба і міра», К. Стеценко – «Початковий курс нотного співу», «Шкільний співаник», Г. Хоткевич – «Підручник гри на бандурі», С. Русова - «Лекції про дошкільне виховання». Відповідно до зазначених видань залишаються важливими і кількісні критерії цінності з урахуванням хронології та соціально ціннісних властивостей книги [3, 246], адже хоча зазначені видання виходили досить великими на той час накладками (до 50 тисяч примірників) на сьогодні їх збереглося одиниці.

Посилаючись на такий критерій визначення пам'яток документального спадку в міжнародній програмі ЮНЕСКО «Пам'ять світу», як: «документальний спадок має естетичні чи стилістичні характеристики, котрі високо оцінюються за межами окремого регіону чи нації» [4], зазначимо, що мистецтво 20-х років ХХ століття увійшло в історію культури України під назвою «український ренесанс», а його найвизначніші представники Л. Курбас, В. Еллан, М. Хвильовий, М. Леонтович, К. Стеценко, Б. Лятошинський, О. Довженко, М. Бойчук, Г. Нарбут сприяли

розвитку нових стильових напрямків в театрі, кіно, музиці, живопису, літературі (необароко, неокласицизм, неоромантизм, експресіонізм, символізм, футуризм, кубізм, супрематизм) не тільки в Україні, але й в Європі. Вважаємо, що видання і мистецькі журнали, котрі презентували українське відродження ХХ століття, повинні вважатися книжковими пам'ятками. Це періодичні видання: «Плуг», «Ваплітянин», «Всесвіт», «Авангард», «Нове мистецтво», «Музика», «Музика масам», «Барикади театру», „Гроно» [6], окремі примірники котрих стали раритетами.

Вживаючи, поряд з новим терміном книжкова пам'ятка, традиційні, визначимо їх співвідношення: рідкісна книжка (малотиражна, заборонена, знищена в тиражі, нелегальна); цінна (в значенні змісту або матеріального втілення); унікальна (невідома чи мало відома в бібліографії, збережена в одному-двох, максимум трьох примірниках); раритет – синонім рідкісної та цінної книги. є ближчим, синонімічним терміну «цінна книжка» в значенні «видатна за своїми якісними характеристиками» [3, 248]. Пам'яткою може бути також особливий примірник видання з автографом видатної особистості навіть, якщо саме видання не є пам'яткою друку.

Ще одним важливим критерієм визначення книжкових пам'яток як зразкових, еталонних є мистецтво книги. Спираючись на концепції М. Макаренка, О. Сидорова, П. Реннера, Я. Чихольда, Г. Ковальчук, мистецтво книги визначається як «синтетичне мистецтво, що формує книгу як цілісний художньо осмислений предмет, де художні елементи взаємодіють з конструктивно-технічними та знаковими» [3, 598], а цілісний художній образ книги реалізується через складну художню структуру: архітектоніку, що створює просторову конструкцію; типографіку, яка розв'язує завдання внутрішньої композиції, компонування сторінок і розворотів, вибір шрифтів і набірних прикрас; ілюстративну частину, спрямовану на інтерпретацію тексту. Поряд з мистецтвом книги, слушно вводяться такі поняття, як:

«книжкова культура», «культура книги», «культура видання», яка характеризується змістом вибраних текстів та їх інтерпретацією редакційно-видавничими й художньо-поліграфічними засобами; вона визначається також оптимальністю тиражу, ціни й часу виходу видання в світ [3, 279]. Отже, культура видання за даними показниками покладена нами в основу виокремлення книжкових пам'яток: рукописні каталоги нотної колекції Розумовських; серед друку 20-х років ХХ століття – видання, виконані видатними українськими художниками і графіками в таких художніх книжкових стилях, як: національно-романтичний у поєднанні традицій українських майстрів минулого та сучасної західноєвропейської графіки (М. Самокиш, І. Бурячок, М. Пимоненко, О. Сластьон, М. та О. Мурашки, О. Кульчицька); модернізм з впливом українського бароко (Г. Нарбут, І. Іжакевич, В. Кричевський, А. Ждаха); експресивний футуризм; конструктивізм (Ель Лісицький). Кращі зразки нотних видань творів М. Леонтовича, К. Стеценка, Ю. Мейтуса, В. Костенка, М. Вериківського, П. Козицького, виконані талановитими українськими художниками, можна безперечно віднести до книжкових пам'яток 20-х років ХХ століття.

Зазначений критерій пріоритетності виокремлення пам'яток культури, що означає національний і українознавчий підхід, вважаємо для нашої держави на сучасному етапі найважливішим. Це стосується проблем найповнішого збирання україніки, тобто, за концепцією Інституту української книги НБУВ, видань українською мовою; видань, виданих в Україні; видань, які за змістом стосуються України; авторів-українців. Створена у 20-ті роки ХХ століття Бібліографічна комісія при Українській академії наук поставила основне завдання: «створити внаслідок колективної роботи всіх наукових та спеціально-бібліографічних установ УСРР вичерпний бібліографічний репертуар» [1, 36–37]. На жаль, це важливе завдання ще й досі є не повністю вирішеною проблемою. Особливо це стосується періоду після 1922 року, коли у травні 1922 року утворюється Головне управління у справах

друку (ЛІТ), основною функцією котрого стає «об єднання всіх видів цензури друкованих творів і забезпечення повного державного та політичного нагляду за виданням та поширенням друкованих творів» [2], а також «боротьбу з нелегальними виданнями та їх розповсюдженням ... та вилучення книг, не дозволених Центральним управлінням у справах друку» [2]. Лише завдяки самовідданості окремих працівників у бібліотеках України залишились примірники вилучених видань того часу (зокрема «Гімну України «Ще не вмерла Україна», духовних творів М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця), що стали раритетами в наш час.

У пропонованій монографії хронологічні межі вивчення мало відомих і віддзеркалення вибраних рукописних і друкованих пам'яток української культури обмежені XVIII – першою третьою ХХ століття, що зумовлено розквітом національного мистецтва у XVIII столітті в період існування українського гетьманства у складі Російської імперії (нижня межа) та відновлення державності, розвитком культури періоду «українського ренесансу» у першій третині ХХ століття (верхня межа). У 20-х роках ХХ століття відбувається стабілізація системи книговидання в Україні, її одержавлення, збільшення друкованої продукції і, нарешті, початок її бібліографічної фіксації Книжковою палатою» [3, 124]. Посилаючись на вище зазначену аргументацію, вважаємо за доцільне на даному етапі закінчити дослідження книжкових пам'яток початком 1930-х років, включивши до національних пам'яток історії культури і музичного мистецтва України XVIII – першої третини ХХ століття документи, що відповідають наступним ознакам: рукописи і видання – пам'ятки (та джерела) великих історичних подій; перші прижиттєві видання творів видатних вчених, письменників і краці їх перевидання; конфісковані, нелегальні та заборонені видання; книги з автографами видатних громадських діячів, учених, письменників; видання, оформлені та ілюстровані видатними художниками; шедеври поліграфічного мистецтва; краці мініатюрні видання та кни-

жки оригінальних форм і розмірів; видання, розмножені незвичайним способом (гравіровані, літографовані, гектографовані, з витканим текстом і т.п.), надруковані на особливих матеріалах (шовку, пергаменті, кольоровому папері); особисті бібліотеки відомих діячів науки і культури, а також значні в історико-культурному відношенні бібліофільські зібрання (вони повинні лишитися неподільними, і тільки в такому вигляді мають значення пам'ятки); тематичні колекції, що історично склалися в тій чи іншій бібліотеці [5].

Література до параграфа:

1. Бібліографія на Україні. – 1927. – № 3. – С. 36–37.
2. Издательское дело в СССР (1923–1931) : сб. документов и материалов. – М., 1972. – 240 с.
3. Ковальчук Г. І. Книжкові пам'ятки (рідкісні та цінні книжки) з бібліотечних фондів НАН України / Г. І. Ковальчук. – К. : НАН України, НБУВ, 2004. – 644 с.
4. Програма ЮНЕСКО «Пам'ять світу» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/homepage//>
5. Формирование, сохранение и использование единого фонда книжных памятников страны : метод. рекомендации / [Составители Т. И. Кондакова и др.]. – М. : РГБ, 1997. – С. 12.
6. Яковлев О. В. Українські книжкові пам'ятки 1920-х років як національні культурні цінності: літературно-мистецький збірник „Гроно» / О. В. Яковлев // Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. – К. : ДАККіМ, 2009. – С. 129–131.

Розділ 2

Пам'ятки рукописної і друкованої спадщини XVIII століття

2.1. Стародавні пам'ятки нотолінійного запису

Утвердження незалежності України як суверенної держави через дослідження її культурної генеалогії є актуальним на сучасному історичному етапі її розвитку. Повернення музики минулого українського народу пов'язано з вивченням доби рукописної книги до-друкарського періоду, який для України тривав довше, ніж у Західній Європі: тільки в другій половині XVIII століття з'являються перші друковані ноти, що відтворюють лише побутову музику. Отже, пошуки рукописної музичної спадщини та виведення її в інформаційний світовий простір завдяки мультимедійним технологіям є важливим завданням сучасного українського мистецтвознавства, з одного боку, та інформатики, з іншого.

Звужуючи часовий простір нотної рукописної спадщини до періоду авторської творчості, ми встановлюємо межі XVII–XVIII століть, тобто межі доби бароко і панування хорової партесної композиції. Критерієм добору музичних творів для встановлення них в Інтернет-просторі є їхня унікальність як культурного надбання не тільки українського народу, а й всього людства. Вивчення українських рукописних пам'яток нотолінійного запису, можливість доступу до їхнього дослідження має велике значення для розвитку світової теорії музичної палеографії.

Риси бароко як загальноєвропейського явища в Україні з'явилися спочатку в літературі на межі XVI–XVII століть.

В українському музичному мистецтві бароко найяскравіше виявилося від середини XVII до середини XVIII століття. В цей період в Україні сформувалася багатоголоса музика барокового стилю, яка високим художнім рівнем, національною самобутністю не поступалася досягненням західноєвропейської церковної музики. Багатоголосий церковний спів у XVII столітті в Україні називали партесним від латинського слова «pars» (частина, участь, партія).

Партесний концерт – це новий стиль церковної музики, породжений епохою високого бароко. У ньому відобразились нові процеси, що відбувались в українській культурі в цілому, починаючи з XVI століття, а саме: зростання її зв'язків з західноєвропейськими культурами. Українські творці партесної музики були добре обізнані з концертуючим стилем духовної католицької європейської музики, який зародився наприкінці XVI століття у творчості композиторів венеціанської школи Андреа та Джованні Габріелі. Їхні хорові твори (від шести до шістнадцяти голосів) з інструментальним супроводом називалися концертами. Концертуючий стиль, що сформувався у Венеції, розповсюдився і в інші регіони Італії, а потім – і в ряді європейських країн: у Німеччині в творчості Г. Шютця, в Польщі (композитори М. Мельчевський, Я. Ружицький та ін.)

Засвоївши запозичену техніку концертуючого хорового письма, композитори створили український стиль партесної музики, яка поширилася в Росії, Сербії. Самобутності партесній музиці надала опора її творців на інтонаційні особливості української церковної монодії та звернення до українських фольклорних джерел. Партесний концерт є одним з найвидатніших здобутків найяскравішого періоду злету української культури XVII – першої половини XVIII століття, її «золотої доби». У цей час в українській професійній церковній музиці з'являються авторські партесні концерти і формується українська композиторська школа. У київській колекції партесної музики, що зберігається у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, знахо-

дяться твори Миколи Дилецького, Василя Титова, а також засвідчені й такі автори: Давидович, Дмитро Попов, Феодосій Світлий, Іван Домарацький, Герман Левицький. Авторство окремих Служб позначено іменами – Миколи, Думи, Грицька.

Партесні композиції в основному збереглися у вигляді поголосників, що уявляють собою запис однієї хорової партії. При чому найчастіше записи однієї хорової партії об'єднані у збірки.

Нотні записи і збірки партесних концертів прикрашені заставками, віньєтками на полях, рамками з яскравим живописним акцентом. У художньому оздобленні партесних концертів продовжується і розвивається практика чудового оформлення українських рукописних нотолінійних ірмологіонів.

Партесні твори в поголосниках записувались київською квадратною нотацією. При ключі ставився розмір, хоч тактові риси ще не вживалися. Відсутні й позначки темпу, динамічних відтінків. Іноді трапляються дописки «тихо», «голосно».

Книги партій мають записи на рукописах (маргіналії) у вигляді розписів співаків та їх нотаток, що надають цікавий матеріал про побутування партесного концерту, епоху його функціонування у суспільстві, вказують на використання та популярність твору.

У Києві в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського зберігається понад шістьсот партесних творів (записаних у поголосниках) із Києво-Печерської лаври та Софії. Рукописи цих партесних концертів належать до останньої третини XVII – першої половини XVIII століття. Їх опис та каталогізацію здійснила український музиколог Н. Герасимова-Персидська. На жаль, значна частина каталогу знаходиться в рукопису. Це ускладнює дослідження українського партесного концерту як здобутку світового музичного мистецтва. Використання формату UKRMARC, що розроблений у Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського за участю Валерії Шульгіної і Ольги Баркової для бібліографічного запису партесних концертів та виставлення каталогів на веб-сайті NBUV (www.nbu.gov.ua/ep/) сприя-

тиме поширенню інформації про українську рукописну музичну спадщину XVII–XVIII століття.

Підготовка нотного матеріалу партесних концертів до виконання сучасними хоровими колективами потребує спеціальної текстологічної роботи, тому що спосіб фіксації музичних творів у поголосниках нагадує запис драматичного твору за ролями. Відновлення повного тексту означає зведення окремих записів в один цілісний твір. Для партесних творів складання партитури пов'язане з перекладом нотного запису так званого «київського знамені» у сучасну нотацію, що ускладнюється нечіткістю записів, описками переписувачів, дефектністю поголосників. Таке складне текстологічне опрацювання першоджерел потребує інформації з інших архівів у Москві, С.-Петербурзі, Сербії (м. Нови-Сад), де зберігаються також колекції партесних концертів XVII–XVIII століть, тобто можливості інтернет зв'язку з різними нотосховищами світу.

Переведена у цифровий формат партитура концерту М. Дилецького «Радуйся, діво» представлена в електронній бібліотеці НБУВ (www.nbuv.gov.ua/ep/). Аудіозапис концерту «Радуйся, діво» конвертований з музичного формату у формат MP3, що презентований в Internet. Представлений також цифровий формат інципіту концерту, що є необхідним для здійснення інформаційного пошуку музичних документів в електронній бібліотеці.

Звертаючись до дослідження минулого та виводячи найяскравіші надбання української музичної культури у світовий простір, ми виявляємо глибокі коріння своєї духовності, причетності нашого національного музичного мистецтва до світової цивілізації.

Література до параграфа:

1. Shulgina V. Establishment of Multimedia Historic and Cultural Resource of Multipurpose Electronic Library / Shulgina V., Barkova O. // Elektronische Bildverarbeitung & Kunst, Kultur, Historie. – EVA Conference International. – Berlin, 2002. – P. 184–189.

2. Shulgina V. Presentation of Ukrainian Old Printed Book and Music Manuscripts of the Orthodox Church in the Digital Space / Shulgina V., Yakovlev O., Barkova O. // Electronic Imaging & the Visual Arts. EVA 2004 Florence. – Bologna: Pitagora Editrice, 2004. – P. 8.



2.2. «Граматика музикальна» Миколи Дилецького в аспекті становлення національної музичної школи в Україні в XVII – першій половині XVIII століття

Дослідження феномена національної школи показало, що ця проблема в історичному аспекті є найважливішою для розуміння основних тенденцій і закономірностей національного освітнього процесу в Україні. Вивчення ж історичного аспекту проблеми засвідчило, що найпліднішими періодами в цьому плані є національне відродження XVII – першої половини XVIII століття та 20-х років XX століття, коли упевнено можна висунути тезу про кристалізацію теорії творчого становлення особистості в системі національної музичної професійної освіти.

На XVII – першу половину XVIII століття припадають значне піднесення і розквіт освіти та різних галузей української культури. Цей злет української культури був зумовлений певними історичними чинниками, одним із найважливіших серед яких було відновлення української державності у вигляді Козацько-Гетьманської держави.

Хоча цей період для українського народу був дуже багато-страдним та буремним, проте Визвольна війна 1648–1654 років сприяла зростанню національної свідомості народу, активізації національних сил у розвитку своєї культури. Існування, попри складні історичні обставини, Козацько-Гетьманської держави протягом майже століття позитивно відбилося на розвитку освіти й кристалізації рис національної музичної школи.

Вивчення гуманістичної і демократичної за своєю основою музичної освіти епохи українського Відродження (XVII – перша половина XVIII століття) потверджує наявність національних традицій, що були притаманні такому центрові культури України, як Києво-Могилянська академія. Як зазначає П. Козицький, Києво-Могилянська академія цього періоду була головним постачальником співаків для Петербурзької придворної капели

й православних храмів, композиторів і регентів різноманітних хорів, викладачів у колегіумах та школах.

Опанування музикознавчої літератури, нотного матеріалу, музичних збірок та шкільних посібників зазначеного періоду в бібліотеках і архівах України і Росії, зокрема праць видатного композитора і педагога XVII століття М. Дилецького, свідчить про високий рівень розвитку музичної педагогіки в Україні та кристалізацію певних рис національної музичної школи.

Дослідники цього періоду Н. Герасимова-Персидська, Л. Корній, Б. Кудрик, О. Цалай-Якименко та ін. вважають, що М. Дилецький був новатором у музичній педагогіці, найвизначнішим українським теоретиком партесної музики. С. Скребков порівнює «Граматику музикальну» з найвідомішими європейськими трактатами Царліно (XVI ст.) та Рамо (XVII ст.) [6].

Доводячи новаторський характер цього теоретичного трактату Дилецького, Л. Корній зазначає новий погляд на музику та її виразність у тогочасній українській культурі в цілому. Тут простежуються тенденції, що виникли за доби Ренесансу і розвинулися в епоху Бароко [4].

М. Дилецький зазначав у «Граматиці...» про емоційний вплив музики: «Музика то єсть, которая співаннем албо ли іграннем своїм сердца людсткіє албо до веселости албо до смутку і жалю вобуждаєт» [2, 3].

При виробленні правил написання музики Дилецький керується насамперед красою мистецтва. Основні поради його щодо композиторської техніки стосуються партесної музики, але автор згадує й про інструментальну музику без тексту, а також пропонує учням використовувати цитатний матеріал як із духовних творів, так і з світської музики, наводячи приклад українського танцю [2, 53].

М. Дилецький приділяє велику увагу при написанні духовної музики словесному тексту. Композиції передусе аналіз текстів, що надає можливості їх правильному використанню за написання музики.

Цінні поради надає Дилецький щодо опанування учнями композиторської техніки: імітаційно-поліфонічної, секвенційного розвитку, трансформації тематичного матеріалу.

Отже, «Грамматика...» М. Дилецького стала важливим посібником для учнів братських шкіл та інших українських навчальних закладів.

Цей теоретичний трактат композитора М. Дилецького має і певне моральне спрямування на виховання особистості учня, його людяності й працьовитості, що взагалі типово для гуманістичних принципів української школи того часу. Так, приміром, Г. Сковорода проголошував: «Главизна воспитания есть: благо родить... и научить благодарности» [1, 159].

У спеціальному розділі праці «Способ до заправи дітей» Дилецький значне місце приділяє викладанню релятивного методу співу на основі сольмізації, що, як відомо, активно сприяє формуванню музично-слухових уявлень і музичному розвитку учнів.

М. Дилецький був у Московській державі пропагандистом нової партесної музики, перенесеної туди з України, та нової музичної теорії. Він пише: «Єсть таких немало, которіє старих абецадл (азбук) музицьких держаться і ведлуг оних співають, а то зле, потому иж не знають, яко співаються і якої єсть музика ут, якої ре, якої мі, якої фа, якої соль, якої ля, а упираються (уперта коза вовку користь) і мовляв'ять, же не суть абецадла новіє» [2, 81]. Висококваліфікованих знавців партесної церковної музики московська влада починаючи з середини XVII століття стала запрошувати з України. Саме вони й були церковними півчими, регентами церковних хорів та вчителями партесної музики в Росії і розпочали там реформування церковної музики [5, 276].

Поява високоосвічених музикантів в Україні була пов'язана на той час з підвищенням загального рівня освіти, центром якої стала Києво-Могилянська академія – перший вищий навчальний заклад не тільки в Україні, але й на східнослов'янських територіях. Академія синтезувала досвід шкіл слов'яно-греко-

латинського типу, братських шкіл та західноєвропейських університетів, даючи гуманітарну освіту.

Поряд з мовами, у ній вивчалися піїтика, риторика, філософія, великого значення надавалося й художній освіті, випускники добре володіли різними іноземними мовами. Вони вивчали церковнослов'янську, книжну українську, грецьку, латинську, польську. Відзначимо засвоєння літературної української мови як головного чинника української національної культури.

Гуманістичні ідеали проголошувалися на лекціях з риторики Й. Кононовичем-Горбацьким, при вивченні повного курсу філософії, в якому студентів знайомили зі спадщиною Аристотеля, Демокрита, Еразма Роттердамського, Галілея, Бекона, Декарта, Гоббса, з теоріями та ідеями Відродження, Реформації, Просвітництва.

Принагідно зазначимо відсутність схоластичного підходу до вивчення різних курсів. Так, в курсі піїтики студентів не тільки знайомили з теорією літератури, а й навчали складати вірші – вітальні, ліричні, елегійні; в курсі риторики, побіч з теорією, студенти набували творчих навичок у складанні урочистих промов, проповідей, листів до поважних осіб. Саме вивчення риторики означало оволодіння ораторським мистецтвом. Курс риторики Й. Кононовича-Горбацького називався «Оратор Могілянський, на вельми досконалих творах Марка Туллія Ціцерона вихований».

Художня освіта в Академії також була пов'язана з залученням студентів до творчої діяльності. Малювали всі студенти, художньо оформлюючи свої зошити, тези диспутів, лекції викладачів. З художньої школи Академії вийшли відомі художники Г. Левицький, Д. Галяховський, Л. Тарасевич та ін.

Головне місце в Академії займав церковний спів. Академічний хор та хор при Братському монастирі були найкращими в Києві. Хор брав участь у різних святах під час урочистих прийомів гостей, диспутів, рекреацій, співав у театральних виставах. Світська та інструментальна музика, виконувана у позаурочний

час, і мала розважальну функцію.

Творчого характеру набувала музична діяльність студентів Академії поза стінами закладу. Бідні студенти створювали невеликі хорові групи й мандрували по місту та найближчих селах. Вони співали канти, читали вірші, ставили лялькові вистави «вертеп» і цим заробляли собі на прожиток, розповсюджуючи у такий спосіб канти, різдвяні вистави вертепу серед селян.

Особливого значення в розвитку творчих здібностей студентів набував театр. Шкільна драма була насичена місцевими традиціями української культури. Дослідження Л. Корній показало, що шкільні вистави були по суті музичними драмами, що синтезували різні види мистецтв. «Автори українських шкільних драм, звернувшись до тем Святого письма та ідей Християнського вчення і використавши при ньому досягнення античних традицій «латинської» духовної драми XVI–XVII століття, втілили їх з пристосуванням до місцевих традицій, при цьому проявилися яскраво виражені барокові риси. Це дозволило з'єднати українське театральне мистецтво з тією течією барокового європейського театру, яка розробляла релігійну тематику. У зв'язку з відсутністю в той час в Україні світської драми та опери всі пошуки й досягнення в галузі театального мистецтва зосередились у шкільній драмі» [5, 131].

Участь студентів у шкільних драмах надавала їм можливість засвоювати національні традиції у поєднанні з досягненнями європейського театру в синтезі різних видів мистецтв.

Музичну освіту в зазначений період можна було здобути і в школах на Запорозькій Січі. Головна січова школа мала спеціальне відділення, що готувало музикантів, пізніше воно виділилось у школу «вокальної музики і церковного співу». За свідченням Д. Яворницького, такі школи були й в адміністративних округах. У святкові дні учні шкіл співали перед козаками й розігрували інтермедії, ставили вертеп. Школи готували також музикантів для «полкової музики».

Зазначимо, що протягом другої половини XVII–XVIII століття постійно відбувався набір музично обдарованих дітей з України до царського двору. Спеціальним розпорядженням російського уряду у 1730 році у Глухові було відкрито «Школу співу та інструментальної музики». Школа готувала виконавців київського, а також партесного церковного співу, скрипалів, гусярів, бандуристів. Як відомо, вихованцями цієї школи були видатні композитори Максим Березовський і Дмитро Бортнянський.

У XVII – першій половині XVIII століття в українських містах розвинулася діяльність музичних цехів. На основі київського цеху в 1768 році було відкрито музичну школу, яка готувала музикантів для магістратського оркестру.

У середовищах музичних цехів відбувався розвиток українського професійного музичного виконавства та інструментальної музики. Скрипалі, цимбалісти, дударі створювали ансамблі «троїстих музик» і грали на народних святах.

У козацькому середовищі виконувалась полкова й танцювальна музика, там і зародилися різні народні танці.

У гетьманських маєтках та у старшин звучала різноманітна музика, бо здебільше вони були високоосвіченими людьми. Відомо, що утримували оркестри, хори, окремих виконавців І. Мазепа, А. Полуботок, Я. Маркевич, К. Розумовський.

Про високий музичний смак родини Розумовських свідчить їхня нотозбірня, що зберігається нині у Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського.

Отже, аналіз стану музичної культури і освіти в Україні в другій половині XVII – першій половині XVIII століття показує, що в зазначений період освіта набуває характерних рис, притаманних саме національній системі музичного виховання і професійного навчання музикантів:

– гуманістична спрямованість, в якій відбито український менталітет і світовідчуття митрополита Іларіона, Самійла Велич-

ка, Григорія Сковороди, Лазаря Барановича, Миколи Дилецького про гармонію стосунків людини і навколишнього середовища, суспільства і природи, про визнання цінності людини як особи, її прав на вільний розвиток, виявлення своїх здібностей;

- дотримання демократичних принципів як у виборі для навчання в братських школах та академії дітей різних суспільних верств від найзаможніших до найбідніших сиріт, так й у використанні хору студентів та шкільної драми у виставах для народу, у виступах мандрівних студентських груп з ляльковими вертепами по селах, у розповсюдженні кантового музичного жанру;

- ставлення до музичного мистецтва як до мистецтва краси і великої емоційної виразності, що справляє величезне враження на людину, захоплює і водночас виховує її;

- опора у вихованні музиканта на досвід братських шкіл з урахуванням досягнень західноєвропейської культури;

- вплив церковної музики на формування духовності та професійної майстерності учнів;

- органічне поєднання в музичному вихованні духовної, світської та народної музики, особливо в жанрі канта й шкільної драми;

- здійснення впливу синтезу різних видів мистецтв у жанрі шкільної драми, що поєднує літературу, музику і живопис;

- поєднання музичної освіти з усебічним інтелектуальним розвитком;

- гармонія типу культури епохи українського Відродження з типом менталітету української нації;

- залучення учнів до творчої діяльності як у виконавстві, так і в складанні власних творів;

- розвиток слухової уяви з використанням релятивного методу співу сольмізації;

- засвоєння національних традицій музикування в єдності з найвищими досягненнями західноєвропейського мистецтва.

Прогресивний досвід цієї епохи повинний бути покладений в розробку концепцій національної музичної школи України сьогодні.

Література до параграфа:

1. Антология педагогической мысли Украинской ССР / Ред. М. В. Фоменко. – Москва : Педагогика, 1988. – 640 с.

2. Дилецький М. П. Граматика музикальна / М. М. Гордійчук (ред.), О. С. Цалай-Якименко (підгот.). – Фотокопія рукопису 1723 р. – К. : Музична Україна, 1970. – ХСШ, 109 с.

3. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, м. Київ (ІР НБУВ), ф. ДА П 304.

4. Корній Л. П. Історія української музики : підручник для вищих муз. навч. закладів / Л. П. Корній. – К., Х., Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. – Ч. 1 : (Від найдавніших часів до середини XVIII ст.). – 1996. – 314 с. : нот.

5. Корній Л. П. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. : дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мистецтвознавства / Л. П. Корній ; Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. – К., 1993. – 298 л.

6. Скребков С. Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века / С. Скребков. – М., 1969. – 120 с.

2.3. Інструментальна рукописна спадщина Єлизавети Білоградської і Максима Березовського

Важливою частиною інструментального національного репертуару першої половини XVIII століття в Україні є перші твори великих форм, що стали відомими виконавцям і педагогам завдяки дослідженням і пошукам вітчизняних учених сьогодення. До перлин українського класичного фортепіанного репертуару можна віднести віднайдені наприкінці XX століття твори Єлизавети Білоградської і Максима Березовського.

Єлизавета Білоградська (1739 – після 1764) була камерною співачкою і клавесиністкою при дворі імператриці Єлизавети Петрівни в Петербурзі. Її батько Тимофій Білоградський згадується Якобом фон Штеліним у книзі «Відомості про музику та балет в Росії» як професійний лютніст, співак, а про Білоградську йдеться, що вона – «віртуозна клавесиністка, молодша дочка вищезгаданого лютніста Білоградського» [5, 91]. Відомо також, що Тимофій Білоградський як талановитий бандурист був привезений до Петербурга з України.

Завдяки науковому пошуку В. Д. Шульгіної і М. Б. Степаненка [2] вдалося отримати з Берлінської державної бібліотеки копію рукопису твору Є. Білоградської «Менует Штарцера з 8 варіаціями». Австрійський музикант Йозеф Штарцер (1726–1737) працював у Петербурзі з 1757 по 1768 рік. Він створив музику балетів «Перемога Флори над Бореєм», «Аполлон і Дафна», до балетних номерів в опері «Альцеста» Г. Раупаха та разом з Г. Раупахом оперу «Притулок доброчесності», де головну партію виконувала Єлизавета Білоградська. На тему одного з цих творів і були написані зазначені варіації. Досить віртуозний стиль варіацій, різноманітні прийоми варіювання, мелізматики, гармонія близькі до творів Гайдна за наявності оригінального викладу музичного матеріалу. Все це свідчить про неабиякий композиторський і виконавський хист Білоградської. Особливо приваблює

во звучить твір у його виконанні на клавесині.

Розширили український репертуар також віднайдені В. Шулґіною у Національному музеї Кракова три сонати для чембало Максима Березовського: до мажор, фа мажор, сі бемоль мажор.

Максим Березовський (1745–1777) народився в м. Глухові, де на той час знаходилась резиденція останнього українського гетьмана Кирила Розумовського. М. Березовський навчався спочатку в музичній школі Глухова, потім у Києво-Могилянській академії, сформувався як музикант в Україні. В юнацькі роки переїхав до Петербурга, де виступав в капелі великого князя Петра Федоровича, потім у придворній італійській. трупі мав змогу спілкуватися з видатними музикантами Європи. Перебував в Італії більше трьох років (1769–1873). Надзвичайна обдарованість (крім композиторської діяльності, виступав в опері, грав на скрипці, клавесині) сприяла його визнанню в самому центрі європейської музичної культури – Італії. Березовський успішно завершив навчання в Болонській філармонічній академії, мав можливість познайомитися з Леопольдом і Вольфгангом Амадеєм Моцартами, які 1767р. відвідували Болонью для отримання звання болонського академіка музики для юного Вольфганга. Італійський період був найщасливішим у творчості композитора: була поставлена його опера «Демофонт», що мала великий успіх. Повернення в Росію принесло розчарування і передчасну смерть.

Ім'я Максима Березовського, видатного українського композитора, пов'язано з багатьма легендами. Перебування композитора протягом свого життя в різних країнах, трагічна рання загибель стали причиною розпилення його рукописного спадку і можливості відкриття нових невідомих раніше творів композитора.

Так, залишилися лише уривки з опери майстра «Демофонт», що зберігаються в бібліотеці Флорентійської консерваторії ім. Керубіні (копії в Державному музеї музичної культури ім. М. І. Глінки в Москві); шість аркушів з архіву падре Мартіні,

що пов'язані з ім'ям М. Березовського, знаходяться в міському музично-бібліографічному музеї при Болонській Комунальній бібліотеці (копії в Інституті мистецтвознавства, фольклористики і етнології ім. М. Т. Рильського НАН України в Києві) [6], рукописна копія Сонати для скрипки і чембало зберігається в Музичному департаменті Парижської Національної бібліотеки (шифр зберігання D 11688).

Дослідник інструментальної творчості М. Березовського український вчений Михайло Степаненко [3] наводить цікаві відомості про зазначений твір, що репрезентує раніше невідому галузь спадщини видатного композитора. Титульний лист рукопису засвідчує, що Сонату для скрипки і чембало написав академік Максим Березовський, який перебуває на службі її величності імператриці усієї Русі. Судячи з напису «Pisa 1772», не виключена можливість створення М. Березовським цієї Сонати під час перебування в Італії в 1772 році в місті Піза. У лівому вертикальному куті титулу знаходимо ще одну позначку – *Partie de piano* [2, 6]. Акомпануючими інструментами могли бути в Сонаті – залежно від обставин – і клавесин, і клавікорд, і орган, і фортепіано (не виключено й застосування віолончелі як супровідного інструмента).

Перше виконання Сонати відбулося у ХХ сторіччі, а саме: 26 травня 1981 року в Київській консерваторії. Виконавці – Олександр Панов (скрипка) та Михайло Степаненко (фортепіано).

І ось, нове відкриття Березовського як автора клавірної музики. У Національну бібліотеку України імені В. І. Вернадського передана рукописна копія трьох сонат для чембало соло сі бемоль мажор, фа мажор и до мажор з бібліотеки Чарториських, яка знаходиться в Національному музеї в Кракові. Атрибуція рукописної копії проведена нами разом з центром RISM Польщі (Національна бібліотека у Варшаві), її керівником доктором Юлантаю Бичковською-Штаба.

В дослідженні були використані методи аналізу взаємопов'язаних наук. Переважно це методи музикознавства, історичного і музичного джерелознавства, що виявляють походження, атрибуцію, опис, структуру і зміст документальних джерел. Застосування різних форм аналізу сприяло систематизації джерелознавчого матеріалу і його теоретичного усвідомлення.

Аргументація щодо атрибуції сонат була представлена В. Шульгіною і обговорена у 2001 році на конференціях в Києві «Старовинна музика: виконавство, дослідження», в Московській консерваторії «Русские архивы за рубежом», на конгресі RISM у Франкфурті-на-Майні у 2002 році.

Рукописна копія Трьох сонат для чембало Максима Березовського зберігається у фонді «Бібліотека Чарториських» в Національному музеї міста Кракова в Польщі. На титульному аркуші рукопису зазначено італійською мовою «Sonata Per il Clavircembalo Del. Sig. Ver [esowsky]».

Три сонати для чембало, що зберігаються в Національному музеї Кракова, розкривають і доповнюють раніше невідомі грані творчості Максима Березовського як визначного майстра вітчизняної інструментальної музики 18 століття. Сонати написані у традиціях раннього класицизму з великою композиторською майстерністю та бездоганним смаком.

Дослідження рукописної копії зазначених сонат Польщі 1994 і 2000 роках разом з керівником національної польської групи RISM доктором Іолантою Бичковською-Штаба виявили наступне. Чорнила, використані для написання нотного тексту, – брунатного кольору. Розліновку аркушів зроблено металевим п'ятилінійним 7-міліметровим раштром. Кількість нотноносців на сторінках – 8. Розмір 285*230 мм.

Нотні тексти всіх трьох сонат виконані одним почерком. Проведений польськими фахівцями з національної групи Польщі RISM аналіз паперу та характер нотного письма свідчать про те, що рукопис виконаний у другій половині 18 століття (Доктор

Іоланта Бичковська-Штаба). Залучення різних форм аналізу паперу та нотної графіки дало змогу на новому рівні приступити до атрибуції зазначених творів та виявити шляхи їх перебування в бібліотеці Чарториських. Порівняння Сонат з автографом Березовського (автограф антифону – екзаменаційної роботи композитора від 15 травня 1771 року, що зберігся дотепер) показує, що копію Сонат зробив переписувач.

Неодноразове виконання зазначених сонат Березовського на клавесині професором Світланою Шабалтіною на кафедрі старовинної музики НМАУ, на конференції у Московській консерваторії імені П. І. Чайковського «Русские архивы за рубежом» в 2001 році, на концертах у Київській філармонії і Андріївській церкві підтвердило, що за своїми мистецькими якостями ці твори належать до кращих сторінок європейської камерної музики 18 століття.

Віднайдена Михайлом Степаненком Соната для скрипки і чембало до мажор, рукописна копія якої зберігається в Музичному департаменті Паризької Національної бібліотеки, вважається написаною композитором під час його перебування в Італії 1722 року. Порівняння трьох Сонат для чембало із зазначеною вище Сонатою для скрипки і чембало Максима Березовського підтверджує думку, що ці твори належать перу одного автора.

Як могли ці рукописні копії творів Березовського опинитися у бібліотеці Чарториських?

Чарторийські або Чарторижські [4] – знаменитий княжий рід у Литовській, потім у Литовсько-польській державі у XVIII столітті мали таке високе положення в Речі Посполитій, що від них залежала її доля. Партія Чарторийських, яка користувалася прихильністю королівського двору, шукала підтримки в Росії на відміну від Потоцьких.

Князі Чарторийські мали одну з найбагатших бібліотек Європи, відомої ще у XVII столітті, яка розміщала у місті Пулави в Польщі. Бібліотека вміщала 15000 томів, а число рукописів ся-

гало до 1558. Адам-Казимір Чарторийський (1734–1823), видатний польський діяч, був кандидатом на польський престол, але відмовився на користь свого двоюрідного брата Станіслава Понятовського. Адам-Казимир Чарторийський як людина дуже освічена і комендант варшавського кадетського корпусу багато зробив для розвитку освіти в Польщі. Він – автор декількох літературних творів, що були опубліковані. Приймав у Пулавах імператора Олександра, був близьким до російського імператорського двору.

Його сини Адам-Юрій і Константин-Адам отримали чудову освіту і для її завершення були відправлені в Європу, потім у С.-Петербург. Між великим князем Олександром Павловичем і братами Чарторийськими зав'язалась тісна дружба. Адам-Юрій був управителем міністерства іноземних справ Російської імперії до 1807 року. Він – автор багатьох літературних творів. Є також велика кількість творів про Адама-Юрія Чарторийського. Отже опікування справами освіти, інтерес до поповнення родинної бібліотеки рукописами, причетність до російської культури, подорожі по Європі, під час яких Чарторийські поповнювали родинну бібліотеку, а також родинна близькість до графа Олексія Розумовського через батька генерала Репніна підтверджують можливість купівлі Чарторийськими рукописної копії Трьох сонат Березовського, коли останній був у розквіті своєї слави в Італії і постановки опери «Демофонт» у м. Ліворно(1773 року).

Дослідження старшим науковим співробітником Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського Ларисою Івченко [1] документів з фонду № 441 Центрального державного музею-архіву літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України) «Матеріали діячів мистецтва і літератури XVII–XIX ст. Колекція» підтвердив можливість подальших джерелознавчих знахідок зі спадщини Максима Березовського. Серед матеріалів колекції колишньої бібліотеки Академії співу в Берліні (Zing-Akademie zu Berlin), що була наприкінці Другої світової війни врятована і вивезена в Україну, а невдовзі повернута у Німеччину, знаходяться

унікальні рукописи і стародруки найвідоміших музикантів Західної Європи. Найцінніша її частина — автографи, прижиттєві копії та першодруки музичних творів композиторів з родини Бахів.

Путівником по фонду № 441 ЦДАЛМЛ України, своєрідним каталогом слугували інвентарні книги бібліотеки Київської консерваторії, складені приблизно у 1946 році. Під номером 907 зроблено такий запис; «Рукописні вокальні партії духовного концерту «Благообразный Йосиф».

Справа № 907 складається з шести томів. Двадцять вісім анонімних хорових творів, що складають зміст шести томів рукописних партій, належать Бальдазару Галлупі і Максиму Березовському. Новознайдені твори Березовського – реальна база для поповнення його творчої біографії, публікації нового зібрання хорової спадщини композитора, виконання, музикознавчо-історичних та теоретичних досліджень.

Цей рукопис містить усі надруковані і відомі на цей час концерти Максима Березовського (за винятком «Unser Vater»), літургію (№ 10), причастний вірш (№ 14), а також твори, що вважалися втраченими і відомими тільки за назвами, інколи і за початковими тактами (інципітами) [1].

Отже, пошуки і знахідки українських музикознавців на рубежі ХХ–ХХІ століття підтвердили можливість подальших джерелознавчих відкриттів невідомих сторінок творчості українського Моцарта – Максима Березовського.

Література до параграфа:

1. Івченко Л. Справа № 907 / Л. Івченко // Музика. – 2001. – № 4–6.
2. Степаненко М. Б. Творчість Тимофія та Єлизавети Білоградських. Пошук матеріалів і документів в архівах Росії і Німеччини / М. Б. Степаненко // Повернення культурного

надбання України: проблеми, завдання, перспективи. Матеріали музичної спадщини. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 1999. – С. 9–15.

3. Степаненко М. Соната для скрипки і чембало Максима Березовського / М. Степаненко // Український музичний архів. – К. : Центрмузінформ, 1995. – С. 6–8.

4. Чарторыйские // Энциклопедический словарь Эфрона и Брокгауза. – Т. XXXVIII. – С.401–403.

5. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII в. / Я. Штелин. – Л., 1935. – С. 84–91.

6. Юрченко М. Максим Березовський в Італії / М. Юрченко // Укр. муз. спадщина. – К., 1989. – С. 67–79.

WASYL WYTWYCKY

ВАСИЛЬ ВИТВИЦЬКИЙ

MAXIM BEREZOWSKY

МАКСИМ БЕРЕЗОВСЬКИЙ

LIFE AND WORKS

ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ

Глибокоуважаемой

Валерии Дмитриевне Шульгиной

с искренним пожеланием блестящей защиты
докторской диссертации по музыкальной
украинике.



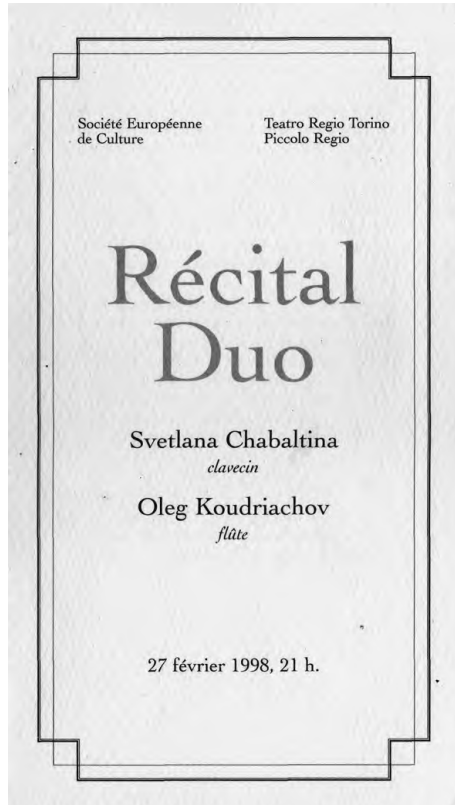
Игорь Блажко



24.Т. 2002

M. P. KOTS PUBLISHING
JERSEY CITY 1974

ВИДАВНИЦТВО М. П. КОЦЬ
ДЖЕРЗІ СІТІ 1974



Dans sa première partie, le programme propose deux compositeurs qui jouirent d'une grande célébrité au XVIII^e siècle: Maksim Berezovskij et Dmitrij Bortnianskij. Leurs destinées eurent des traits communs importants. Tous deux Ukrainiens, ils naquirent dans la ville de Gloukhovo, à une époque où cette ville était un centre musical renommé. Leur talent fut tôt reconnu et ils reçurent accueil à Saint-Pétersbourg, où ils continuèrent leurs études dans la Chapelle de la Cour. Ensuite s'offrit à tous deux la possibilité d'approfondir leurs connaissances en Italie. Maksim Berezovskij devint membre de l'Académie philharmonique de Bologne, en 1771, où Mozart l'avait précédé un an avant, en 1770. Après dix années d'étude et de pratique en Italie, les deux compositeurs sont rappelés en Russie. Leur sort alors se divise. Découragé par les difficultés de la vie à Saint-Pétersbourg, Berezovskij met fin à ses jours. Bortnianskij accomplit sa vie en laissant un riche héritage musical.

Le sonates de Scarlatti ont été choisies comme exemple du style musical et instrumental qui a servi d'inspiration aux deux Ukrainiens.

clavier: Ditta Andrea Cavigliotti di Almese (Torino)

Programme

Première partie	
Maksim Berezovskij (1745 - 1777)	Sonate en do majeur pour flûte (violon) et clavecin <i>Allegro - Grave - Menuetto con variazioni</i>
Dmitrij Bortnianskij (1751 - 1825)	Sonate en do majeur pour clavecin <i>Allegro moderato - Adagio con espressione - Rondo (allegretto)</i>
Domenico Scarlatti (1685 - 1757)	Sonate en fa majeur (K-17) Sonate en ré mineur pour clavecin (K-18)
Anonyme XVIII ^e siècle	Sonatine (Cahier manuscrit des Archives de Iaroslavl') pour flûte et clavecin <i>Allegro - Andante - Allegro molto</i>
Seconde partie	
Girolamo Frescobaldi (1583 -1643)	Toccata Terza pour clavecin
Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)	Chromatische Phantasie und Fuge pour clavecin (BWV 903)
Johann Sebastian Bach	Sonate en sol mineur pour flûte et clavecin <i>Allegro - Adagio - Allegro</i>

Svetlana Chabaltina: formation musicale initiale par sa mère, premier chef d'orchestre femme en Ukraine; études de piano à Kiev, à Moscou (Institut pédagogique musical Gnessine, prof. Boris Zemlinski); clavecin à Varsovie, avec Elzbieta Stefanska. A introduit l'enseignement du clavecin, dont elle est titulaire, au Conservatoire national de Kiev. Lauréate de concours internationaux d'Ukraine et de l'ex Union soviétique, Concerts en soliste dans de nombreux pays.

Oleg Koudriachov: artiste émérite d'Ukraine; lauréat Concours internationaux d'Helsinki et de Leningrad; soliste renommé dans son pays. Études à Moscou et au Conservatoire national supérieur de Paris (classe de Crunelle). Ex-soliste de l'Ensemble Harmonie de l'Orchestre symphonique de Kiev; professeur au Conservatoire; membre de l'Association américaine de flûte.

Le duo Koudriachov-Chabaltina a donné de nombreux concerts en Ukraine, Russie, France, Hongrie, Allemagne, Pologne, Tchécoslovaquie, aux États-Unis, au Vatican.

Sonata.

The first system of handwritten musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a tempo marking 'Allegro' and contains a melodic line with various rhythmic values and slurs. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the musical piece. The upper staff features a more active melodic line with frequent sixteenth-note passages and slurs. The lower staff continues with a steady accompaniment, including some rests and chordal textures.

The third system is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in the upper staff, creating a sense of urgency and technical challenge. The lower staff provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and moving lines.

The fourth system continues the complex textures established in the previous systems. The upper staff maintains its intricate melodic patterns, while the lower staff provides a consistent accompaniment with various rhythmic and harmonic elements.

Sonata.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Sonata." The score is organized into four systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is in the treble clef, and the bottom staff is in the bass clef. The time signature is 2/4. The notation includes various musical elements: notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The first system begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The second system includes a *ff* marking. The third system features a *p* marking. The fourth system contains several *ff* markings. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

Sonata.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Sonata." The tempo is marked "Allegro." The score is written on four staves. The first two staves are for a piano (p) and a violin (v). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, while the violin part has a more melodic line with some slurs. The last two staves are for a grand piano (G), with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a harmonic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

2.4. Історія нотних пам'яток Артемія Веделя

Ведель Артемій Лук'янович (Ведельський, Веделєв; 1767, за ін. даними – 1770, 1772, Київ – 14/26.VII 1808, там же) – український композитор, хоровий диригент, співак (тенор) і скрипаль. Син художника Л. Ведельського. Музичну освіту Артемій Ведель здобув у Київській духовній академії. Деякий час займався у італійського композитора і диригента Дж. Сарті. У 1788–1792 керував хоровими капелами в Москві, 1793–1794 – хором Київської академії та 1794–1796 – хором генерала А. Леванідова; з 1796 – у Харкові: організатор і керівник намісницького хору, водночас 1796–1798 – керівник губернаторського хору і класу вокальної музики у Харківському колегіумі. В 1798 повернувся до Києва. Останнього порятунку Ведель шукає в релігії, тому в 1799 році вступає черцем у Києво-Печерську лавру. У травні 1799 Веделя заарештували за сфальсифікованим політичним звинуваченням і оголосили божевільним. В серпні Веделя помістили в будинок божевільних на території Києво-Кирилівського монастиря, де він перебував до 1808 року і пішов із життя у повній безвісності.

Разом з М. Березовським і В. Бортнянським Ведель представляє період розквіту української хорової музики кінця 18 століття. Всі відомі твори Веделя написані для хору а капела. Ряд творів зберігаються в рукописах. Серед його учнів – П. І. Турчанінов. Перше виконня творів Веделя здійснив В. Г. Петрушевський у 1911.

Музика одного з найвизначніших композиторів і музичних діячів України кінця XVIII століття Артемія Веделя, пройшовши крізь століття перепон і перешкод, знайшла своїх виконавців і дослідників у наш час відродження й усвідомлення національної культури.

На жаль, творчість Веделя до наших часів мало досліджувалася. Багато творів композитора не опубліковано, а, можливо, ще й не знайдено. Тож пошуки дослідників можуть привести до

відкриття невідомих перлин духовної музики композитора. Після арешту 1799 року за звинуваченням у політичній неблагонадійності та заточення до будинку для божевільних твори Веделя було заборонено видавати та виконувати в церквах. Це зумовило величезні втрати зі спадщини композитора.

Всупереч заборони церкви на виконання творів Веделя у XIX столітті творчість композитора не втрачала своєї популярності. Про це свідчать рукописні списки партитур та поголосників Веделя, що зберігаються серед документів колекції Київської духовної академії у фондах НБУВ. На рукописній копії партитури Веделя «Боже прийдоша язицы» (Ее 1775 п. № 2) знаходимо позначки знаменитого виконавця творів композитора диригента Олександра Кошиця та його автограф, датований 09.10 1898 року: «Регент академічного хору А. К. 09.10 1898 р.» [1]. На основі методики архівної евристики В. Шульгіною віднайдено і проаналізовано шерег документів, що характеризують перший період творчості О. Кошиця, пов'язаний з роботою в Київській духовній академії та в Київському університеті Св. Володимира в 1898–1918 роках.

У формуванні виконавського мистецтва Кошиця великого значення набула його робота з хором Київської духовної академії, де він завершував освіту. Він сприйняв і розвинув традиції відомих регентів Макаревича, Я. Калішевського у використанні тембральних можливостей хорового виконання, вибудуванні архітектоніки та пластики музичних форм, помножених на артистичні здібності і темперамент митця.

Готуючи до публікації разом з видатним диригентом Володимиром Колесником перше повне видання збереженої авторської рукописної спадщини духовних творів А. Веделя «Божественна Літургія святого Іоанна та 12 духовних хорових концертів» (К., Едмонтон, Торонто: Українське музичне товариство Альберти, НБУВ, НМАУ, 2000) і вивчаючи рукописні партитури композитора, В. Шульгіна зіткнулася з цікавими маргіналіями регентів

на берегах цих рукописів, зокрема з позначками Кошиця. Зазначені рукописні ноти зберігаються у Відділі історичних зібрань і колекцій НБУВ в окремому масиві документів фонду Київської духовної академії.

Керівництво хором Київської духовної академії (1898–1901) було, за висловом Л. Пархоменко, золотою сторінкою в історії знаменитого хору, яким керував О. Кошиць. Це був період відкриття митцем української духовної музики XVIII століття, зокрема творчості А. Веделя.

На рукописній копії партитури Веделя «Боже прийдоша язицы» [Відділ історичних зібрань і колекцій НБУВ. Ек 1775 п. №2] знаходимо позначки знаменитого виконавця творів Веделя диригента Олександра Кошиця та його автограф: «Регент академічного хору А. К. 09.10.1898 р.» Дійсно О. Кошиць з 1898 по 1901 рік був регентом церковного хору Київської духовної академії. Звертаючись до О. Кошиця, соліст цього хору Іван Шумов писав: «В душі і пам'яті назавше осталися твори Веделя, виконання яких тільки під Вашим диригуванням розкрило всю красу і великість цих речей в церковній музиці, як для тих, що слухали, так і для нас – виконавців» [6, 221].

Серед видатних інтерпретаторів-виконавців творів Веделя – Андрій Гнатишин (1906–1995), чия доля склалась подібно до О. Кошиця. Перебуваючи в еміграції, А. Гнатишин в Австрії, а О. Кошиць в Канаді працювали з українськими хорами, прославляли нашу культуру, увічнюючи пам'ять свого славетного співвітчизника А. Веделя.

Видатний композитор й диригент української діаспори в Австрії Андрій Гнатишин видав платівки з записами українських релігійних пісень, в т.ч. творів Веделя, у виконанні хору Української Греко-Католицької церкви св. Варвари у Відні, керівником якого він був до останніх днів. Під час відвідин музичного відділу Національної бібліотеки України у жовтні 1994 року автор передав платівки у дар НБУВ.

Серед найцікавіших документів, що пов'язані з творчою спадщиною композитора та виконанням його творів, треба виділити декілька пам'яток, які зберігаються у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського [5]. Це партитура-автограф хорових концертів та 6 богослужбних пісень, яка має дати на окремих концертах 1796 та 1798 років. Автограф зберігається в колекції рукописів Київської духовної академії (шифр Д. А. П. 326) і має такий бібліографічний опис зроблений М. Петровим: «Музыкальные пьесы, соч. А. А. Веделя, переписанные его собственной рукой в 1796 году...» [7, 348] (Описание рукописей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Составил Н. Петров. Вып. II. – К.; 1877. – С. 348).

Половина концертів з цього автографа довгий час не друкувалися і фактично були невідомі у світі. Укладена в 1997 році видавнича угода Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (НБУВ), Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського з канадським хоровим товариством Альберти про спільне видання текстів 12 духовних концертів та літургії св. Іоанна Златоуста з автографу А. Веделя та їх публікація, нарешті, відкрила людству цю перлину української музичної культури.

Редактором «Божественної Літургії святого Іоанна Златоуста та 12 духовних хорових концертів» А. Веделя видатним українським диригентом Володимиром Колесником була проведена велика творча робота з розшифровки рукописів композитора та надання ним автентичного вигляду, виправлення попередніх редакторських вказівок, що спотворювали самобутній стиль композитора. У вступі до видання В. Колесник зазначив: «Підготовка до видання рукописних партитур концертів А. Веделя, збереження автентичності авторського тексту уможливають доступ до виконання оригінальної спадщини А. Веделя та її теоретичні дослідження, сприятимуть популяризації зразків художніх вершин

наших музичних досягнень – величі музичної культури минулого, та об'єктивній оцінці творчості А. Веделя і визначенню її належного місця в історії української і світової музики, покінчать із свідомим замовченням імені композитора, яке триває по нинішній день, ще з часів його життя» [3].

Підготовка до видання рукописних партитур концертів А.Веделя здійснювалася у співпраці трьох інституцій: Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Українського музичного товариства Альберти в Канаді, Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Збереження автентичності авторського тексту під час опрацювання рукописів композитора сприяло об'єктивній оцінці значення творчості А. Веделя в історії української і світової музичної культури.

Науковим співробітником Центру комп'ютерних технологій НБУВ О. Барковою і В. Шультіною було здійснено переведення в цифровий варіант і презентація в Internet на сайт НБУВ творів Веделя: концерта № 6 «Помилуй мя, Господи, яко немощен есм» і концерта № 11 «Боже, законопреступниці воссташа мя» (www.nbuv.gov.ua), що сприяло виведенню спадщини композитора у світовий інформаційний простір.

Пройшовши тяжкий шлях життєвих випробувань і закінчивши його у віці 41 року, Ведель залишився для нас загадковою особистістю з високими ідеалами служіння Богові та Музиці. Вивчаючи оточення композитора, ми дізнаємося про визначних осіб, які були поряд з генієм у найстрашніші часи його життя, підтримували його дух, сприяли творчості всупереч усім негодам.

Видатний проповідник свого часу Отець Іоанн, Протоієрей Києво-Софіївського кафедрального собору, в миру Леванда Іван Васильович (1736–1814) був серед тих, хто розумів геній Веделя, зігрівав його бентежну душу. Учень Веделя, видатний український композитор і диригент Петро Іванович Турчанінов (1779–1856) в «Автобіографії» залишив такі спогади про відносини між композитором і його духовним наставником: «Ведель був з ним у

дружніх стосунках, тому й я бував у нього часто, хоча й був дуже молодим, але розумів і захоплювався його солодкими бесідами, а особливо добротою його серця» [9, 5]. Свідчення Турчанінова про тепле товаришування двох визначних осіб, знаменитого композитора і видатного проповідника, є цілком достовірним, тому що Турчанінов певний час жив у Веделя і так описує той період свого життя: «З того часу почалося моє нове життя. Ведель полюбив мене особливо від інших хлопчиків, і, помітивши мій дар і здібності, взяв до себе в дім до батька, де я й був при ньому невідлучно. Він любив мене, як сина, як брата, і весь вільний час займав мене різними науками і музикою...» [9, 4].

Ведель і Леванда були близькі не тільки за своїм духом, а й за оригінальністю мислення та самобутністю таланту. Належачи, як і Ведель, до ремісничого стану, майбутній проповідник докладав неймовірних зусиль для отримання освіти в Київській духовній академії. Батько його, Василь Сікачка, був шевцем і загадував синові Івану розносити виконані завдання по домам. З цього приводу Іван Сікачка бував і у священника Києво-Воскресенської церкви Іоанна Леванди. Жвавий розум і жадоба до знань хлопчика привернули увагу священника. Він віддав Сікачку на свій рахунок до Академії і дозволив йому, на знак вдячності, взяти його прізвище Леванда.

Хлопчик з радістю вивчав все, що викладалося в Академії, і в 1759 році Леванда вже й сам став наставником в Академії. Але кафедра вчителя не влаштуувала його, він мріяв бути проповідником і через роки отримав місце священника при Успенському соборі на Подолі. Коли в 1785 році Києво-Софіївський монастир перетворили на кафедральний собор, Леванда був призначений Протоієреєм Києво-Софіївського кафедрального собору.

Сучасники і нащадки високо оцінювали талант Леванди як проповідника і духовного наставника. Віктор Іпатійович Аскоченський (1813–1879), відомий український історик і хоровий диригент, випускник, а згодом і професор Київської духовної академії,

писав з приводу проповідей Леванди: «От вже біля ста років минуло з часів першої його проповіді, а й досі вони читаються з істинною насолодою, ні в якій мірі не ображаючи самого найвибагливішого естетичного смаку!» [2, 287]. У зібранні слів і промов Леванди перша проповідь має дату 12 лютого 1761 року [2, 536].

«Леванда, який мав рідкісний розум і серце, відкрите для добра, залишив велику кількість повчань, бесід, промов і різного роду листів: і всюди, й в усьому він однаково постає як солодкоглаголивий витія» [2, 286]. Частина його праць була видана в Санкт-Петербурзі в 1821 році типографією Імператорського театру [2, 536].

Рукописи проповідей Леванди, що зберігалися в Церковно-археологічному музеї при Київській духовній академії, тепер знаходяться у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (НБУВ). 26 травня 1828 року у бібліотеку Київської духовної академії від «Его Высокопреосвященства синодального и комиссии духовных училищ члена Евгения, митрополита киевского и Галицкого и разных орденов кавалера» [7, 384] надійшов рукопис на 29 листах «Евгения Булгара рассуждение о музыке» грецькою мовою з перекладом російською. Євген Булгар прибув до Росії в 1771 році і був ієродияконом до 30 серпня 1775 року Крім трактату про музику [4], в рукопису знаходиться лист Леванди до відомого польського богослова Віктора Садовського «Listy z Kiiowa do X. Sadkowskiego od X. Lewandy czyli Lewandowskiego». Цей документ Леванди також зберігається у фондах Інституту рукопису НБУВ [5, арк. 29].

Промови і проповіді Леванди відрізнялися високою емоційністю, привертали увагу киян, збирали повну церкву парафіян, « ...відмінний голос, шляхетна поведінка, надзвичайно високе мистецтво вимови, вміння надавати ваги і значення кожному слову, в решті решт сама фігура проповідника мимоволі приковувала до нього увагу всякого, і тиша в храмі, що миттєво встановлювалася, як тільки Леванда виходив на кафедру, ясно показувала, наскільки благочестиві кияни цінували кожне слово

свого витія», – писав В. Аскоченський [2, 287]. Дослідники вважали, що проповідям Леванди бракувало класичної суворості, послідовного дослідження теми і аргументованості доказів, але його промови привертали людей «істинною любов'ю і гарячою участю у всіх моральних потребах своїх слухачів» [2, 286].

Типовими рисами, притаманними проповідям Леванди, – емоційністю, моральною досконалістю, образністю – характеризується промова «Речь на день Рождества Христова, говоренная протоиереем Иоанном Левандою Митрополиту Самуилу» [5, арк. 366], що міститься у збірці рукописів «Собрание проповедей и др. сочинений бывшего учителя и ректора Киев. Академии, впоследствии С.-Петербургского митрополита Сильвестра Кулябки и др., ркп. XVIII в., на 440 листках, поступившая в музей от протоиерея Стародомского» [7, 324].

З великою патетикою у цій промові звертається Леванда до митрополита Самуїла: «Кому дела Божии – кому тайны столетия нашего более известны? У кого ключ разумения сего в руках, кому вверены словеса Божия как не тебе – Рачителю веры – поборнику небесной истины – пастырю душ? Скажи нам» [5, арк. 365].

Дійсно, митрополит Самуїл (1731–1795) був видатним громадським діячем, який особливо багато зробив для підвищення статусу Київської духовної академії як навчального закладу європейського рівня. Поряд із вдосконаленням у вивченні стародавніх мов (латини, грецької та ін.), Самуїл наполягав на введенні французької, німецької, польської мов, мистецтва малювання. Кращі студенти мали можливість проходити стажування за кордоном. Серед найвідоміших вихованців епохи митрополита Самуїла В. Аскоченський називає і Артемія Веделя [2, 373–379]. Коли московський генерал-губернатор П. Д. Єропкін звернувся до митрополита Самуїла з проханням надіслати йому знавця церковного співу, «вибір пав на Веделя, з трьома хлопчиками з академічного хору він поїхав до Москви, і вступив там в управління капелою Єропкіна» [2, 373], що свідчить про вели-

кий талант і професійну обізнаність Веделя, притаманну йому вже в юнацькому віці.

В 1795 році, коли помер митрополит Самуїл, Ведель був присутній разом зі своїм другом і наставником Левандою і учнем Турчаніновим в Софіївському соборі при похованні [9, 4]. «Отець Леванда проголосив слово з таким почуттям і силою, що вся церква ридала [9, 4]. «Прийдіть, учні-сироти! Віддайте останнє цілування вашому керівнику, просвітителю, заступнику!» [2, 371] – звернувся Леванда в своїй проповіді перш за все до вихованців Академії. Турчанінов згадує, що перебування при похованні митрополита Самуїла та біля могили попереднього митрополита Рафаїла Заборовського дуже вразило Веделя, який молився зі сльозами.

Мабуть, вразливість Веделя, його надзвичайно розвинута риса вдачі співчувати людському лиху призвела до того, що навколишнє середовище перестало розуміти його, вважало божевільним. Всі речі і гроші, що приносили до нього в Кирилівську божевільню, Ведель віддавав бідним і солдатам. Тільки музика і молитва приносили полегшення великому страждальцю. Дослідник життя і творчості композитора Василь Григорович Петрушевський (1869–?) з приводу останніх років Веделя писав: «Ті, хто близько був знайомий з ним, наприклад, Турчанінов або відомий київський проповідник Іван Леванда, бувши́й другом Веделя, знали, що його юродство було добровільним і свідомим, що він розумів його як найвищий подвиг самозречення і мучеництва» [8, 8].

Леванда до останніх днів геніального композитора залишився його відданим другом. В. Аскоченський такими словами закінчує розповідь про життєвий шлях великого мученика А. Веделя: «Знаменитий витія І. В. Леванда, який напочував його таємницями, спитав дозволу у начальства проводити Веделя з достойною церемонією. Тіло Веделя було несено поперемінно то вихованцями Академії, то приватними особами, його шанувальниками» [2, 346].

Леванда на шість років пережив свого друга, хоча був і значно старший за нього. Серед найвизначніших благодійних вчинків вже старого проповідника була його участь у спасінні мешканців Подолу в Києві під час страшної пожежі 1811 року, коли старий Леванда перепливав до погорільців у човні і відвозив їх від вогню на дніпровські обмілини зі словами втіхи.

До кінця днів своїх Леванда залишався бадьорим духом і зацікавленим у розвитку освіти і наук. В останній путь кияни проводили свого знаменитого проповідника 25 червня 1814 року. Іван Васильович Леванда похований у Софіївському соборі у Благовіщенському боковому вівтарі біля південної стіни.

Постать А. Веделя, хоча й надзвичайно яскрава, помітна на історичному шляху української музичної культури, але при цьому ще значною мірою загадкова, значною мірою легендарна. До сьогодні не дійшли згоди дослідники біографії митця стосовно того, ким же він був насправді – духовним захисником свого народу чи духовним емігрантом, героєм, що постраждав за свої ідеали, чи безневинною жертвою сторонніх інтриг? (4, 51). На ці та інші питання сьогодні важко дати однозначні відповіді. Однак досить уважно вчитатися в рядки, присвячені особистості Артемія Лук'яновича, написані його учнем, відомим українським композитором і співаком, протоієреєм Петром Івановичем Турчаніновим, щоб зрозуміти велич постаті А. Веделя, композитора і людини: «Дети мои любезные! Вспоминайте всегда со слезами и благоговением сего праведника, как виновника счастья вашего отца, а следовательно, и вашего ...я обязан ему одному, как оружию промысла Божия надо мною, недостойным...» [9, 120].

Література до параграфа:

1. Архів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, м. Київ (Архів НБУВ), ф. Ее 1775, п. 2.

2. Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академиею / В. Аскоченский. – К. : Университетская типография, 1856.

3. Ведель Артем. Божественная Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів: Перше видання збереженої авторської рукописної спадщини під редакцією Володимира Колесника [Електронний ресурс]. – К., Едмонтон, Торонто : Українське музичне товариство Альберти, НБУВ, НМАУ, 2000. – Режим доступу : www.nbuiv.gov.ua.

4. Гусарчук Т. Постать Артемія Веделя в аспекті типології особистості / Т. Гусарчук // Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. – К., 2001. – С. 50–77.

5. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, м. Київ (ІР НБУВ), ф. ДА П 326; ф. ДА П 304 Речь на день Рождества Христова, говоренная Протоиереем Иоанном Левандою Митрополиту Самуилу; ф. П 414 Listy z Kiiowa do X.Sadkowskiego od X. Lewandy czyli Lewandowskiego.

6. Кошиць О. Спогади / Олександр Кошиць. – К. : Рада, 1995. – С. 221.

7. Петров Н. Описание рукописей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии / Н. Петров. – Вып. II. – К. : Тип. В. Давиденко, 1877.

8. Петрушевский В. О личности и церковно-музыкальном творчестве А. Веделя / В. Петрушевский. – К. : Труды КДА, 1901.

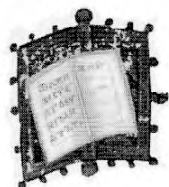
9. Протоиерей Петр Иванович Турчанинов. – С.-Петербург, 1863.



Шелеври Української Класичної Хорової Музики

АРТЕМ ВЕДЕЛЬ

(1767-1808)



Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів

Перше повне видання збереженої авторської рукописної спадщини
під редакцією Володимира Колесника

Українське Музичне Товариство Альберти
Національна Бібліотека України ім. В. І. Вернадського
Національна Музична Академія України ім. П. І. Чайковського

Київ, Едмонтон, Торонто 2000 рік

Концерт № 12 Псаломъ 119^е вѣсѣ.

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Solo
Solo po
f
f
f
f

Ко Го — споудъ ея — сиръ бо — ту умъ
ко Го — споудъ ея — сиръ бо — ту умъ
ко Го — споудъ ея — сиръ бо — ту умъ
ко Го — споудъ ея — сиръ бо — ту умъ

adagio

Solo po
f
f
f
f
f
f
f

ко Го — споудъ ея — сиръ бо — ту умъ
ко Го — споудъ ея — сиръ бо — ту умъ
ко Го — споудъ ея — сиръ бо — ту умъ
ко Го — споудъ ея — сиръ бо — ту умъ
ко Го — споудъ ея — сиръ бо — ту умъ
ко Го — споудъ ея — сиръ бо — ту умъ
ко Го — споудъ ея — сиръ бо — ту умъ
ко Го — споудъ ея — сиръ бо — ту умъ

Концерт II^е Изъ псалма 85. Стр. 14. 15. 16. 17.

Andante

So.
Soprano

So.
Alto

So.
Tenore

So.
Basso

Andante

КОНЦЕРТ I / CONCERTO I



Въ моли́твах не́дсыпа́юще́ю Богоро́дицѣ “В молитвах неусипающую Богородицу”

Кондак на утрені в день Успення Пресвятої Богородиці й Приснодѣви Марїї, 15 (28)серпня. (Із Мінеї)

Adagio.
Andante
Allegretto

“The Birth-giver of God, Who is Constant in Supplications”

*Kondak (Collect-Hymn), Tone 3 from The Dormition of the Mother of God Matins. August 15 (28).
(from Minea)*

Adagio
Andante
Allegretto

2.5. Раритети Дмитра Бортнянського на теренах України і Росії

«Золота доба» другої половини XVIII століття в українській музиці пов'язана з творчістю її уславлених композиторів М. Березовського, Д. Бортнянського і А. Веделя. Але жоден з них не набув такої прижиттєвої і сьогоденної слави як Дмитро Бортнянський (1751–1825). Видатний майстер хорового письма (35 концертів для 4-голосного хору, 10 концертів для 2 хорів, церковні піснеспіви і світські хори) він, поряд з М. Березовським, створив новий тип українського хорового концерту. Д. Бортнянський працював також у жанрі опери («Креонт», «Алкід», «Квінт Фабій», «Сокол», «Свято сеньора», «Син-суперник») і клавірної музики, виявляючи свій блискучий талант і в цих жанрах.

Творчість Д. Бортнянського досліджувалась багатьма видатними музикознавцями минулого і сьогодення (М. Лебедев, М. Фіндейзен, Б. Асаф'єв, С. Скребков, Б. Доброхотов, Т. Ліванова, Ю. Келдиш та ін.). Але майже невідомими залишаються розвідки про творчість Бортнянського українських видатних вчених і музикологів.

У фондах НБУВ зберігаються прижиттєві документи Бортнянського, що вказують на видатне значення його діяльності для вітчизняної культури. Так, видатний вчений митрополит Київський і Галицький Євгеній Болховітінов (1767–1837) в «Исторических рассуждениях вообще о древнем христианском богослужбеном пении и особенно о пении российской церкви.» (Воронеж, 1799. – С. 15) писав про Бортнянського: « Россия получила себе знаменитых в певчестве учителей и сочинителей, из коих знаменитейшим из всех других есть доньне Дм. Бортнянский» [1, 15].

У словнику того ж Болховітінова (Болховитинов Е. Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев писавших в России. – М., 1845. С. 55–58) читаємо,

що Бортнянський – «действительный Статский Советник, Почётный член С.-Петербургской Академии художеств, Директор вокальной музыки придворного певческого хора, автор 54 хоровых произведений. Во всех сих сочинениях отличительным свойством пред прочим замечается выбор мелодии, приличный певчеству, благопристойность месту, применение музыки к тексту, естественность переходов музыки» [2, 57].

Отримавши статус директора Придворної півчої капели у 1795 році, Бортнянський, не зважаючи на своє українське походження, вважається за часи Російської імперії офіційним російським митцем, але все ж таки Болховітінов відносить його до «чужестранцев, писавших в России».

Про визнання значущості творчості Бортнянського у світовій музичній культурі свідчать яскраві враження від музики маестро видатного французького композитора ХІХ століття Гектора Берліоза: «У цій гармонічній тканині були поєднання, які здаються неможливими: то чулись зітхання, то неясний дрімотний шепіт, часом з'являлись акценти, за силою схожі на крик, який захоплює ваш дух, стискає серце й груди, а потім усе розчинялося в безмірному легкому завмиранні; здавалось, хор ангелів залишав землю і поступово зникав у небесній височині» (Цит. за книгою Іванов Д. Дмитро Бортнянський. – К. : Музична Україна, 1980. – С. 8) [3, 8].

На рубежі ХІХ і ХХ століть, знаходячись у гущі подій музичного життя Галичини, її культурного центра Львова, С. Людкевич активно виступає як критик. Особливий розділ музично-критичних робіт Людкевича складає цикл монографічних статей про українських композиторів. У 1919 році Людкевич організував «Комітет пам'яті композиторів», а також замислив створити при музичному товаристві ім. М. В. Лисенка у Львові музичний архів.

Станіслав Людкевич (1879–1979) відомий перш за все як видатний український композитор, автор кантати-симфонії «Кавказ», кантат «Україні», «Заповіт», симфонічних поем «Каменярі»,

«Стрелецька рапсодія», «Дніпро», «Наше море», «Мойсей», опери «Довбуш» і багатьох інших творів різних жанрів і форм. Фундаментальна філософська і музична освіта, талант дослідника, виконавця і критика сприяли яскравому проявові С. Людкевича в різних видах музичної діяльності. Він виступав як піаніст, співак і диригент. Блискучий учений, він став засновником українського музикознавства, автором першої в Україні музикознавчої дисертації. У 1903 році Людкевичу у Відні присвоюється ступінь доктора в галузі музики.

Дисертація С. Людкевича на тему програмної музики в рукопису пролежала у віденському архіві близько трьох чвертей сторіччя. З-поміж українських композиторів увагу автора в першу чергу притягав Микола Лисенко, а далі Дмитро Бортнянський, Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Денис Січинський, Остап Нижанківський та інші. З-поміж виконавців – Модест Менцінський, Олександр Мишуга, Соломія Крушельницька, Михайло Микиша.

Дуже важливим аспектом дисертації є те, що вона – неоціненне джерело для пізнання і розуміння самого Станіслава Людкевича як композитора. Можна провести цілий шерег паралелей і стичних пунктів між його теоретичними працями й композиторською творчістю. Студії на полі фольклористики кидають світло на органічний зв'язок його творчості з народною музикою.

Відкриває цикл монографічних музикологічних робіт Людкевича стаття про Д. Бортнянського, написана в 1906 році німецькою мовою для віденського щомісячника «Ukrainische Rundschau», що знайомив закордонних читачів з новинами культурного життя України. З музикою Бортнянського Людкевич познайомився в ранній юності, високо цінував його творчість, як композитор вчився мистецтву хорової поліфонії на його духовних творах. Людкевич став першим дослідником Бортнянського в Україні.

Незважаючи на величезну популярність духовних творів Бортнянського в Галичині ще з 20-х років ХІХ століття, на початку ХХ століття пролунали окремі критичні голоси, з числа духівництва, яке виступало проти хорового співу в церкві. Критично висловився про вплив Бортнянського на творчість галицьких композиторів Іван Франко в статті «Думки профана на музичні теми». Людкевич, пропагандист хорового співу і творчості Бортнянського, протиставив думці Франка свій девіз: «Назад до музики Бортнянського, до дійсної музичної культури» (Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна музика // Музичний листок. – 1925. – 1. – С. 8) [4, 8].

Стаття Людкевича «Д. Бортнянський і сучасна українська музика» була написана автором у пам'ять про соту річницю від дня смерті великого композитора Людкевич закликав розвивати в сучасній українській музиці прогресивні традиції, закладені у творчості Бортнянського, знаходив в інтонаційному складі музики Бортнянського українські корені. Людкевич відзначав сприятливий вплив «нашого Моцарта», як називає Бортнянського Людкевич, на хорову творчість галицьких композиторів М. Вербицького і І. Лаврівського. Він наполягає «глибше й конкретніше зануритися у велику культурну скарбницю, що зосереджена в творах Бортнянського, ...знайти в ній джерела й основи нашого відродження» [4, 5]. Яскраві сторінки музикознавчих праць С. Людкевича, присвячених творчості Бортнянського, не втратили свого значення і для сучасного мистецтвознавства.

Рукописні матеріали, пов'язані з творчістю Бортнянського зберігаються у фондах ІР НБУВ [НБУВ, ІР, Ф.І, № 2856 (1825), № 4702; Ф.ІІ № 2663; Ф 312, № 399; ІР № 126 (672), С. 107].

В останні роки життя Бортнянський підготував до видання повного зібрання своїх духовних творів і віддав ноти у гравірування. Співробітник Російської національної бібліотеки (С.-Петербург) Н. О. Рижкова доводить, що саме з цих дошок були надруковані прижиттєві видання, що збереглися до наших часів.

В статті «Прижиттєві видання творів Бортнянського» [5] Н. Рижкова сповіщає, що недавно були віднайдені у фондах Російської національної бібліотеки два світських твори композитора, які раніше вважалися втраченими – «Песнь воинов» і «Марш народного ополчения», написані під час війни Росії з Наполеоном.

Видання «Песнь воинов» зберігається також в Україні у фондах НБУВ в колекції Розумовських за номером Н 121560. На титульному листі не зазначений ні автор тексту, ні автор музики. Визначити автора тексту виявилось не так складно. Це – М. М. Карамзін, його вірш «Песнь воинам» написаний у 1806 році і присвячений подіям війни Росії й Австрії проти Наполеона:

«Гремит, гремит священный глас
Отечества, закона, славы!
Сыны Российския Державы!
Настал великодушный час.
Он наш! Друзья, вооружимся;
С врагом отечества сразимся;
Ударим мощною рукой,
Как дети грозного Борея,
И миру возвратим покой
Низвергнув общего злодея!»

Складнішою була справа з встановленням автора музики. Твір був надрукований в трьох варіантах: для фортепіано з надписаним текстом на двох нотних рядках, у вигляді партитури для чотирьохголосного хору із супроводом фортепіано або духового оркестру, у вигляді партитури для сольного співу і духового оркестру (такий примірник зберігається у фондах НБУВ). Перед нотним текстом зазначено: *Coro aves le piano-forte ou les instruments a vent* (хор з фортепіано або духовими інструментами). Військова, як би ми зараз сказали, масова пісня викладена у

вигляді повної партитури – дуже велика рідкість для музики того часу і практично не зустрічається в піснях тих років.

Н. Рижкова вважає, що пісня була задумана і написана для хору – очевидно, що її партитуру писав професійний хоровий майстер. Хто міг ним бути в ті роки, крім Бортнянського? Мелодія пісні також свідчить про його почерк. Її насичене чотириголосся, яскравість і урочистість звучання, класичне ясне голосоведіння і багато чого іншого змушують згадати деякі сторінки концертів Бортнянського. І, нарешті, головне: рукопис його твору з подібною назвою зазначався в Реєстрі творів композитора. Утім, невеликий нюанс усе-таки є. У Карамзіна вірш називається «Песнь воинов». Однак у 1812 році учасників народного ополчення називали не воїнами, а ратниками. А саме для них і складалася пісня. Очевидно, тому вона має дві назви – «Песнь воинов» у нотному виданні (згідно з Карамзіним) і «Песнь ратников» (відповідно до Реєстру).

Російський посол у Відні князь Д. Голіцин від 1762 року, по смерті Голіцина від 1793 року посол Росії Андрій Розумовський сприяли зацікавленню творами Бортнянського в Австрії, оскільки хор графа Розумовського в каплиці російського посольства у Відні виконував твори Бортнянського. Тому ж сприяли також виступи хору російського посольства в церкві Св. Варвари 1809 року. Процвітав культ Бортнянського в церкві Св. Варвари завдяки музичним уподобанням парохів о. Ольшавського і о. Снігурського. Про це свідчить стаття д-ра Василя Щурата, вміщена у газету «Музичний листок» у листопаді 1925 року з нагоди сотих роковин від дня смерті Д. Бортнянського.

Фонд документів професора Андрія Гнатишина в НБУВ був започаткований під час його відвідування Києва в 1994 році, коли він передав музичному відділу рукописи своїх творів: оперу «Олена», літургію «Служба Божа», «Стрілецькі пісні». Виконуючи останню волю композитора, його син Ігор Гнатишин передав до Національної бібліотеки України особисте книжкове та нотне

зібрання професора, серед них й Духовні твори Дмитра Бортнянського, видані в Торонто 1974 року у 150-річчя смерті композитора (1825–1875).

Видатний український композитор, диригент, педагог, громадський діяч А. Гнатишин (1906–1995) за життя був знаним і шанованим музикантом у багатьох країнах Європи і Америки, особливо Австрії. Завдяки невтомній діяльності А. Гнатишина, починаючи з 30-х років церква Св. Варвари у Відні стає центром української культури в Австрії. Під орудою Гнатишина в церкві Св. Варвари виконуються твори Бортнянського, а в особистій бібліотеці диригента зберігаються духовні концерти Бортнянського під редакцією П. Маценка.

Видання творів Бортнянського вийшло в 1974 році в Торонто у видавництві Д. Ковача у трьох томах: перший том – 35 духовних концертів на 4 голоси, другий – 10 двохорних концертів, третій – літургійні пісні [6]. Видання допомогли здійснити О. Жолкевич, професор А. Гнатишин, доктор П. Маценко та ін.

На виданні, що зберігалось у власній бібліотеці Гнатишина, – дарчий напис: «Дорогому Професорові і Композиторові дарує Дмитро Ковч. Торонто 6 липня 1975 р.».

У першому томі (35 духовних концертів) надрукована також стаття Павла Маценка, яка містить цікаві рекомендації щодо виконання творів Бортнянського, виявлення стилю у відповідності з епохою. П. Маценко приділяв велику увагу звільненню тексту творів Бортнянського від редакторського свавілля навіть такого видатного музиканта як П. Чайковський (у 1881 році у видавництві вийшло повне зібрання духовно-музичних творів Д. Бортнянського в 10 томах).

П. Маценко (1897 на Харківщині – 1991 Вінніпег) – член-кореспондент Української вільної АН, доктор музично-педагогічних наук, з 1924 року працював у Празі, потім у Відні, з 1936 – у Вінніпезі, автор праць з історії української музики.

Підкреслюючи національні коріння творчості Бортнянського, П. Маценко у вступній статті до видання «Духовних творів»

композитора зазначає: «Щодо національного складу концертів треба було б писати окрему працю. ...Автори українських партесних концертів внесли в церковну музику новину, дуже відмінну від мелодичної основи попереднього співу щодо форми й мелодичних первнів. Микола Дилецький у своїй «Граматичній» дораджує для написання церковних творів вживати народні мелодії. Це велика новина для його часів, коли про національність в музиці (зокрема в церковній) ще не говорилось. Композитори тих порад вживали залюбки. Звертаємо на все це увагу для підкреслення і пригадки, що Бортнянського вчили співати київський розспів і партесні концерти. Тому він знав їх і співав їх, а своїми творами став продовжувачем досягнень своїх попередників. Бортнянський своїми духовними концертами створив нову добу. Він усталив форму духовного концерту для своєї Церкви, хоч в тематиці й побудові концертів Бортнянського ще лишаються ознаки старої класичної інструментальної музики сонатно-симфонічного циклу з характерними для них тематичними і тональними контрастами, що й означає сонатну експозицію. Всі концерти Бортнянського являють з себе різноманітні щодо форми та довготи укладу. Живою масою звуків Бортнянський володіє з великою майстерністю щодо барвності і контрастів з одного боку, а з другого щодо поліфонічної техніки. Його концерти є зразками високо розвинутого способу творчості для хору а capella, що в свою чергу говорить про його високу майстерність та про багатство винаходів. Тематична винахідливість у Бортнянського щодо характеристики текстів без сумніву геніальна. Бортнянський майстерно керує хоровим тутті з солями, що творять зворушливі звукові контрасти. Він думав про хор без інструментального супроводу (що було й вимогою Церкви), який обтяжує і притемнює хорове звучання. Тексти до концертів давали йому певні образи, які викликали відповідні настрої – то радісні, то мужньо-героїчні й енергійні, глибоко драматичні і скорботні. Для вислову того всього він керується повними й не перевантаженими засоба-

ми інтонаційними, гармонійними, поліфонічними, тембровими й іншим» [6, 281–282].

Важливо відзначити, що в зазначеному канадському виданні редактором П. Маценком зберігається аутентичний авторський текст, позбавлений виправлень попередньою редакцією П. Чайковського, який у примітці записав: «Окрім виправлення помилок (друкарських) минулих видань, які можливо постали від помилок рукописних, я дозволив собі в цьому виданні чотириголосних концертів Бортнянського в деяких місцях змінити означення ступені сили виконання там, де колишні знаки здавались мені невідповідними, або, по недогляду, неправдиво було поставлені. Означуючи стиль Бортнянського у великій кількості аподжіятури або пропускав, або для точності переносив на певні частини такту. П. Ч.» [6, 282].

В багатьох концертах в темах і реченнях (музичних) знаходимо досить народнопісенних елементів та мелодій з київського розспіву. Цитувань Бортнянським повних народних мелодичних зразків майже немає. Тільки в концерті ч. 25 «Не умолчим нікогда» у вступній темі (імітаційно) явно звучить в певній переробці народна пісня «Ой зацвіла червона калина». Майже повно чуємо народну пісню «Чи ти, ненько, чула» в *adagio* концерту ч. XIV в *tutti*, в сопрано, на словах «сего ради помаза тя Боже, Бог твой».

Бортнянський походив з України, був українцем, студіював від малечку тільки українську музику, жив у капелі між своїми. Все його життя свідчить про те, що він дійсний українець і великий український композитор.

Він продовжив традиції геніальних своїх попередників, українських композиторів, Артемія Веделя та Максима Березовського.

Він і його сучасники – М. Березовський і А. Ведель – створили «золоту» добу і історії музичної культури України.

Про смерть Д. Бортнянського ще в 90-х роках минулого століття в капелі оповідали: «Д. Бортнянський був ласки Божої диригент, організатор, оборонець прав капели, він удосконалив

стрій капелян, що був копією строю спудеїв Києво-Могилянської Академії, він був великим композитором з надзвичайною технікою.... Коли він відчував наближення хвилини прощання з життям, Б. покликав свою любиму капелу до себе й просив її проспівати йому останній раз його улюблений концерт: «Вскую прискорбна еси душе моя», ч. 33 [6, 287].

Д. С. Бортнянський помер 9 жовтня 1825 року.

Література до параграфа:

1. Болховитинов Е. А. Исторические рассуждения вообще о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении российской церкви / Е. А. Болховитинов. – Воронеж, 1799. – С. 15.

2. Болховитинов Е. А. Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России / Е. А. Болховитинов. – М. : Университетская типография, 1845. – С. 55–58.

3. Іванов Д. Дмитро Бортнянський / Д. Іванов. – К. : Музична Україна, 1980. – С. 8.

4. Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика / С. Людкевич // Музичний листок. – 1925. – Листопад. – С. 2–6.

5. Рыжкова Н. А. Прижизненные издания сочинений Бортнянского / Н. А. Рыжкова. – СПб : РНБ, 2001. – С. 9–31.

6. Маценко П. У 220-річчя від народження / П. Маценко // Дмитро Бортнянський. 35 концертів: Духовні твори. – Торонто : Д. Ковч, 1974. – С. 269–287.

7. Шульгина В. Станислав Людкевич о влиянии Бортнянского на развитие музыкальной культуры Галиции / В. Шульгина // Дмитрий Бортнянский: музыкальная культура его эпохи, современники. – СПб, 2001. – С. 30–32.



МУЗИЧНИЙ ЛИСТОК

НЕПЕРІОДИЧНИЙ ЧАСОПИС, ПРИСВЯЧЕНИЙ АКТУАЛЬНИМ СПРАВАМ
НАШОГО МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

Випуск I.

Львів, листопад 1925

ЗМІСТ: 1. Від Редації. — 2. Д-р Ст. Людкевич: Д. Бортнянський а сучасна українська музика. — 3. Д-р В. Щурат: Як пізнали Д. Бортнянського з Зх. України? — 4. Музична хроніка й бібліографія.

З НАГОДИ СОТИХ РОКОВИН СМЕРТИ Д. БОРТНЯНСЬКОГО

Музично-просвітна

кабінет

м. Львів

м. Лесюківця

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів

м. Львів



ПОРТРЕГ БОРТНЯНСЬКОГО, РОБОТИ В. БОРОВИКОВСЬКОГО

(ГРАВЮРУ З ЦЕГО НАДРУКОВАНО ВПЕРШЕ В "ЛІВСЬКІЙ СТАРИНІ" 1925 РОКУ, КН. 7)

Державна Музична
БІБЛІОТЕКА
Львів
INV. 125712

1939

79/051

70

DMITRO
BORINIANSKY
35 KONCERTI

SACRED
MUSIC
VOLUME I

COMMEMORATIVE EDITION
OF THE 150th ANNIVERSARY OF THE
DEATH OF COMPOSER
1825 - 1975

PUBLISHED IN TORONTO, CANADA 1974
by D. KOWCZ

ДМИТРО
БОРТИНЯНСКИЙ
35 КОНЦЕРТІВ

ДУХОВНІ
ТВОРИ
ТОМ I

ВІЛЕЙНЕ ВИДАННЯ
у 150-річчя смерті
1825 - 1975

Видав в Торонто, Канада, 1974
Д. КОВЧ

2.6. Колекція родини Розумовських в контексті української та європейської культури

У Відділі формування музичного фонду Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (НБУВ) зберігаються нотні матеріали, починаючи з XVII століття. Серед раритетних та унікальних документів – нотні колекції трьох останніх століть. Так, XVIII століття представлено нотозібранням родини Розумовських (останнього гетьмана Лівобережної України та його нащадків), XIX століття репрезентовано особистою бібліотекою І. І. Гаврушкевича (більше 500 одиниць збереження), музиканта-аматора, який залишив свій плідний слід в історії музичного побутування на Чернігівщині. Кінець XIX – початок XX століття представлений зібранням грамплатівок (більш 500 одиниць), серед яких є перші записи найвидатніших виконавців світового рівня, колекцією грамплатівок С. Маслова (більш 1700 одиниць). Значну цінність представляє нотне рукописне зібрання «Музфонд Спілки композиторів України», яке містить автографи та рукописні копії ще не опублікованих творів сучасних українських композиторів (1400 одиниць збереження), переданими в НБУВ Міністерством культури з бібліотек Музфонду та Національної спілки композиторів України (НСКУ).

Нотний архів Розумовських надійшов до бібліотеки ВУАН у 1918 році. Це одне з найцікавіших музичних приватних зібрань серед тих, що зберігаються в музичних бібліотеках світу. Загальний обсяг колекції – 1682 одиниць збереження, з них 356 – рукописні. Ноти з колекції Розумовських представляють собою твори професійних музикантів XVIII – початку XIX століть – композиторів видатних, відомих, маловідомих, забутих й невідомих. Музика, що репрезентується, належить до різних стилів, жанрів, форм та композиторських шкіл.

Ця унікальна колекція, що зібрана з таким смаком і знанням світової музичної культури, накопичувалася нашими співвітчиз-

никами – Розумовськими, чії коріння знаходяться серед українського козацтва. Батько засновника бібліотеки українського гетьмана Кирила Розумовського (1728–1803) був реєстровий козак київського Вишгорода Козельця Григорій Розум.

Сини останнього гетьмана України були також видатними державними діячами і високо освіченими музикантами-аматорами, продовжували накопичення нотної бібліотеки. Більша частина колекції належала старшому синові гетьмана Олексію (1748–1822), який був міністром народної освіти. Молодший син Андрій (1752–1832) прославився як талановитий дипломат, серйозний музикант-аматор і меценат. У 1808 році він організував у Відні квартет, який став першим в Європі ансамблем постійного складу. Великий Бетховен присвятив графу Андрію Розумовському квартету ор. 59, №7–9, де були використані українські народні пісні.

Власником великої частини колекції був Олексій Кирилович Розумовський (1748–1822), людина з європейською освітою, старший син останнього гетьмана Лівобережної України Кирила Розумовського. За свідченням сучасників, Олексій був також власником найбагатшої в Росії бібліотеки з природничих наук (після його смерті, на початку ХІХ століття її розпродали з аукціону). Ноти, що знаходились в його зібранні, старанно каталогізовані бібліотекарями ХVІІІ століття. До колекції також увійшли ноти, що припустимо належали іншим представникам родини Розумовських (Олексію Григоровичу та Кирилу Григоровичу) та нащадкам О. К. Розумовського по лінії Рєпніних.

Рукописна частина колекції складає два великих розділи: вокально-сценічна та камерно-інструментальна музика.

До першого і найціннішого розділу відносяться рукописи, що представляють різні види вокально-сценічної та вокальної музики (біля 100 примірників). В основному це рукописні партитури опер, кантат, ораторій композиторів ХVІІІ століття. Майже всі вони є копіями, зробленими професійними переписувачами нот, але їх можна справедливо віднести до раритетних джерел. Рари-

тетність кожної партитури підсилюється й тим, що згідно традицій свого часу, навіть твори одного й того самого автора з однаковою назвою подекуди мали певні відмінності (наприклад, вставні номери або купюри, інші варіанти нотного тексту). Рукописи партитур вокально-сценічних творів частково вже введені до наукового обігу (починаючи від 1920-х років з ними працювали такі відомі вчені як О. Дзбанівський, А. Преображенський, Ю. Келдиш, Р. Пекеліс, Т. Ліванова, В. Протопопов, Т. Шеффер, К. Черпухова, Л. Івченко, В. Шульгіна та інш.). Серед особливо цінних партитур, що зберігаються в колекції, слід зазначити дві опери італійського композитора Дженаро Астарітта, який згідно припущень науковців, працював у Олексія К. Розумовського у 1786–1787 роках. Це опери «Збитенник» (1786 року, російською мовою «Збитеньщик», текст Княжніна) та «Безлюдний острів» (1787 року).

Рукописи цих опер, згідно позначенню на титульному аркуші є автографами Астарітта. Уривки з опери «Збитенник» друкувались в музикознавчій літературі (з 1940-х років), виконувались в концертах.

Серед рукописних копій особливої цінності становлять опера-пастіччо «Серенада» (італійською мовою) і «Кантата на честь російського царя Олександра» Фр. Марлаккі.

Опера «Серенада» представлена комплектом оркестрових голосів (1747 року, італійською мовою «Serenata»). Її автори – король Пруссії Фрідріх Великий та його придворні музиканти Граун, Кванц та Ніхельман. Оперу перевидавали наприкінці ХІХ та на початку ХХ століть. Копія опери, що знаходиться в колекції Розумовських, зроблена у ХVІІІ столітті з оригіналу і на сьогодні є другим першоджерелом її вивчення. Копія опери, ймовірно, була подарована особисто Фрідріхом Великим Кирилові Розумовському під час його перебування у Берліні. Як цікаве, але неатрибутоване джерело було введено у науковий обіг у 1970 році.

Чистова (каліграфічна) копія «Кантати на честь російського царя Олександра...» (Лейпциг, 1813 р.) зроблена з автографа іта-

лійського композитора Фр. Морлаккі. Кантату було замовлено композитору за сприянням М. Рєпніна (зятя О. Розумовського, на час створення кантати він був генерал-губернатором Саксонії). Автограф не зберігся.

Особливу цінність також мають копії опер Анфоссі і Дж. Сарті, який працював при дворі Катерини Великої (оригінали цих творів зберігаються у С.-Петербурзі).

Більшість рукописів з колекції (біля 250 примірників) відноситься до камерно-інструментальної музики. Переважно, це копії професійних переписувачів з друкованих видань або автографів XVIII століття. За жанровими ознаками – це камерно-інструментальна музика для ансамблів різного складу (дуетів, тріо, квартетів і т.д.), симфонічних оркестрів (концерти, симфонії кончертанте, симфонії). Хронологічно – від 30-х років XVIII до початку XIX століття. Рукописи, поруч і з виданнями XVIII століття, викликають інтерес у виконавців і музикологів. Музика з камерно-інструментального розділу колекції Розумовських звучить на концертній філармонічній естраді, починаючи з 1940-х років. Рукописні ноти камерно-інструментальної музики привертають увагу музикознавців. Це не тільки вивчення, але й публікації певних пам'яток (творів Й. Х. Баха, Д. Паезіелло і др.). Окремі твори з камерно-інструментальної рукописної частини колекції введені до наукового обігу, починаючи від 1920-х років (О. Дзбанівський, Т. Шеффер, К. Черпухова, Л. Івченко, Т. Гнатів, Б. Сюта, Ю. Рудчук, В. Шульгіна та інш.)

У різних бібліотеках світу зберігаються партитури (автографи і копії), аналогічні тим, що знаходяться в нотній колекції Розумовських. Кількість таких копій однієї опери складає від одного, але майже ніколи не перевищує 20 примірників у світі. Партитури з колекції Розумовських відповідно можуть бути другим, третім і так далі примірником. Раритетність кожної партитури підсилюється й тим, що згідно традицій свого часу, навіть твори одного й того самого автора з однаковою назвою могли мати пе-

вні відмінності (наприклад, вставні номери, купюри, інші варіанти нотного тексту).

Більша частина рукописів ніколи не публікувалася, а нотні видання в своїй значній частині відносяться до раритетів.

Нотна бібліотека Розумовських відтворює музичну атмосферу класицизму в Європі і, поряд з відображенням творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, дає вичерпну картину доробку мало відомих у наш час талановитих композиторів XVIII століття. Так, рідкісними виданнями творів композиторів Я. Стаміця, К. Стаміця, Х. Канабіха, Ф. Ріхтера, А. Фільса, Д. Тоескі, В. Крамера, Т. Френця представлена в колекції Мангеймська школа, яка відіграла в кінці XVIII століття важливу роль у формуванні композиторського і виконавського стилю, що став провісником віденської класичної школи. В колекції також представлені композиторські школи XVIII століття майже усіх країн Європи – Австрії, Англії, Бельгії, Італії, Німеччини, Польщі, Росії, України, Франції, Чехії.

Важливим фактором сприймання нотозбірні Розумовських як колекції є наявність восьми рукописних каталогів нотної бібліотеки Олексія Розумовського, які чудово збереглися і дають бібліографічний опис видань і рукописів творів камерно-інструментальної музики. Ці каталоги є першим досконалим зразком вітчизняної нотної бібліографії, не мають світового аналогу, але, на жаль, ще не стали надбанням людства, тому що ніколи не публікувалися, а інформація про їх наявність відсутня в комп'ютерній мережі. Каталоги, складені у 80-ті роки XVIII століття на терені України невідомим автором, являються унікальною пам'яткою світової нотної бібліографії, відображенням культури України другої половини XVIII століття.

Каталоги складені за систематично-алфавітним принципом, в основі систематики жанр камерно-інструментальної музики. Вписаний до кожного твору інципіт надає право віднести ці ката-

логи до унікальних бібліографічних довідників XVIII століття, що мають світове значення.

Каталоги оформлені як рукописна книга на папері, записи зроблені французькою мовою, позначення тешпу – італійською. Титульний аркуш – рукописний, але прикрашений гравірованою ілюстрованою рамкою із зображенням герба Російської імперії, двох колон, що увиті лавром, ангелів та ін. Палітурка первісна і зроблена в майстерні Розумовського. Це картон у світло-коричневій шкірі. На кришках – монограми золотим тисненням «АСР» (Алексей Кириллович Разумовский російською мовою) під графською колоною. Такий самий вигляд мають всі рукописні каталоги і справляють на читача неперевершене естетичне враження.

Серед пам'яток української музики з колекції Розумовських привертає увагу «Українська симфонія».

Українська симфонія XVIII століття, відома в музикознавстві також під назвою «Перша українська симфонія невідомого автора», була надрукована в «Journal de musique, dedle aus Dames: Pour le mois de Octobre». Цей журнал видавався у Петербурзі бароном Ернстом Ванжурою. Повна назва журналу «Journal de musique pour le clavecin ou pianoforte, dedle aus dames par B.W. amateur» (Музичний журнал для клавесину або піанофорте, присвячений дамам б(ароном) В(анжурою), аматором). Саме жовтневий випуск «Музичного журналу...» залишився єдиним відомим примірником у світі і зберігається у Відділі формування музичного фонду НБУВ серед інших унікальних документів колекції Розумовських як видатна пам'ятка української культури. Реставрація примірника проведена у січні 1993 року.

Автором «Української симфонії», вміщеної в жовтневому номері «Музичного журналу...», є Ернест Ванжура (175(?) – 1802 (?)), чех родом з Ванеберга, клавесиніст, композитор, видавець, який служив в Дирекції Імператорських театрів. Відомо ще дві симфонії Ванжури «Російська» та «Польська», в яких автор також використав українські пісні.

Виконання провідними артистами України творів з колекції Розумовських стає справжньою сенсацією, тому що музика мало-відомих композиторів виконується в Україні вперше і значно збагачує мистецьке життя професійних музикантів і аматорів.

Становлення України як суверенної держави викликає необхідність виходу нашої країни у світовий інформаційний простір. Сьогодні українське мистецтво переживає часи національного відродження та усвідомлення культурних надбань України в контексті світових ціннісних критеріїв. Нова культурологічна політика надає великого значення вивченню української музичної культури у світовому контексті та екстраполяції національних досягнень у систему загальнолюдських цінностей. Ознайомлення світової громадськості з такими українськими скарбами як нотна бібліотека Розумовських допоможе виходу нашого мистецтва у світовий інформаційний простір.

Література до параграфа:

1. Архів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, м. Київ (Архів НБУВ), ф. 1, оп. 1, од. зб. № 35, Дзбанівський О. Т. Музична бібліотека Розумовського О. К. (з архіву нотної бібліотеки УАН), 89 арк.

2. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, м. Київ (ІР НБУВ), ф. КР 3, № 39, № 121184; ф. КР 3, № 38, № 121185; ф. КР 4, № 36, № 121036; ф. КР 4, № 34, № 121034; ф. 342, №19; ф. КР, № 26, № 120920; ф. КР, № 27, № 120921.

4. Васильчиков А. А. Семейство Разумовских : [В 5 т.] / А. А. Васильчиков. – Т. 1. – СПб : типография М. М. Стасюлевича, 1880. – 486 с. + прил. [103 с] + указ. имен [20 с].

5. Васильчиков А. А. Семейство Разумовских : [В 5 т.] / А. А. Васильчиков. – Т. 2. – СПб : типография М. М. Стасюлевича, 1881. – 557 с., XXI с.

6. Васильчиков А. А. Семейство Разумовских : [В 5 т.] / А. А. Васильчиков. – Т. 3. – СПб : типография М. М. Стасюлевича, 1882. – 530 с.

7. Витвицький В. Гетьман Кирило Розумовський – музичний меценат / В. Витвицький // Збірник на пошану 70-річчя з дня народження / Упорядк. і ред. Я. Рурського; Українська вільна Академія наук у США: Музикологічна секція. – Нью-Йорк : [б.в.]. – С. 56–61.

13 Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції О. К. Розумовського за каталогами XVIII ст. / Л. В. Івченко ; НАН України ім. В. І. Вернадського. – К., 2004. – 644 с.

18 Путро О. І. Останній гетьман / Путро Олексій // Київська старовина. – 1993. – № 2. – С. 46.

21. Шеффер Т. В. Нотозібрання Розумовських з фондів ЦНБ АН УРСР – цінний документ музичної культури України XVIII ст. / Т. В. Шеффер, К. М. Черпухова // Українське музикознавство : науково-методичний міжвідомчий щорічник. – Вип 6 : Українська музична культура XVI –XVIII сторіч. Матеріали симпозиуму (5–9 квітня 1969 р., Київ) / Упорядк. та вст. ст. О. Шреєр-Ткаченко. – К., 1971. – С. 170–184 + (список авторів музики) С. 252–262.

23. Шульгина В. Д. Нотный архив Разумовских в контексте европейской культуры второй половины XVIII века / В. Д. Шульгина // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России : науч. труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковського. – М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковського, 2000. – Сб. 31. – С. 37–41.



Розумовський Олексій Григорович



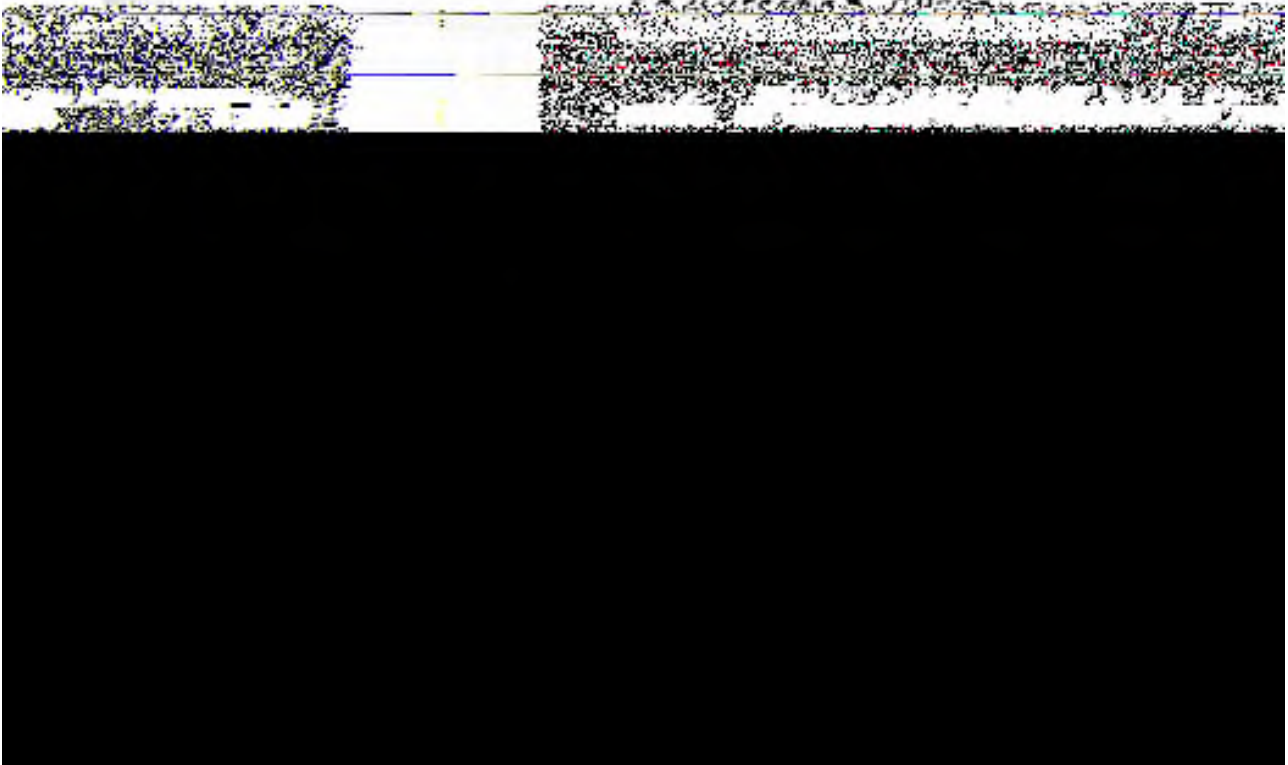
Розумовський Кирило Григорович

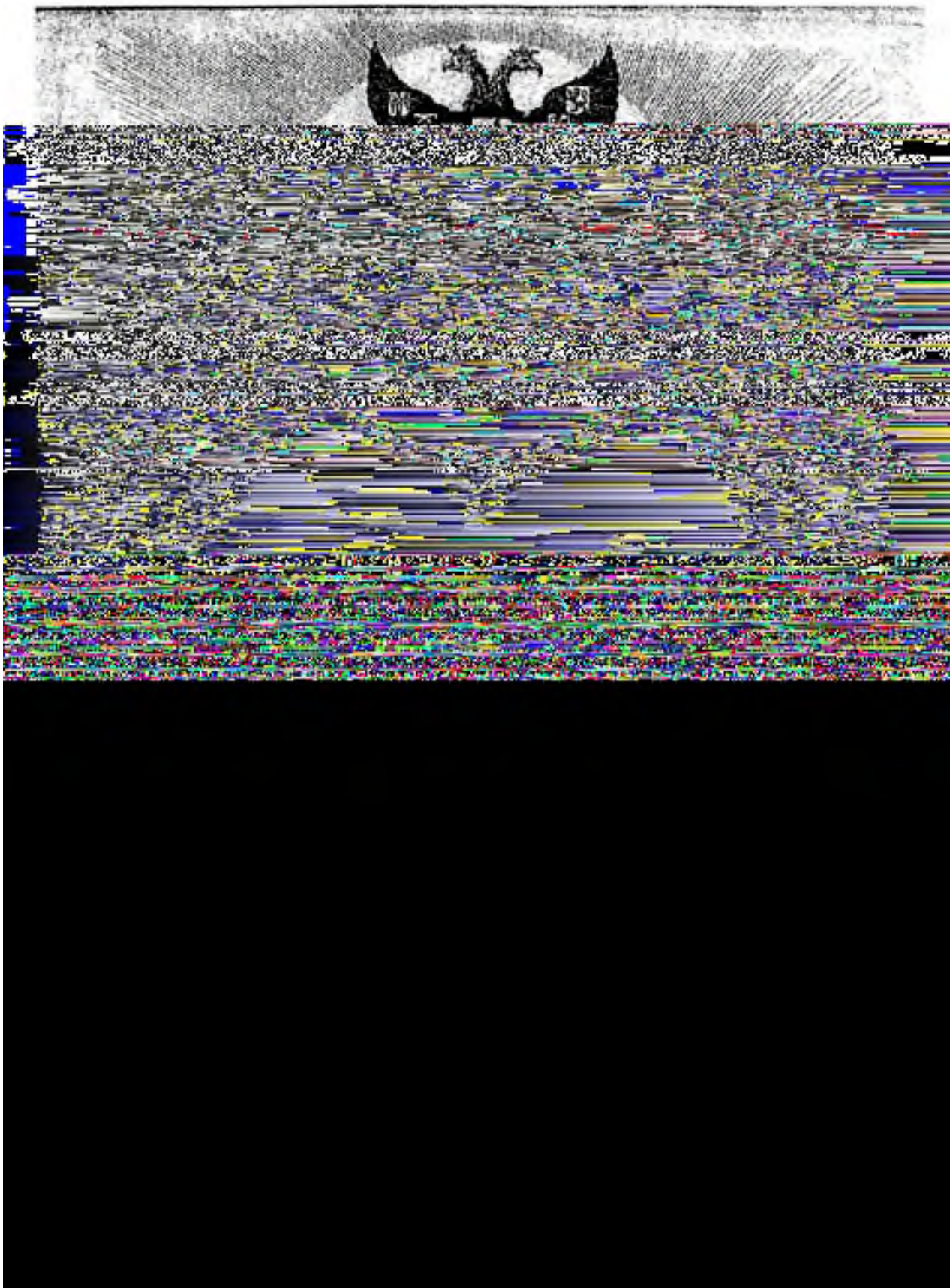


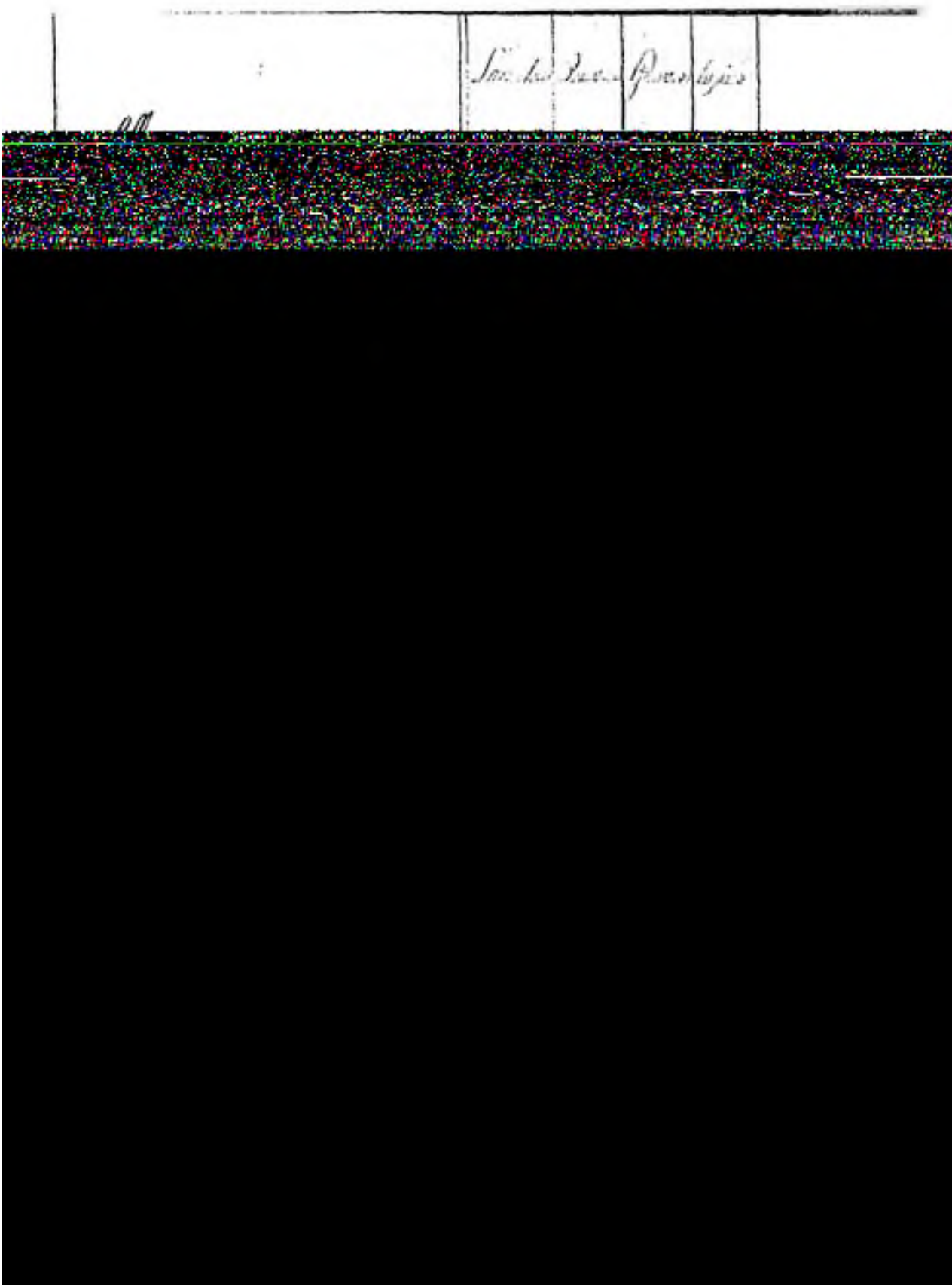
Розумовський Олексій Кирилович

Originali di Jacopo Giusti.
1706

La musica di Jacopo Giusti.







Розділ 3

Рідкісні видання фортепіанного репертуару ХІХ століття в бібліотеках Києва і Санкт-Петербурга

3.1. Раритетні видання українських пісень і танців для фортепіано ХІХ століття

Заслуговують на увагу музикознавців і вчителів фортепіано призабуті друковані збірники народних пісень ХІХ століття, які можна вивчати як пам'ятки української культури, з великим задоволенням і користю застосовувати для читання з аркуша та домашнього музикування. Досить розвинений інструментальний супровід, дублювання вокальної партії в акомпанементі дозволяють виконувати зазначені пісні без вокальної партії.

У збірнику Івана Прача «Собрание русских народных песен с их голосами» (С.-Петербург, 1815) містяться українські народні пісні «Гей у полі», «Ах під вишнею», «Ой гай, гай, зелененький» та ін. Фортепіанний супровід акордовою фактурою вдало і піаністично, дуже зручно відбиває музичний наспів пісні, тому виконання пісень в аранжуванні І. Прача доступне для піаністів-початківців. Досвід І. Прача у викладанні фортепіано у Петербурзькому Смольному інституті в 70-х роках ХVІІІ століття сприяв професійному викладу композитором інструментального супроводу.

М. А. Маркевич (1804–1860), відомий український історик, етнограф, письменник, поет і музикант, був автором трьох збірок обробок українських народних пісень: для фортепіано «Народні українські наспіви» (1840), для голосу з фортепіано «Південно-

російські пісні» (1857), «150 українських пісень з нотами» (не видані). Збірка «Південно-російські пісні» містить пісні різних жанрів: жіночі, плясові, козацькі, бурлацькі, чумацькі, «мужицькі», думи. Вдало викладений акомпанемент до пісень дозволяє виконувати його однією лівою рукою, награвуючи правою – мелодію («Добрий вечір, дівчино», «Хилилися густі лози», «Стоїть явір над водою» та ін.) Деякі пісні мають яскраві фортепіанні програші або вступ («Одна гора високая», «Котилися вози з гори», «У неділю рано-порано усі дзвони дзвонили»). Іноді акомпанемент повністю дублює вокальну партію («На бережку у ставка», Ой доле людська»). «Запорізький козачок» поданий автором як інструментальна п'еса.

Такий зручний виклад фортепіанної партії у збірці «Південно-російські пісні» надає можливості викладачеві фортепіано використовувати обробки М. Маркевича у читанні з аркуша з учнями молодших і середніх класів дитячої музичної школи. Професійно виконаний акомпанемент до пісень підтверджує факт того, що М. Маркевич чудово грав на фортепіано, отримавши професійні навички, навчаючись грі на інструменті у відомого піаніста Дж. Фільда.

Більш розвинені фортепіанні партії маються у збірниках українських пісень Г. Карпенка (1820–1869), А. Єдлічки (1821–1894), П. Сокальського (1832–1887). «Великодня українська посполіта малоросійська пісня» Г. Карпенка (С.-Петербург, 1882) містить, крім пісні, ще вісім танців: «Козак-гетьман Зиновій Богдан Хмельницький», «Козак – Орлиця», «Козак Звенигородець» і т.п. Розвинені пасажі, різноманітні варіаційні фігурації, використання різних регістрів, яскравої динаміки і артикуляції надають п'есам характеру народного свята, потребують від учня досить значної інструментальної підготовки, але ясність гармонії і яскравість мелодійного малюнка дають можливість ефективно використовувати ці п'еси для читання з аркуша в середніх та старших класах музичних шкіл.

«Собрание малороссийских народных песен» А. Єдлічки (С.-

Петербург, 1861) має різноманітний фортепіанний супровід з елементами поліфонії, розвиненою фігурацією у партії лівої руки. Однак лаконічність форми, мелодійність і використання зручних інструментальних фактурних засобів сприяють успішному їх засвоєнню у процесі самостійного музикування учня музичної школи. А. Єдлічка мав великий досвід викладання фортепіано в Полтавському інституті шляхетних дівчат (1843–1892).

Подальше ускладнення фортепіанної партії у напрямку її поліфонізації, розквітчення різноманітною артикуляцією та прийомами інструментальної техніки спостерігаємо в обробках П. Сокальського «Малороссийские й белорусские песни» (С.-Петербург, 1903), А. Коципінського (ред. Г. Ходоровського) «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії» (Х., 1899), а також «Пісні, думки і шумки...» А. Коципінського у перекладі для фортепіано В. Зентарського, відомого польського композитора і автора фортепіанних творів української тематики. На музикування учня-піаніста середніх класів музичної школи розрахований переклад також В. Зентарським 50 українських народних пісень з I і II випусків «Збірника українських пісень» М. Лисенка. Майстерна обробка цих пісень, вдала і зручна фортепіанна фактура, що підкреслює виразні особливості аранжування, надає п'єсам вигляду справжньої фортепіанної мініатюри народнопісенного характеру.

«100 украинских народных песен» О. Рубця (1838–1913) (С.-Петербург, 1870) також мають розвинену фортепіанну партію і можуть виконуватися без вокальної, але відсутність мелодичних фігурацій і об'ємних акордів дає можливість виконувати пісні в обробці О. Рубця піаністам-початківцям.

Збірка О. Рубця «Народні танці (малоросійські козачки)», видана у 1876 році, вміщує 20 танців. Їх розвинена фортепіанна фактура наближається до імітації звучання ансамблів троїстих музик і у порівнянні з козачками із збірки «Васильковський соловей Київської України» (1864) С. Карпенка аранжування О. Рубця

є майстернішим.

Подальшого розвитку набуває жанр перекладання для фортепіано українських народних пісень у творчості Г. К. Ходоровського (1853–1927). «11 малоросійських пісень, перекладених для фортепіано» (1883) є взірцем для досконалого інструментального аранжування пісень, коли автор широко застосовує поліфонічні засоби викладу («Ой на дворі метелиця», «Чи се ж тії чоботи?»), принцип гармонічного варіювання («А-а, котку»), різноманітні фактурні прийоми, що надають інструментальному супроводу звучання ліри («Нема в світі правди»). Майстерна творча обробка пісні трагічного, похмурого характеру «Та моя ж матінко», створена Г. К. Ходоровським, являє оригінальну фортепіанну інтерпретацію фольклорного образу туги, жалю за допомогою інструментального тремоло голосіння, поступового розгортання жалібної теми, її перетворення на трагічний марш. Отже, Г. К. Ходоровський на основі фольклорних образів складає яскраві фортепіанні п'єси, придатні для інструментального музикування.

У ХІХ столітті значного поширення набувають варіаційні цикли на теми народних пісень. Так, талановитим українським піаністом і композитором О. І. Лизогубом (1790–1839) складені варіації на теми українських народних пісень («Та була у мене жінка», «Ой ти, дівчино», «Ой у полі криниченька», «Не ходи, Грицю, на вечорниці»). Народнопісенна основа зазначених варіацій поєднується з розвиненою віртуозністю. Українська пісня з варіаціями «Не ходи, Грицю на вечорниці» О. Лизогуба – дев'ять яскравих фортепіанних мініатюр, поєднаних у варіаційний цикл за допомогою драматургічних принципів поступового поживлення мелодії (три перші варіації) і контрастного зіставлення ліричних та яскравих, бадьорих образів (4–9 варіації). Використання різноманітних фактурних прийомів орнаменталізації мелодії та ритмічного варіювання теми, широкий динамічний діапазон розгортання образу надає твору яскравого

концертного віртуозного характеру. Доступна для виконання учням середніх класів музичної школи, ця концертна п'єса сприяє досягненню романтичного стилю, формуванню навичок виразного інтонування народних мелодій у швидкому темпі, розвитку фортепіанної техніки.

Інші твори для фортепіано О. Лизогуба – ноктюрни, мазурки – вирізняються проникливим ліризмом і наслідують принципи піанізму Дж. Фільда. Твори цього композитора неодноразово видавались за його життя і повернення їх у репертуар сучасного учня-піаніста вважаємо доцільним.

Жанр варіацій на народну тему використаний у творчості багатьох українських композиторів ХІХ століття. На теми українських народних пісень «Чумак», «У сусіда хата біла», «Зібралися всі бурлаки» написані варіації видатним українським піаністом-педагогом Й. Витвицьким (1813–1866). Розвинений віртуозний стиль варіацій «Українка» Й. Витвицького, насичений пасажами, стрибками, гамоподібними послідовностями у швидкому темпі, блискучими акордами і мелізмами, має коріння в романтичному піанізмі Шопена й Ліста. Оволодіння учнями старших класів романтичною фортепіанною технікою на національній мелодійній основі є хорошим педагогічним засобом.

Й. Витвицький, як і інші тогочасні композитори, звертається до танцювальних українських жанрів: коломийки, шумки. Вплив народного інструментального музикування позначився на образному та фактурному складі цих творів. У двох українських шумках ор. 27 і ор. 35 та у «Коломийці» ор. 29, що присвячена М. Маркевичу, Й. Витвицький репрезентує нові тенденції у своїй творчості. Салонно-віртуозний стиль, типовий для ранніх творів композитора, відходить на другий план. Цей період його творчості характеризується національними рисами інструментального музикування.

Література до параграфа:

1. Васильковскій соловей Кіевской Украйны. Славяно-русский альбомъ для одного голоса съ аккомпанементомъ фортепіано, составленный изъ 115 малороссійскихъ и нѣкоторыхъ русскихъ, польскихъ, червонорусскихъ, болгарскихъ и молдованскихъ пѣсен, думъ и романсовъ, съ привосокупленіемъ малороссійскихъ и еврейскихъ танцевъ Степаномъ Карпенко, малороссійскимъ пѣвцомъ и актеромъ. – С. Петербургъ, у М. Бернарда, 1864.

2. Велькодна украинська посполіта малороссійська пісня на віковічно-славний дев'ятьнадцятій день місяця фебруаля тысяча вісім-сотъ-шістьдесять перваго року. Для фортепіано. Съ предисловіемъ, портретомъ автора, приложеніемъ восьми Малороссійскихъ національныхъ танцевъ и Козакъ-Полька Малоросъ. Грыцька Карпенка 2. Краснянця-Васильківського. – Санктпетербурхъ, 1862.

3. Малороссійскія и бѣлорусскія пѣсни, собранныя П. П. Сокальскимъ. Посмертное изданіе. – СПб.; М., В. Вессель и К°, 1903.

4. Писни, думки и шумки руського народа на Подоли, Украйни изъ Малороссіи. Полный сборникъ малороссійскихъ народныхъ пѣсенъ для пѣнія съ акомпаниментомъ фортепіано Антона Коципинскаго. – К : Книгарня і музичний магазин Леона Ідзіковського, 1861.

5. Коціпинський. Пісні, думки й шумки. 100 украинскихъ народн. пѣсенъ для фортепіано. Переложилъ В. Зентарскій. – К. : Леонъ Ідзіковскій, 1862.

ВАСИЛЬКОВСКИЙ СОЛОВЕЙ
КИЕВСКОЙ УКРАИНЫ.

Славянорусский Альбомъ

ДЛЯ ОДНОГО ГОЛОСА

СЪ АККОМПАНЕМЕНТОМЪ ФОРТЕПИАНО,

составленный изъ

115 МАЛОРОССИЙСКИХЪ

и некоторыхъ

Русскихъ, Польскихъ, Червонорусскихъ, Болгарскихъ

и Молдованскихъ пьсенъ, думъ и романсовъ,

съ приспособленемъ

Малороссийскихъ и Еврейскихъ танцевъ

СТЕПАНОМЪ КАРПЕНКОМЪ,

Малороссийскимъ пѣвцомъ и актеромъ.

Собственность издателя.

С. ПЕТЕРБУРГЪ, у М. БЕРНАРДА.

Харьковъ, у В. Гергарда.

Одесса, у А. Цанотти.

Москва, у П. Ленгольда.



ВЕЛЬКО́ДНА
УКРА́ЙНСЬКА ПОСПОЛІТА
МАЛОРОСІ́ЙСЬКА ПІСЬНЯ
НА ВІКОВІ́ЧНО-СЛА́ВНИЙ
ДЕВ'ЯТЬНА́ДЦЯТИЙ ДЕНЬ МІ́СЯЦА ФЕВРА́ЛІ

ТІ́СЯЧА-ВІ́СІМЬ-СО́ТЬ-ШІ́СТЬДЕ́СЯТЬ ПЕР́ВАГО РО́КУ.

ДЛЯ

ФОРТЕНА́НО

Съ предисловіємъ, портретомъ автора, приложеніємъ восьми Малоросі́йськихъ національныхъ та́нцєвъ и Козакъ-По́льва Малоросі́.

ЃРЬЦЬКА КАРВІ́НКА 2.

Красна́вца-Васильві́ського.



1863 ро́ку.
СА́НКТПЕТЕ́РБУРХЪ.

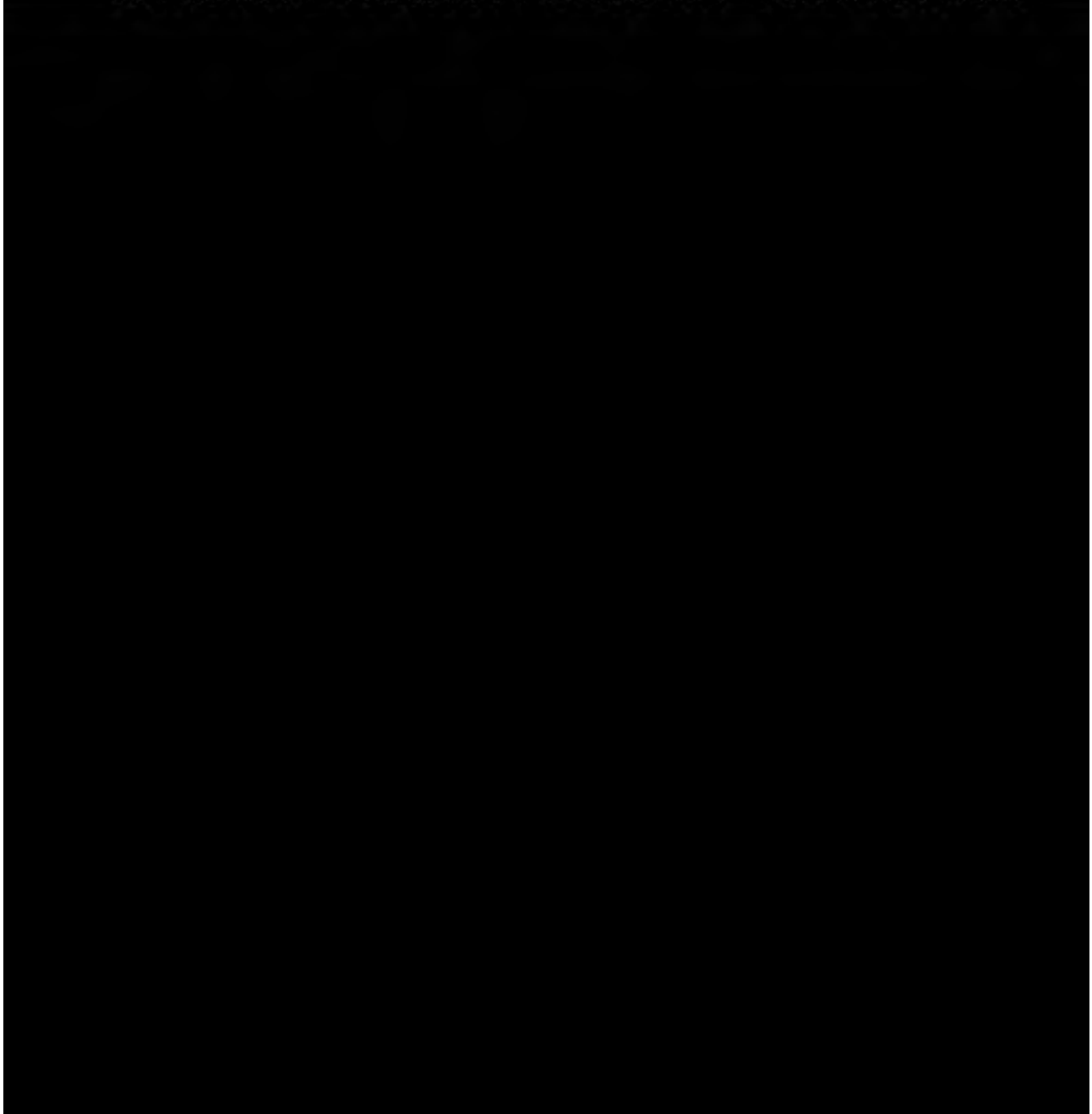
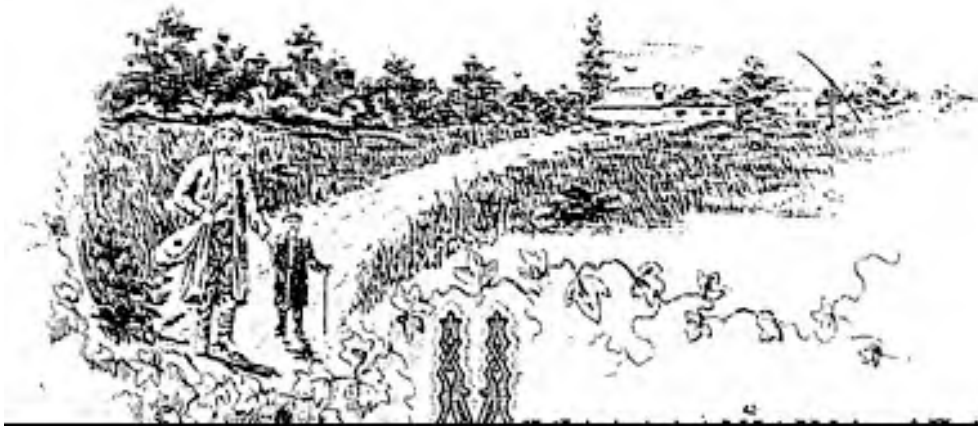
СОБРАНИЕ

МАЛОРОССИЙСКИХЪ НАРОДНЫХЪ ПѢСЕНЪ.



Для одного голоса съ аккомпанементомъ фортепіано
АРАЖЕНОВЪ

АДОНЪВЪ ЕЩЕРЕНКА



Писни Думки и Шумки



Изданіе Илзиковскаго.

С О Б Р А Н І Е
РУССКИХЪ НАРОДНЫХЪ
ПѢСЕНЪ

СЪ ИХЪ ГОЛОСАМИ,

ПОЛОЖЕННЫХЪ НА МУЗЫКУ

ИВАНОМЪ ПРАЧЕМЪ,

ВНОВЬ ИЗДАННОЕ СЪ ПРИБАВЛЕНІЕМЪ КЪ ОНЫМЪ

ВТОРОЙ ЧАСТИ.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.



САНКТ-ПЕТЕРБУРГЪ,
ВЪ МЕДИЦИНСКОЙ ТИПОГРАФІИ
1815 года.



СБОРНИКЪ

УКРАИНСКИХЪ НАРОДНЫХЪ ПѢСЕНЪ

СОСТАВИЛЪ

А. РУБЕЦЪ.

СОБСТВЕННОСТЬ ИЗДАТЕЛЯ

ЦѢНА: 75 к.

С. ПЕТЕРБУРГЪ У А. ЧЕРКЕСОВА.

НА НЕКОТОРЫХЪ ПРОСПЕКТАХЪ № 54.

ВЫПУСКЪ 1.

1870.

3.2. Забуті сторінки фортепіанної спадщини Т. Безуглого, В. Пащенко, Т. Шпаковського

Подальше заглиблення у сферу національної психології, історію і культуру України властиве для творчості видатних піаністів і композиторів XIX століття Т. Безуглого, В. Пащенко і Т. Шпаковського.

З композиціями Т. Безуглого (1830–18?) пов'язане зародження в українській фортепіанній музиці жанру балади. Його «Конашевич-Сагайдачний», «Українська балада» стали прообразом епічного жанру в творчості В. Барвінського, С. Людкевича, Л. Ревуцького. Найбільш досконалі твори композитора – мазурка «Подільянка», «Українська колискова пісня», «Жалобний марш на смерть Шевченка».

Поновлення творів Т. Безуглого у виконавстві сучасних піаністів, введення їх у педагогічний обіг музичних навчальних закладів України відповідає потребам національної музичної освіти. М. Лисенко вважав Т. Безуглого видатним композитором України; його твори друкувались у Варшаві в 1855 році (мазурка «Подільянка»), а також у С.-Петербурзі у 1865 році (два випуски фортепіанних п'єс). У С.-Петербурзькому журналі «Основа» була опублікована стаття «Об украинской народной музыке» під псевдонімом Бачного про виключне значення творів Т. Безуглого (Бачний. Об украинской народной музыке // Основа. – С.-Петербург, 1862. – С. 13–22). На жаль, творчість Т. Безуглого невідома в Україні не тільки аматорам, але й професіоналам, виконавцям і педагогам.

Аналогічна доля спіткала і творчість композитора та піаніста В. Пащенко (1822–1891), чия діяльність була пов'язана з Одесою. Його твори «Польський на смерть Шевченка», «Дума про Україну», «За Неман іду» неодноразово видавались у XIX столітті, але в сучасній Україні вони забуті і підлягають виконавському і педагогічному відновленню. Відзначимо, що одна з перших

спроб В. Пащенко відтворити образ Великого Кобзаря засобами музичного мистецтва у «Польському на смерть Шевченка» знайшла творче втілення у композиціях М. Лисенка, Я. Степового, Б. Лятошинського, І. Шамо.

Композиторський доробок видатного українського піаніста ХІХ століття Т. Шпаковського (1829–1861), який мав концертні гастролі у Відні, Дрездені, Лейпцизі, також зовсім не відомий в Україні музично-педагогічній громадськості. У 1856–1860 роках в друку виходять його дві українські рапсодії, інтермецо, етюд. Рапсодії митця – це поетичні твори, що розкривають внутрішній світ людини, на відміну від блискучих концертних рапсодій Ф. Ліста. Т. Шпаковський вперше в українській музиці звертається до жанру рапсодії. В газеті «Московские ведомости» (1853. – № 19. – С. 201–202) зазначається близькість його творчості до західноєвропейської фортепіанної музики.

«Пианист Шпаковский.

(Письмо из Харькова).

...Между художественными новостями, которыми не беден был Харьков в летнюю пору црошлого года, самою приятною для нас были музыкальные вечера нашего нового пианиста Т. Ф. Шпаковского. Не без чувства самолюбия называем мы нового художника *нашим*: Шпаковский, правда, развил и усовершенствовал свое дарование в Лейпциг и Вену под руководством знаменитого Мендельсона и извесного профессора Венской консерватории Финнигофа по первоначальное образование этого счастливого дарования совершалось под благорастворимым небом нашей Украины: ей то новый художник принадлежит как по рождению, так и по опытам своего созрьвшего дарования, которые он по возвращении своем из-за границы, впервые представил вниманию здешней публики. – Приветствуем, с полным сочувствием к успехам отечественного появление нового музыкального дарования: приветствуем в надежде что и столичные любители музыки – пред суд которых скоро предстанет новый художник

разделят с нами удовольствие, какое мы испытали, вслушиваясь в *классически-художественную* и, при том полную задушевности игру г. Шпаковского.

Не будучи записными знатоками в музыке смеем, однако же, думать, что приведенными чертами мы достаточно характеризуем ту особенность художественных приемов или музыкальной манеры г. Шпаковского, полную оценку которой, конечно, дадут нам приговоры столичных любителей музыки. Г. Шпаковский жаркий поклонник *души* и *натуры* в музыке, поклонник того чистого, самородного или, если хотите, *наивного* прекрасного, внушение которого, будучи вечно неизменным среди непостоянных требований вкуса времени, всякий раз однако же, приносит нам прелесть *нового*. г. Шпаковский последователь классической школы в музыке, изучение образцов которой, так мало увлекающее современных пианистов, он поставил главной задачей своего призвания. Относя г. Шпаковского к классикам мы не хотим этим сказать, что наш художник чужд тех приемов, которыми гордится новая школа виртуозов; напротив легкость, быстрота и ловкость игры с первого раза показывают вам, что г. Шпаковский в высшей степени обладает техникою новой школы; но всеми утонченностями механизма он пользуется только как *средством* для достижения своей заветной эстетической идеи, а не как *целью* – для произведения поразительного впечатления. В игре г. Шпаковского прежде всего обращает на себя внимание то истинно-художественное спокойствие, которым она дышит: мы не дали бы ей более верной характеристики, как сравнив впечатление ее с впечатлением пластического-образа скульптуры. В последнем глаз привлекается ясностью, dokonченностью очертаний, неуловимую, идеальной полнотою выражения, которое, чем более погружаешься в созерцание образа, тем глубже, тем шире, безпредельнее раздается пред очами души. Так и в игре нашего художника: каждый момент музыкального выполнения,

каждый ряд звуков отличается необычайно-ясною, истинно-пластической отчетливостью обработки.

Отчетливость *формы* в игре г. Шпаковского соединяется постоянно с идеальной полнотою *выражения*. В этом отношении художник наш обязан как своей счастливой натуре или, лучше сказать, душе, так и той тщательности, с какою изучал он великие образцы классической школы. Г. Шпаковский одарен мягкой и гибкою эстетическою душою: этим можно объяснить ту легкость, с какою он умеет переноситься в душу великих композиторов, ту любовь, с какою он предается анализу каждой музыкальной их мысли, наконец ту выразительность, с какою он передает каждую из нот классической пьесы. Музыка Бетховена и Мендельсона, которою мы увлекались в игре г. Шпаковского, казалось, говорила нашей души, до такой идеальности выражения наш художник умеет возводить звуки пиано! Это умение тем более заслуживает признательности, что оно требует продолжительного, добросовестного изучения образцов, что редко замечается в теперешних пианистах, которые не берутся за исполнение произведений классиков, исполнение трудное уже потому, что в них каждая нота была плодом глубоко обдуманного соображения.

Не можем не сказать несколько слов и о собственных произведениях нашего художника, по крайней мере, тех, которые составляют, любимый род г. Шпаковского и которые сам композитор называет *музыкальными картинами*. Этот род пьес можно бы назвать, кажется, *идиллическою* музыкою. Краткость объема, простота сюжета или темы, как в песне народной, вольный простор или раздолье звуков, наконец задушевные, глубоко-сердечные мотивы одной и той же заветной думы, всё это указывает на идиллический мир, в наивные образы которого художник перенес только легкий оттенок любящего сердца. Мы слышали три из этих прелестных идилий: *Морское побережье*, *Баркаролу* и *Пастораль*. Первая представляет верную картину пустынного

приморского пространства, в котором с особенным искусством передан ветер в однообразных, меланхолических, отголосках: во второй композиция гораздо живее и разнообразнее: вы слышите веселый напев гондольера, скользите по гладкой поверхности моря, по которой разлетаются отголоски песни, наконец в ярко-радостных, ускоренных, мотивах песни чувствуете, что берег вблизи, и весла гребут чаще и сильнее. Более всех понравилась нам *Пастораль*. Первые звуки ее переставят вас среди гор и долин; издали тихо несется к вам томно-радостный напев, повторяющий один и тот же мотив: это песня путника, который возвращается из чужбины на свою родину, полным еще тоски и неизвестности, из-за которых чуть-чуть пробивается голос надежды. Но вот звуки становятся ярче, слышнее: странник близится к рубежу родины; его напев расходуется звучно-дрожащими мелодиями и эти мелодии, полны души и сердца, лучший перл в Пасторали г. Шпаковского. Они проникают в глубину вашего сердца. Вы испытываете чувство странника, когда после долгой разлуки, он стоит на родном рубеж, впивая в себя воздух родины. Пастораль нашего художника была сочинена им в два приёма: первую часть сложил он возвращаясь после семилетней разлуки с родными из Вены; вторая вылилась из души его когда он перешел границу и видел синеватые окраины гор Польской Украины.

В заключении сообщаем несколько биографических данных о нашем художнике, заимствованных нами из Курских губернских ведомостей. Пианист Шпаковский еще ребенком, в начале 1840 года давал концерт в Москве, где приветливо и с восторгом встречали малютку-артиста. Игру его сравнивали с игрою Мейера, находя в ней беглость, отчетливость, блеск и силу чувства. Отец малютки, желая видеть в нем вполне артиста, отправил его в Германию для изучения музыки. В Лейпциге, случайно услышав его игру и заметив в нем блестящие способности, Мендельсон-Бартольди сам начал руководить Шпаковского в музыке, и в 1844 году, в продолжение полугода, Шпаковский

ревностно пользовался уроками и советами знаменитого наставника. В конце этого года Шпаковский дал два концерта в Дрездене и участвовал в одном концерте в Лейпциге, и тамошняя газета отозвалась с большою похвалою о молодом артисте. В 1845 году Шпаковский отправился в Вену – средоточие Германской музыкальности – и всеми силами души предался изучению музыки, подчинив себя, в продолжение семи лет, руководству опытного профессора музыки Фишгофа. В 1847 году по совету знатоков музыки, Шпаковский решился дать концерт в Вене. Юный артист только что выступавший на арену публичности, не смел и думать о большом успехе; но все превзошло его ожидания. Многочисленная публика, собравшаяся в концерте встретила игру его рукоплесканиями и осыпала его цветами. Венские газеты: *Humorist*, *Allgemeine*, *Music-Zeitung*, *Tageblatt* отозвались о нем с большою похвалой. В особенности большой эффект произвел сыгранный им *c-moll* концерт Бетховена. В этой пьесе, по замечанию одной из венских газет Шпаковский выказал всю силу своей игры и глубокое понимание классической музыки, показал не только верного и точного исполнителя, но проникнутый изучением любимого им композитора, глубоко сознал дух пьесы и ясно, отчетливо, поэтически передал развитую в ней идею. В 1849 году Шпаковский дал пять концертов в Граци, в которых он преимущественно играл фуги Себастьяна Баха, вполне выразив математическую раздельность звуков каждого голоса, которою отличается строгая и до пунктуальности верная музыка Баха. Об этих концертах писал в *Gratzer-Zeitung* известный теоретик музыки Гюттенбергер. Пробыв около девяти лет в Германии Шпаковский возвратился в отечество.

Н. К.

1852 г. декабря 12-го. Харьков»

Незважаючи на занадто короткий період виконавської і композиторської творчості Т. Шпаковського (він прожив лише 32 роки), його фортепіанні твори мають новаторський характер, вони не втратили своєї вартості для сучасної національної музичної школи.

Якщо твори Т. Шпаковського були опубліковані ще за його життя, то фортепіанний композиторський доробок українського композитора, піаніста і педагога Владислава Заремби (1833–1902) досі повністю не виданий. Серед неопублікованих творів композитора – художні обробки пісень «Ой, зійди, зійди, ти, зіронька та вечірня» (ІР НБУВ, Ф. І, од. зб. 36043) і «Сонце низенько» (Там само, од. зб. 36046). Майстерність викладу фортепіанної фактури, художня досконалість форми і мелодійність сприяють ефективності використання цих п'єс у педагогічній практиці. Наявність автографів зазначених творів з авторськими правками, що зберігаються у фондах НБУВ, надає можливості виконавцеві ознайомитись із творчою лабораторією композитора, що допоможе піаністу у формуванні оригінальної виконавської інтерпретації.

Нами також запроваджені у педагогічний обіг три полонези з архіву композитора (ІР НБУВ, ф. 1, од. зб. 36055–36057). Поєднання української мелодійності з типовими рисами полонезів Ф. Шопена надають можливості вивчати юним піаністам інтонаційно близькі п'єси В. Заремби як ступінь до оволодіння складною змістовно-образною сутністю і фактурою викладу творів Ф. Шопена.

Більш відомими у педагогічній практиці є думка «Чи я в лузі не калина була» та елегія «На кладовищі», що були перевидані М. Степаненком. Поетичний зміст, зручна фактура викладу сприяють педагогічній доцільності використання цих творів. Однак, безумовно, фортепіанна творчість В. Заремби заслуговує на її більш інтенсивне впровадження у педагогічний обіг середніх і вищих навчальних закладів. Твори В. Заремби мають не тільки історичне, а й практичне значення в оволодінні молоддю українським фортепіанним стилем.

Література до параграфа:

1. Бачний. Об украинской народной музыке / Бачний // Основа. – С.-Петербург, 1862. – С. 13–22.
2. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, м. Київ (ІР НБУВ), ф. 1, од. зб. 36043.
3. ІР НБУВ, ф. 1, од. зб. 36046.
4. ІР НБУВ, ф. 1, од. зб. 36055–36057.
5. Московские ведомости. – 1853. – № 19. – С. 201–202.

ПОЛЬСКІЙ

на смерть Тараса Шевченко.

Сочиненіе В. Пашенко.

PIANO. *Tempo di Polacca.*

ff *dimin.*

condolore *p*

p

cresc.

dimin.

ИЗДАНИЕ ЮРГЕНСОНА

ДУМА ОБЪ УКРАЙНЬ
ДЛЯ
ФОРТЕПІАНО
СОЧИНЕНІЕ
ВАСИЛЯ РАЩЕНКО

Собственность издателя

МОСКВА у П. ЮРГЕНСОНА
С Петербургу у Юргенсона Варшава у Г. Зенневальда

ЦѢНА 40 К.

Нарона скорочетата нота П. Юргенсона въ Москвѣ.

Запѣманъ иду!

Chant de l'Ukraine



Varie

pour Piano

par

BASILE PASTSCHENKO.

Prix 1 Rb. 60 cop.

P. JURGENSON.
Editeur de Musique
à MOSCOU.

Petrograde, chez J. Jurgenson. | Varsovie & Kiew, chez L. Idzikowski.
Tous droits réservés.

3.3. Сучасники і послідовники М. В. Лисенка (фортепіанний доробок)

У творчому доробку українського композитора, педагога і піаніста М. Завадського (1828–1867), фортепіанна творчість займає провідне місце. Він – автор 12 думок, 42 шумок, 45 чабарашек, 4 запорізьких маршів, «Танців українських русалок» та ін. М. Завадський створює розгорнуті інструментальні концертні п'єси у жанрі рапсодії (Перша і Друга рапсодії).

Безумовно, на стиль рапсодій М. Завадського великий вплив справила творчість Ф. Ліста. Разом з тим, оригінальне використання українських народно-танцювальних мелодій, надання їм блискучого концертного фортепіанного викладу, використання розвиненої імпровізаційної форми рапсодії – все це у взаємодії дає ознаки самобутності рапсодій М. Завадського, які стали прообразом найвизначнішого явища в історії української фортепіанної музики – рапсодій М. Лисенка.

Отже, долисенківський період української фортепіанної музики характеризувався інтенсивним розвитком жанру аранжувань народних пісень і танцювальних мелодій від побутових форм їх існування через варіаційні цикли до кристалізації розгорнутих концертних творів у формі рапсодій. Творче засвоєння українськими композиторами концертного стилю європейської музики, зокрема Ф. Шопена і Ф. Ліста, сприяло взаємопроникненню різних стильових напрямків, проростанню національного українського через призму оригінальної трансформації надбань західноєвропейського музичного мистецтва.

Високий рівень синтезу досягнень української національної і професійної світової музики демонструє фортепіанна творчість М. Лисенка, який підніс на новий щабель жанр української інструментальної рапсодії; наситив традиційну класичну композиційну структуру старовинної сюїти новим національним змістом; став основоположником жанру сонатного циклу в

українській фортепіанній музиці. «Сюїта у формі старовинних танців» М. Лисенка стає зразком для розвитку в українській музиці даного жанру на основі пісенно-танцювального фольклору.

Надзвичайного розквіту набуває у творчості М. Лисенка жанр фортепіанної концертної п'єси: концертний вальс, експромти, два концертні полонези; і поряд з ними – твори, насичені проникливим ліризмом: Елегія; Пісня без слів; Сумний спів; Жалібний марш. та ін.

Окрему групу творів М. Лисенка складають ліричні мініатюри, що відображають психологічний стан людини, яка зосереджена на переживанні своїх почуттів. Це п'єси пізнього періоду творчості ор. 40 і 41: «Момент розпачу», «Момент зачарування», «Враження від радісного дня» та ін. Зазначені твори з образами психологічного заглиблення в емоційну сферу людини – нове явище в творчості М. Лисенка і в українській фортепіанній музиці загалом.

Подолавши традиції салонного музикування, М. Лисенко як композитор-піаніст спрямував український фортепіанний репертуар у сферу серйозної професійної музики, органічно поєднавши досягнення європейського піанізму із здобутками вітчизняної композиторської школи. Збагачення української фортепіанної музики фольклорними джерелами здійснювалось М. Лисенком на професійній основі.

Широка жанрова палітра творчості М. Лисенка стала основою для подальшого розвитку українського професійного мистецтва. У творчому доробку видатного українського композитора, фольклориста і громадського діяча П. Сокальського (1832–1887) фортепіанна музика посідає значне місце. Він тяжіє до програмної музики з використанням як українського, так і різноманітного слов'янського мелосу: «Український ноктюрн», «Малоросійська фантазія», «Чумаки», «На берегах Дуная» та ін.

Одна з найкращих п'єс П. Сокальського «Andantino» (ІР НБУВ, ф. 1, од. зб. 38096), на жаль, залишається у рукопису,

незважаючи на яскравість і оригінальність використання в ній засобів народної поліфонії.

У творчості В. Сокальського (1863–1919), українського композитора, піаніста, диригента і музичного критика (племінника П. Сокальського), знайшов відображення жанр програмної сюїти – це цикли «Музичні враження» та «На луках». Відчутний вплив музики П. Чайковського поєднується з українською пісенною лірикою і чумацькими піснями в українській сюїті В. Сокальського «На луках», що має епіграфи з народних пісень, поезій Т. Шевченка, Л. Глібова.

Значний вклад у розвиток національної фортепіанної музики другої половини ХІХ століття внесли західноукраїнські композитори С. Воробкевич, Д. Січинський, О. Нижанківський. Найяскравіші у творчості С. Воробкевича (1836–1903) – фортепіанні п'єси на основі народних буковинських мелодій: полька «Моя люба Буковино», фортепіанний цикл «Луна понад Прутом», «Думка».. У фортепіанній творчості Д. Січинського (1865–1909) на особливу увагу заслуговують збірка народних колядок, аранжованих для фортепіано, і обробки українських народних пісень. Невеликий за обсягом доробок О. Нижанківського (1863–1919) у галузі фортепіанної музики відзначається оригінальністю опрацювання західноукраїнських мелодій у п'єсі «Вітрогони», що побудована на темах коломийок; збірці «Українсько-руські народні пісні».

Визначне місце у розвитку української фортепіанної музики зайняла виконавська, педагогічна і композиторська діяльність В. В. Пухальського, Г. К. Ходоровського і М. А. Тутковського. Випускник Петербурзької консерваторії В. В. Пухальський (1848–1933) був запрошений в 1876 році М. В. Лисенком до Києва для викладання фортепіано в музичному училищі. Про це свідчить вперше введений нами до наукового обігу лист до М. Лисенка з архіву В. Пухальського (ІР НБУВ, ф. 221, № 8). З 1876 по 1933 роки плідна педагогічна, виконавська і компози-

торська діяльність В. Пухальського була пов'язана з Києвом, де він з 1876 року – викладач, з 1877 по 1913 роки – директор музичного училища Київського відділення РМТ, з 1913 по 1933 роки – професор Київської консерваторії, у 1913–1914 роках – перший її директор, в 1927 році – декан фортепіанного факультету.

З фортепіанної школи В. Пухальського вийшли такі видатні музиканти світового значення, як: В. Горовиць, Л. Ніколаєв, Г. Коган, українські митці М. Тутковський, К. Михайлов, О. Штосс-Петрова та ін. Про визначну роль В. Пухальського у становленні української фортепіанної школи яскраво висловились його колеги й учні, поздоровляючи митця з 80-річчям: «О Ваших заслугах, о Вашей плодотворной деятельности и её результатах трудно кратко сказать в поздравлении. Об этом нужно написать целые книги. Здесь же мы можем только лишний раз подчеркнуть, как много сделано Вами для поднятия музыкального образования всего нашего союза, как многим обязана Вам музыка нашей Украины и Киева и как всецело Вам обязана всеми нами любимая школа» (ІР НБУВ, ф. 221, № 10). Цей лист зберігається в архіві В. Пухальського і вперше вводиться у науковий обіг.

Поряд з інтенсивною педагогічною і виконавською діяльністю В. Пухальський значну увагу приділяє композиторській творчості, особливо наприкінці ХІХ століття. Порівнюючи його перші спроби – автограф контрапункту, написаний В. Пухальським 19 травня 1871 року (ІР НБУВ, ф. 221, № 61) – з іншими творами музиканта 80–90-х років, стає зрозумілим, що мистецтво композиції займало вагоме місце в житті В. Пухальського. У його композиторському доробку опера «Валерія», симфонія «В горах», «Малоросійська фантазія» для оркестру, романси, фортепіанні твори великої і малої форми. Серед останніх – два ноктюрни, «Романс», «Скерцо» і найвидатніший твір – Концерт для фортепіано з оркестром ре мінор, який довгий час вважався втраченим й уведений нами до педагогічного обігу музично-педагогічного відділення НМАУ у 2000 році. Романтич-

но піднесена образна сфера Концерту ре мінор потребує від виконавця художньої зрілості, значної технічної майстерності на рівні концертів Ф. Ліста, А. Рубінштейна, М. Римського-Корсакова. Впровадження у педагогічну практику зазначеного твору великої форми значно збагатить репертуар музичної українки. Інші фортепіанні п'єси В. Пухальського – ноктюрни, «Романс» – відображають світ піаніста, якого особливо приваблюють ліричні і романтичні образи, наспівність фортепіанного звука. Віртуозні п'єси та інструктивні етюди митця пов'язані з його педагогічною і виконавською діяльністю. В. Пухальський включає власні твори у свої концертні програми. Як свідчить афіша концерту в Біржовому залі Києва, В. Пухальський у концерті 2 лютого 1880 року виконав власний твір – «Скерцо», п'єси Лясковського, Шумана й Шопена.

Учень й соратник В. Пухальського М. Тутковський (1857–1931) також поєднує активну педагогічну й композиторську діяльність. Закінчивши в 1880 році музичне училище Київського відділення РМТ (по класу фортепіано у В. Пухальського), він викладає фортепіано у цьому ж училищі, а 1893 року засновує в Києві музичну школу, на викладання фортепіано в якій запрошує М. Лисенка, В. Пухальського, Л. Паращенко. У школі М. Тутковського деякий час навчались В. Горовиць, Л. Ревуцький, М. Донець та ін. Все це свідчить про формування плеяди однодумців, діяльність яких була спрямована на розвиток української фортепіанної професійної школи.

Педагогічна й виконавська діяльність М. Тутковського тісно перепліталась з інтенсивною композиторською. У творчому доробку митця – романтичні твори для фортепіано («Пристрасний порив»), віртуозні концертні п'єси (вальс «Спогад про Відень», Полонез з опери «Міньон» А. Тома), мініатюри салонного характеру («Елегійний роздум», «Баркарола») та ін. Блискуче володіючи фортепіано та всіма засобами виразності інструмента, М. Тутковський був визнаним виконавцем і композитором свого

часу, який склав педагогічний і концертний репертуар, що користувався великою популярністю.

Розглянутий український нотографічний репертуар XIX століття як складова частина музичної україніки і пам'яток вітчизняної культури має характерні національні риси. Він віддзеркалює певний період розвитку фортепіанної творчості в Україні, яка подолала складний шлях від інструментальних перекладень пісенних і танцювальних народних мелодій до виникнення оригінальних творів у різних жанрах: варіації, фантазії, рапсодії, сюїти, сонати. Інтенсивного розвитку набуває у творчості українських композиторів фортепіанна мініатюра – ноктюрн, романс, елегія, вальс, мазурка та ін. Українська фортепіанна творчість, виконавство і педагогіка розвивались у тісній взаємодії, як невід'ємна частина західноєвропейської музичної культури, та в безпосередньому контакті з російським музичним мистецтвом. Однак розвинені у західноєвропейській музиці жанри зазнали оригінальної трансформації на національному фольклорному ґрунті України, завдяки чому кращі твори вітчизняних митців досягли рівня перлин світового значення. Фортепіанне виконавство і педагогіка XIX століття в Україні пройшли тернистий шлях від домашнього музикування до високого професіоналізму; вони стимулювали творчість українських композиторів, сприяли національному їх самовираженню.

Література до параграфа:

1. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ), м. Київ, ф. 1 П. Сокальський, од. зб. 36043, 36046, 36055–36057.
2. ІР НБУВ, ф. 1 П. Сокальський, од. зб. 38096.
3. ІР НБУВ, ф. 221 В. Пухальський, № 8, 10, 61.

Op. 22, No. 46 *Larghetto*

19 May 1871 *opus*

Тыжакскаси

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of three systems of staves. The first system has three staves, the second has two, and the third has two. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The paper is aged and shows some staining, particularly on the left side. The handwriting is in ink and appears to be from the late 19th century.

A. Essipoff - Leschetizky.

Concerto.

pour.

Piano.

avec accomp^t d'orchestre

par

W. Tschalksky.

Opus 3.

Allegro marcia.

Tutti

Orchestra.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is labeled 'Orchestra.' and contains a complex arrangement of notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The lower staff is labeled 'Piano.' and contains a simpler accompaniment with rests and some notes. The time signature is common time (C).

The second system of the musical score continues the composition. It features the same two-staff structure as the first system. The upper staff (Orchestra) shows more intricate rhythmic patterns and dynamic changes, including 'f' and 'p'. The lower staff (Piano) provides a steady accompaniment. The time signature remains common time (C).

Посвящается
Евгению Николаевичу Киселевской.

НОКТУРНИЪ

ДЛЯ ФОРТЕПЬЯНО

сочиненіе

Владимира Пухальскаго.

Op. 1.

Цена 75 коп.

Собственность издателя

КІЕВЪ у ЛЕОНА ИДЗИКОВСКАГО,

Коммиссіонера Кіевского Отдѣленія ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго музыкальнаго Общества,
Крещатики №29.

Москва,
у А. Гутхейль.

Одесса,
у З. Островскаго.

С.Петербургъ,
у А. Югансена.

СОЧИНЕНІЯ

ДЛЯ ФОРТЕПІАНО

М. П. БОРДОВСКОГО

- №1. О, Вімембанза! музикальная ілюстрація
къ стихотворенію Н. Ф. Щербина 1 р.
2. На берегахъ Дуная, южно-славянская рандоля
(Мотивъ для Алессандро Скотти изъ болгарск. песни) 1 р 15 к.

Собственность издателя для всѣхъ стрѣлъ.

С. ПЕТЕРБУРГЪ  у В. БЕССЕЛЯ и К^о
Доступный дворъ Е. И. ВЕЛИЧЕСТВА
Комиссіонеровъ Придворной Императорской Капеллы
ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества
и С. П. Б. Консерватории.

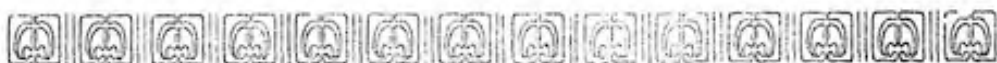
This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score. The page is filled with 11 systems of staves. Each system typically consists of two staves, with the upper staff often containing a melodic line and the lower staff containing accompaniment. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score, including some scribbles and additional lines of notation. The overall style is that of a working draft or a composer's sketch.



18 Schoumkas Ukrainiennes

pour piano à deux mains

DE MICHEL ZAWADZKI.



NOUVELLE SÉRIE.

I. Op. 369. Schoumka. F-moll	—45	VII. Op. 376. Schoumka. D-moll	—45
II. Op. 371. Schoumka. D-moll	—45	VIII. Op. 377. Schoumka. G-moll	—45
III. Op. 372. Schoumka. Ges-dur	—45	IX. Op. 378. Schoumka. Des-dur	—45
IV. Op. 373. Schoumka. H-moll	—45	X. Op. 379. Schoumka. D-dur	—45
V. Op. 374. Schoumka. A-moll	—45	XI. Op. 381. Schoumka. G-dur	—45
VI. Op. 375. Schoumka. G-moll	—45	XII. Op. 382. Schoumka. C-dur	—45
Six schoumkas. N° 1—6. Complet	1.50	Six schoumkas N° 7—12. Complet	1.50
XIII. Op. 383. Schoumka. D-moll	—45		
XIV. Op. 384. Schoumka. Cis-moll	—45		
XV. Op. 385. Schoumka. As-dur	—50		
XVI. Op. 386. Schoumka. Des-dur	—45		
XVII. Op. 387. Schoumka. Cis-moll	—45		
XVIII. Op. 388. Schoumka. Es-moll	—45		
Six schoumkas N° 13—18. Complet	1.50		



PROPRIÉTÉ DES ÉDITEURS POUR TOUS PAYS.

KIEFF,

LÉON IDZIKOWSKI.

VARSOVIE.

Gebethner & Wolff. E. Wende et C^o.

ODESSA, PETERSBOURG, ROSTOW ^{3/4}
E. Ostrowski. A. Johansen. L. Adler.

MOSSCOU,

A. Guthell. P. Jurgenson.



CRACOVIE,

G. GEBETHNER et C^o

IKÉKATÉRINOSLAW,

H. Krygier.

LODZ,

L. Flazer.

KHARKOW, TOULA, ODESSA.
A. F. Gerhard. S. F. Modrzewski. A. Gustafsson.

VORONÈGE,

W. Kastner.

WILNO,

J. Zawadzki.

À MONSIEUR A. SOKOL

OP. DE

RAPSODIE

Petit-Russienne

POUR LE PIANO
par

M. ZAWADZKI

Op. 176.

N° 695.

Fr. 60 c.

PROPRIÉTÉ DE L'ÉDITEUR

MOSCOU CHEZ P. J. JÜRGENSON

Замаръ . Н. Юргенсона.

ПЕЧАТЪ
ИЗДАНО

Розділ 4

Українські пам'ятки першої третини ХХ століття

4.1. Книжкова спадщина представників культурної революції в Україні початку ХХ століття

Початок ХХ століття в Україні характеризувався бурхливим розвитком літератури та мистецтва. Особливого значення ці процеси набули в період визвольних змагань і українізації.

У 1917–1933 роки в українській літературі сформувались всі найсильніші стильові течії: необароко, неокласицизм, неоромантизм, експресіонізм, реалізм, символізм, футуризм. І хоча вже 1926–1927 років письменники відчували перші атаки на «ідеологічному фронті», інерція творчого руху зберігалася до початку 30-х років – періоду остаточної уніфікації структури та діяльності літературних організацій. Неабиякий вплив на формування модерних течій в Україні, крім зазначених причин, справили аналогічні процеси, що відбувалися в інших країнах, адже в Європі та Росії ці течії сформувались в кінці ХІХ – на початку ХХ століття. Специфічною рисою, набутою в Україні, було поєднання західно-європейських новацій з елементами національного стилю.

Культурне піднесення охопило в 1920-ті роки всі галузі мистецтва.

Національний літературний процес під впливом революційних подій, а згодом – українізації набув широкого розмаху. Виникли численні центри літературної творчості, створювалися

об'єднання, гуртки і студії, в яких митці шукали власне місце в громадському і художньому житті.

Природно, що в період українізації зросла кількість української преси. Показовим є той факт, що три найвпливовіші газети виходили українською мовою: центральний орган КП(б)У «Комуніст» (з 1926 року), урядові «Вісті» (з 1921 року) та орган Всеукраїнської ради профспілок «Робітнича газета Пролетар» (з 1926 року). За даними Книжкової палати УРСР, у 1923 році виходило 28 україномовних газет, у 1924 році – 36. Загальна кількість журналів на 1926 рік становила 326 назв. У 1930 році українізація преси досягла 68,8 %, 1932 року – 87,5 %. Ю. Шевельов [14], відзначаючи динаміку росту україномовної преси, наводить такий приклад: якщо у 1923 році єдиним грубим літературно-політичним журналом був «Червоний шлях», то під впливом розгортання політики українізації почали виходити «Життя й революція» в Києві, «Зоря» в Дніпропетровську, «Металеві дні» в Одесі, «Літературний Донбас» в Артемівську-Сталіно. Українські книжки друкували, переважно, кооперативні видавництва: «Книгоспілка», «Рух», «Час» або письменницькі організації.

Творчі здобутки дістали офіційну назву «культурної революції».

Є причини, внаслідок яких без лапок у словосполученні «культурна революція» не обійтись. Радянська влада ставилась до культури прагматично. Культура цікавила радянських керівників передусім як важіль зміцнення політичної влади. Вона розглядалася як підґрунтя ідеології, а тому набула вкрай політизованих форм. Влада нігілістично ставилася до культурних надбань попередніх поколінь. Холоднокрівно руйнувалися старовинні будівлі, які нібито заважали реконструкції міст, за валюту на зарубіжних ринках продавалася націоналізована культурна спадщина, провадилася боротьба з митцями, які прагнули зберегти національні традиції. Діяльність у сфері культури поступово ставала настільки зарегламентованою, що почала втрачати ознаки творчості.

Однією рукою режим розгортав культурне будівництво, створював умови для розкриття народних талантів і розвитку масової культури. Підтримувана народними масами, ця діяльність справді була революційною за масштабами. Проте іншою рукою тоталітарна держава знищувала таланти, нівечила долі митців, які не вписувалися своєю творчістю в офіційні канони.

Створена у 1918 році Всеукраїнська православна церковна рада (ВПЦР) знайшла у радянської влади підтримку в своїх спробах проголосити автокефалію (незалежність) православних громад на території України. У жовтні 1921 року було скликано собор, який проти волі глави Російської православної церкви (РПЦ) патріарха Тихона поклав початок Українській автокефальній православній церкві (УАПЦ). Главою її став протоієрей В. Липківський, якого майже півтисячі делегатів від духовенства і мирян обрали таємним голосуванням на посаду першоієрарха – митрополита.

1924 року УАПЦ уже мала 30 єпископів, півтори тисячі священників і понад тисячу парафій. Релігійна служба відправлялася в новій церкві українською мовою. У церковному житті було здійснено багато демократичних нововведень. УАПЦ швидко завойовувала авторитет у віруючих. До неї почали приєднуватися українські парафії в Америці та Європі.

У 1926 році проти української церкви розпочався широкий наступ. ВПЦР була розпущена. Митрополит В. Липківський і більша частина священнослужителів високого рангу були звинувачені в українському націоналізмі. Щоб зруйнувати економічну базу УАПЦ, на її парафії держава наклала особливо великі податки.

Після ліквідації (з 1920 року) університетів наукові дослідження в УСРР зосередилися переважно в установах Української академії наук. Установчі збори УАН відбулися у листопаді 1918 року. Очолив УАН основоположник геохімії, біогеохімії та радіогеології В. Вернадський.

У 1918 році Українська національна академія, очолювана В. І. Вернадським, ухвалила створити відділ українознавства

і, разом з тим, було вирішено покласти українознавство в основу діяльності Академії як методологію, мету, філософію і інтегративний принцип.

Термін «українознавство», введений М. Драгомановим, підтримав М. Грушевський і розвивали С. Єфремов, І. Стешенко, Дорошенки та інші. Цей термін вживався на означення наук з проблем України та українства (мова, етнологія, історія, географія) і був спрямований на формування цілісності та системності знань.

Поява феномена українознавства пов'язана з державотворчими процесами в Україні 1917–1920 років, а його розвиток з встановленням незалежної держави наприкінці ХХ століття.

Українознавство передбачає наукове осмислення процесів, що відбуваються в нашій країні. Українознавство об'єднало головні проблеми не лише розрізнених наук про Україну, українство (мовознавство, етнологію, словесність, етнографію, економіку, медицину, географію), а й філософську думку, релігійну творчість, суспільно-політичні проблеми, творіння мистецтва. Українознавство покладає аналіз явищ не лише у порівнянні, а й у з'ясуванні зсередини, не відчужено, раціонально, а «людомірно», ціннісно-орієнтовано [5].

Інформація стосовно народу України фіксувалася у різних формах здавна. Новітнє українознавство – це цілісна інтегративна посткласична наука про Україну і українство в часопросторових, геополітичних, етнонаціональних, культурно-інформаційних вимірах. Останнє сприяє виробленню моделі майбутнього розвитку української спільноти на основі пізнання себе як нації і держави в давноминулі часи та нині – у полікультурному середовищі і часопросторовій взаємозалежності.

Українознавство спирається на міждисциплінарно-проблемні способи пізнання посткласичної науки в парадигмі культури постмодернізму: структура, модель, ймовірність, інформація, функціональність, системність тощо.

Цей концептуальний підхід до аналізу явищ співмірний з філософськими поглядами В. Вернадського: «Закономірно, що старі схеми суто механістичного характеру мають бути замінені новими побудовами, бо в самій матерії відкриваються джерела таких змін, які несумісні із суто механістичними побудовами її організму [1, 410]. І далі: «Ми часто даємо просто набір фактів і спостережень там, де ми маємо дати ціле... А навколо величезна кількість нагромаджених даних, які тільки й чекають такого охоплення» [1, 411]. «Саме воно, інтегративне, толерантне, демократичне, можна сказати, людяне, новітнє українознавство, має бути покладене в основу гуманітаризації освіти нового тисячоліття в Україні» [11, 20].

У тогочасній естетиці обґрунтовується теза про необхідність максимального виявлення і розкриття саме українознавчого аспекту та виведення його на рівень науки про культуру – вітчизняну культурологію. Мається на увазі введення у науковий обіг і осмислення величезної спадщини вітчизняної історіографії, народознавства, мистецтвознавства, української художньої філософсько-естетичної думки.

У зв'язку з відмовою В. Вернадського від своїх обов'язків президентом УАН було обрано квітня 1921 року колишнього міністра в уряді гетьмана П. Скоропадського, одного з організаторів української академічної науки М. Василенка. У червні 1921 року уряд УСРР схвалив положення, згідно з яким Академія визнавалася найвищою науковою державною установою республіки.

Статус ВУАН, як вищої наукової установи УСРР, підтверджений Постановою Раднаркому УСРР від 14 червня 1921 року. Статутом ВУАН визначались її основні завдання, серед яких – науково-творча діяльність на користь комуністичного суспільства. Науковий потенціал УСРР дедалі більше зростав. У науково-дослідних установах республіки в кінці 1920-х років працювало близько 4 тисяч учених: в історико-філологічному відділі академії – Д. Багалій, О. Гермайзе, М. Грінченко, М. Грушевський, С. Євремів, К. Квітка, А. Кримський, Я. Новицький, Д. Яворни-

цький; у фізико-математичному – Д. Граве, М. Крилов, О. Палладін, І. Шмальгаузен; у соціально-економічному – К. Воблий, М. Птуха та інші.

Етапним явищем у розвитку української музикознавчої науки ХХ століття стала публікація в 1922 році у видавництві «Спілка» «Історії української музики» М. О. Грінченка, першої узагальнюючої наукової праці з українського історичного музикознавства. М. О. Грінченко (1888–1942) увійшов в історію української музичної культури як видатний учений, глибокий дослідник, знавець української професійної музики і фольклору, автор понад 60 наукових розвідок, в тому числі присвячених творчості М. В. Лисенка, М. Д. Леонтовича, К. Г. Стеценка, Я. С. Степового та інших.

«Історія української музики» М. Грінченка за змістом, який в ній оприлюднений та інформацією про книжкову культуру доби українського національного відродження 20-х років ХХ століття, є книжковою пам'яткою національного рівня. Публікація зазначеного видання знаменувала новий період усвідомлення українського музикознавства як галузі наукового знання у загальнокультурному націєтворчому процесі, що вимагав звернення не лише до музичного мистецтва, але й до філософської і естетичної проблематики, пов'язаної з осягненням українства як оригінального і самодостатнього феномена європейської культури.

Учений відобразив об'єктивний процес перетворення слова про музику в науку на початку ХХ століття, коли потрібно «не зачаровуватись усім, а зрозуміти все» . Музикознавець зазначав, що «український націоналізм ... шукав підпертя собі і в науці (філологія, етнографія, антропологія, історія), і в мистецтві (література, будівництво, кераміка, музика» [3, арк. 473]. На перших етапах формування вітчизняної музикознавчої науки М. Грінченко продемонстрував зв'язок світоглядних і наукових позицій у висвітленні історії української музики.

Історико-культурна цінність книжкової пам'ятки М. Грінченка полягає в тому, що в ній вперше переконливо репрезентовано вітчизняну музикознавчу науку як національно визнану наукову школу, а українство представлено цілісним і разом з тим розвиненим за різними напрямками феноменом у світовій культурі 20-х років ХХ століття.

Відносини ВУАН з керівництвом радянської України були напруженими, оскільки вчені не бажали коритися диктату. Зв'язки із західноукраїнськими вченими поступово зійшли нанівець, тому що СРСР відгородився «залізною завісою» від оточуючого світу. Повноважень М. Василенка власті не визнали, і академікам довелося в березні 1922 року обрати іншого президента – О. Левицького. Незабаром, однак, його смерть знову поставила академіків перед необхідністю виборів. У травні 1922 року президентом став В. Липський. На цій посаді він залишався до 1928 року.

З організацією у Києві Української академії наук, а особливо в 1920-ті роки лідерство у напрацюванні проблем українознавства перейшло від НТШ до ВУАН. Було створено Бібліографічну комісію ВУАН, до якої увійшли провідні бібліографи України: С. Маслов, Ф. Максименко, Ю. Меженко, С. Постернак, М. Сагарда, М. Ясинський. Це був період розквіту українського книгознавства. УНІК під керівництвом Ю. Меженка виходив на передові рубежі у бібліографічній науці.

Цього періоду, як керівник Інституту книгознавства та член Президії Бібліографічної комісії ВУАН, Ю. О. Меженко розробляв основні принципи створення всеохопної національної бібліографії – «Україніки» [6; 7].

У поняття україніка ряд учених пропонує вкладати не тільки бібліографічну інформацію як вторинну документну, а й створення зведеного фонду копій архівних історичних документів, що зберігаються за кордоном, отже, нагромадження масивів первинної інформації і накопичення масиву вторинної [10].

Отже, україніка повинна концентрувати в собі масиви первинної інформації (оригінали документів чи їх копії, у тому числі фонд копій матеріалів, що зберігаються за кордоном), а також вторинної (систему карток, каталогів, реєстрів, путівників, довідників, власне бібліографічну інформацію).

Національна бібліографія розглядається як форма відображення багатомілітарної пам'яті народу, засіб обміну і збагачення досягнень його культури.

Як специфічні засоби бібліографічного моделювання, національні бібліографічні репертуари відображають розвиток народу й держави в усіх сферах суспільного життя, а також внесок даного народу в загальну скарбницю світової цивілізації. Вони розкривають важливу частину єдиного бібліотечного фонду кожної країни, створюють підґрунтя для розвитку всіх інших видів бібліографії, здійснення бібліографічного пошуку, довідково-бібліографічного обслуговування.

На шляху плідної праці Ю. Меженка в галузі національної бібліографії були створені штучні перешкоди. Так, починаючи від 1930 року, науковця спіткають нескінченні звинувачення (аж до націонал-фашизму), що змушує його в 1934 році залишити Україну і переїхати до Ленінграда, де він працював у Державній публічній бібліотеці ім. М. Є. Салтикова-Щедріна.

У 20-х роках ХХ століття в Україні було так багато літературно-мистецьких угруповань, об'єднань, спілок, видавництв, альманахів, журналів, що без бібліографічного осягнення повноти цих явищ, без ретельного реєстру втраченого, неможливе відтворення справжньої картини літературного життя. Унікальною джерельною базою для дослідників слугують раритетні видання 20-х, початку 30-х років. окремих, пізніше заборонених творів або творів репресованих авторів; критичні статті, опубліковані в тогочасних мистецьких виданнях: «Червоний шлях», «Життя й революція», «Літературна газета», «Нове мистецтво», «Музика», «Шляхи мистецтва», «Нова генерація», «Вапліте», «Глобус»,

«Всесвіт», «Культура і побут», «Критика»; статті та рецензії В. Коряка, Ю. Меженка, Л. Новиченка, Я. Савченка, Л. Череватенка; публікації західноукраїнських авторів – С. Николишина, Є. Пеленського.

Вчені неодноразово зверталися до феномену українського відродження (1934 року Ю. Лавріненко дав йому назву «розстріляне»). Серед знавців літератури «розстріляного відродження» – І. Кошелівець, Є. Маланюк, Ю. Шерех (Шевельов). Бурхливий розвиток поетичної творчості 1920-х років, розгляд стилів (український символізм, неоромантизм, неокласицизм, футуризм тощо) репрезентує монографія М. Неврлого «Українська радянська поезія 20-х років» [8].

Розквіт літературно-мистецького життя в Україні припадає на 1917–1930 роки. Саме в цей період існувало найбільше різноманітних літературно-мистецьких угруповань. 1918 року в Києві діяла «Майстерня художнього слова», що об'єднувала письменників, театральних митців та художників. 1919 року лідер українських футуристів М. Семенко утворив мистецьку групу «Фламінго». В тому ж році з'явилося літературно-мистецьке об'єднання «Музагет», до якої входили, переважно, символісти: Д. Загул, Ю. Меженко, Я. Савченко, Д. Ярошенко.

Сучасне мистецтвознавство відносить до культурних цінностей об'єкти матеріальної і духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне і наукове значення. Це дозволяє розглядати рідкісні видання 1920-х років періоду УНР і українізації як культурні цінності епохи українського відродження національної культури, які потребують збереження і пропаганди.

Унікальною книжковою пам'яткою 20-х років ХХ століття, що безперечно можна віднести до національних культурних цінностей, вважаємо літературно-мистецький збірник «Гроно», на жаль, майже забутий. На титульному аркуші збірника зазначено: «Складений літературно-мистецькою групою «Гроно» у Києві, ілюстрації та віньєтки художників: Георгія Нарбути, Левандовсь-

кого, Марка Кірнарського та Сергія Пожарського. Обкладинка роботи Левандовського, фронтіспіс – Кірнарського. Листопад, революції року четвертого, християнської ери року тисяча дев'ятсот двадцятого, Київ». На примірнику збірника, що зберігається у Відділі стародруків НБУВ, є дарчий напис видатного українського поета Валеріяна Поліщука: «Моемулюбому Терентію Дем'яновичу від хлопчика, що веселий, Валеріана Поліщука. 3.01.1921 р.» [4, 1].

Зміст збірника «Гроно», підпорядкований маніфесту групи «Гроно», відображає різні сторони мистецько-літературного життя України: ПОВІСЬ (Валеріан Поліщук, Вероніка Черняхівська та ін.); КРАСНЕ ПИСЬМЕНСТВО (Микола Любченко, Григорій Косинка та ін.); МИСТЕЦЬКА СТУДІЯ (Ю. Меженко); МИСТЕЦЬКА ТРИБУНА (Валеріан Поліщук, Юр Меженко); ДОБА і МИСТЕЦТВО (Кость Котко); МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА; БІБЛІОГРАФІЯ. Як бачимо, у збірнику представлені твори ведучих українських поетів і письменників того часу, а також критична думка видатних культурних діячів і мистецтвознавців. Важливою частиною збірника є інформаційно-бібліографічний розділ, що висвітлює найважливіші події літературно-мистецького життя України 1920-х років.

Цікавим літературним пам'ятником 20-х років є маніфест групи «Гроно», надрукований на перших сторінках збірника. Про гуманістичну спрямованість діяльності групи свідчить наступна теза: «На мистецтво дивимось так, що воно повинно бути засобом для передачі почувань від людини до людини, бути мостом між їх душами, бо мистецтво є діяльність людини, в якій остання зовнішніми проявами передає свої почування другим людям поза межами місця і часу... Кожний мистець має свої властиві його духові форми творчості, має свій підхід до душ людських, до мистецтва, яким він якнайлегше і найбільш ясно може передати своє почування» [4, 3]. Далі декларується групою, що найбільш визначними формами сучасного мистецтва є імпресіонізм і футуризм:

«...перший для передачі психологічно-суб'єктивного, другий – об'єктивно-колективного в мистецтві» [4, 4]. Отже, не вдаючись до мистецтвознавчого аналізу маніфесту групи «Гроно», зазначимо його прогресивну гуманістичну спрямованість і визнання свободи творчості митця. Висока художня цінність збірки «Гроно» як у змісті, так і оформленні видання видатними митцями того часу (Г. Нарбутом, М. Кірнарським, С. Пожарським, Л. Лозовським), етапність діяльності літературно-мистецької групи «Гроно» підтверджує об'єктивність визнання зазначеного збірника як книжкової пам'ятки 20-х років ХХ століття та її національної культурної цінності.

1920-ті роки – плідний період розвитку українського образотворчого мистецтва. Як і в літературі, тут точилася «жвава, гучна... боротьба мистецьких груп та течій». Ці течії були представлені всіма напрямками авангардистського руху: експресіонізм, конструктивізм, кубізм, неоприми́тивізм, супрематизм, фовізм, а також напрямками традиційного реалістичного мистецтва. Мирослав Попович зазначає, що різні мистецькі угруповання полемізували між собою «непримиренно і до останньої межі. Головне не в найрадикальніших програмах, а в тому, що з'явилися і розквітли неймовірної яскравості таланти» [9, 302].

Імена О. Архипенка, М. Бойчука, О. Богомазова, М. Бурачка, В. Єрмілова, І. Їжакевича, Ю. Михайліва, І. Падалки, А. Петрицького, Я. Седляра, М. Синякової є всесвітньо відомими. Творчість представників традиційних течій відома, в радянські часи вийшло чимало публікацій, присвячених даній темі. Одним з перших дослідників українського авангардного мистецтва був В. Хмурий (Бутенко) – журналіст, мистецтвознавець, театральний критик, автор «Нотаток про театр, кіно, просторове мистецтво», розвідок про творчість А. Петрицького (1929 р.), Олекси Новаківського (1931 р.).

У перші пореволюційні роки діяльність українських художників була пов'язана з Академією Мистецтв, заснованою у лис-

топаді 1917 року. В Академії викладали Василь і Федір Кричевські, М. Бойчук, Г. Нарбут, М. Бурачек, М. Жук. На початку 20-х років Академію перетворено на Інститут пластичних мистецтв, а 1924 року – на Київський державний художній інститут. Професорами інституту були М. Бойчук, В. Касіян, В. Кричевський, В. Пальмов, В. Татлін, О. Усачов, І. Врона. В. Кричевського вважали патріархом тогочасного українського мистецтва. Улюбленим способом В. Кричевського, знавця народного мистецтва, було вживання у графіці народних мотивів, стилізованих під модерн. Високий смак притаманний книжковим ілюстраціям видатного українського художника А. Петрицького. Обкладинка та портрет поета до книжкового видання О. Копиленка «Буйний хміль», виконаний А. Петрицьким, демонструє високу культуру видання книжок красного письменництва того часу.

Література до параграфа:

1. Вернадский В. Научная революция и философия / В. Вернадский // Философские мысли натуралиста. – М., 1988. – С. 410–411.
2. Грінченко М. О. Історія української музики / М. Грінченко. – К. : Спілка, 1922. – 288 с.
3. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, м. Київ (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського), ф. 36-7, од. зб. 712, арк. 473, Грінченко М. О. Історія історії музики.
4. Гроно : літературно-мистецький збірник. – К., 1920. – 70 с.
5. Кононенко П. Українознавство / П. Кононенко. – К. : Заповіт, 1994. – 319 с.
6. Меженко Ю. О. Децимальна міжнародна система і питання музикографії / Ю. О. Меженко // Музика. – 1923. – № 6–7. – С. 36–38.

7. Меженко Ю. О. Організація та теоретичні передумови українознавчого бібліографічного репертуару / Ю. О. Меженко // Книголюб. – Прага, 1927. – № 3. – С. 1–10.

8. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети у художніх стилях і напрямках / М. Неврлий. – К. : Вища школа, 1991. – 237 с.

9. Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович. – К. : АртЕк, 2001. – 728 с.

10. Україномовна книга 1808–1923 / Національна парламентська бібліотека. – К. : Абрис, 1996. – 176 с.

11. Усатенко Т. Новітнє українознавство: традиції народу, категорії нації, наукові виміри / Т. Усатенко // Дивослово. – 1996. – № 12. – С. 17–20.

12. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900-1940): стан і статус / Ю. Шевельов // Сучасність. – 1967. – С. 92.

13. Шульгіна В. Д. Внесок Ю. О. Меженка до української мистецтвознавчої бібліографії / В. Д. Шульгіна // Вісник ДАКККіМ. – 2001. – № 4. – С. 133–135.

14. Credo // Гроно. – К., 1920. – С. 3–4.

СУБ'ЄКТ

ЛИК. ГРИНУЄНКО.

ІСТОРІЯ
УКРАЇНСЬКОЇ
МУЗИКИ



БІБЛ. СПІЛКИ^о СЕРІЯ НАТКОВА

№ 4

СКЛАДАЛИ:
Іванов І., Шерехор-
ов А., Теренків Н., По-
пелєв А., Малахов А., Кор-
нученко А. Під керівн. Остроми-
вського О. Михайловича Надмірнов.
Художній редактор Н. Ігнатенко.

БІБЛІОТЕКА
Академії Наук
УРСР

9449
Державна Публічна
БІБЛІОТЕКА УРСР
173.820027

К и ї в.
Друковано в 7-ій Радянській Друкарні 3000 прим.
1922 р.
Д. П.



Микола ГРИЧЕНКО



ДРУКОВАНО В КІЛЬКОСТІ
ДВОХ ТИСЯЧ ПРИМІРНИКІВ
ЗАХОДАМИ ЛІТЕРАТ.-МИСТ.
ГРУПИ „ГРОНО“ У ВОСЬ-
МІЙ РАДЯНСЬКІЙ ДРУКАРНІ
(БУВШ. М. КУШНІРЬОВА),
КАРАВАЇВСЬКА ВУЛ. ВЕРСТА-
ЛИ: КІРНАРСЬКИЙ, ЛЕВАН-
ДОВСЬКИЙ, М. ЛЮБЧЕНКО,
В. ПОЛІЩУК, ГРЕБЕНКО ТА
УГРИН. ЗАКІНЧЕНО ДРУКОМ
ДВАЦЯТЬ П'ЯТОГО ЛИСТО-
ПАДУ ЧЕТВЕРТОГО РОКУ.

8(9)9-11

Г Р О Н О

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ЗБІРНИК,

СКЛАДЕНИЙ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОЮ ГРУПОЮ
„ГРОНО“ У КИЇВІ. ІЛЮСТРАЦІЇ ТА ВІНЬЕТКИ
ХУДОЖНИКІВ: ГЕОРГІЯ НАРБУТА, ЛЕВАНДОВ-
СЬКОГО, МАРКА КІРНАРСЬКОГО ТА СЕРГІЯ
ПОЖАРСЬКОГО. ОБКЛАДИНКА РОБОТИ
ЛЕВАНДОВСЬКОГО, ФРОНТИСПИС—КІР-
НАРСЬКОГО. ЛИСТОПАД, РЕВОЛЮЦІЇ
РОКУ ЧЕТВЕРТОГО. ХРИСТІЯН-
СЬКОЇ ЕРИ РОКУ ТИСЯЧА ДЕВ'-
ЯТЬСОТ ДВАДЦЯТОГО. КИЇВ.



~~48917~~

*Мояму кобачу Стверженію
Ріг Клоуїна, що ввсели
Ванеріама Коміну
1931/12 р.*

641



4.2. Забутий творчий доробок Валентина Костенка

В середині 20-х років (1925–1928) розгорнулася широка літературна дискусія, розпочата М. Хвильовим. Суть дискусії полягала у визначенні культурної орієнтації України. Від обговорення питань розвитку мистецтва, літератури, дискусія поступово перейшла у філософську площину. На думку В. Горського, широке обговорення висунутих М. Хвильовим питань, серед яких чільне місце посідала його концепція «азіатського ренесансу», могло призвести до подальшого прогресу у філософському осмисленні тогочасних культурних процесів та пошуку української національної ідеї. Цього не сталося, адже літературна дискусія незабаром була політизована, багатьох її учасників звинувачено в націоналізмі і в 30-ті роки репресовано. Матеріали літературної дискусії увійшли до збірки «Шляхи розвитку української пролетарської літератури. Літературна дискусія (1925–1928)». Був виданий і стенографічний запис дискусії під назвою «Шляхи розвитку сучасної літератури. Диспут».

Літературна дискусія справила великий вплив на інші галузі мистецтва, особливо театр і музику. Одним з найширших прихильників ідей М. Хвильового був композитор В. Костенко. Як і Б. Лятошинський, Лесь Курбас, М. Куліш, він відстоював принцип європеїзації української культури. На питання: «Європа чи Просвіта» композитор мав однозначну відповідь. У листі до В. Довженка він скаржився: «Вихований на складних вокальних формах і академічному музичному рівні, я не міг примиритися з низьким технічним станом музичної творчості і обмеженохуторянським напрямком розвитку нашої музики» [9, арк. 37]. Одним з найважливіших напрямків на шляху до європеїзації української музики В. Костенко вважав створення «вищих музичних форм» – квартетів, симфоній, опер на противагу загальному пануванню в той час вокальних жанрів, особливо, хорової масової пісні. Свої думки композитор висловлював на сторінках газе-

ти «Комуніст», журналів «Всесвіт», «Критика», «Нове мистецтво», «Музика масам» та ін.

Фальсифікація історії української культури за часів радянської влади привела до вилучення імен багатьох видатних митців, які відстоювали національні інтереси народу. Недоступність архівних документів і справ СБУ перешкоджала проведенню наукових досліджень і висвітленню правдивої історії України. Вилученою з контексту історії української культури була і творчість видатного композитора, музикознавця і педагога Валентина Григоровича Костенка (1895–1960). Значна частина спадщини митця не опублікована і досі зберігається у державних і приватних архівах. Доступними для дослідників ці матеріали стали лише у 1995 році. (Костенко реабілітований посмертно 1993 року на підставі закону України від 17 квітня 1991 року «Про реабілітацію жертв політичних репресій на Україні» [1]).

Про життя Валентина Костенка, творче кредо та філософські концепції видатного митця дізнаємося з його досить численних літературних і філософських творів, листів до визначних діячів української культури. На жаль, ці матеріали ще й досі не введені сповна до наукового обігу, позаяк філософські твори «Пророк Світовида», «Матерія-життя-людина» та автобіографічна повість «Моє життя» були конфісковані за арешту Костенка 5 червня 1950 року і досі зберігаються в архіві СБУ.

«Народився я, – пише В. Г. Костенко в листі до В. Д. Довженка, – 16 липня 1895 року в українського селянина-бондаря, в Уразові Воронежської губ.(пізніше Курської, а тепер Білгородської області). Мій батько був також регентом у своїй приходській церкві Коли мені минув один рік, він помер, і на його місце став регентом мій старший брат. З 6 років я почав співати в церковному хорі у брата, а пізніш у соборній базарній церкві. Отже, з малих років я почав заробляти собі на шматок хліба» [9].

Проїздом через Уразове перебував у слободі архієрейський регент, який і забрав 1904 року Валентина у Воронеж в архієрей-

ський хор. Згодом він був улаштований а Петербурзьку придворну капелу, де співав і навчався загальноосвітніх предметів.

Значний вплив на формування музичних смаків Валентина мала загальна мистецька атмосфера капели. Костенко потім писав про свої юнацькі роки: «В капелі була величезна і прекрасна нотна бібліотека. Користуючись з неї клавірами всіх опер, я зміг дуже добре ознайомитись з оперною світовою літературою. Це мені потім в дальшому значно допомогло, коли я заходився писати свої опери. Багато було також оркестрових партитур, фортепіанних творів тощо. Ми час від часу ходили до Марийського театру. Старшим же учням («випускникам») можна було ходити на оперні вистави щотижня, бо вони мали в Маріїнці спеціальну ложу» [2, арк. 125].

Та навіть перебуваючи під впливом російської культури, Костенко відчував великий потяг до української мови і національної спадщини. «Будучи ще дитиною, а потім юнаком у Петербурзі, я свідомо вважав себе українцем і пишався цим. ... Моїй національній свідомості, розвиткові її допомагало те, що в капелі були українці, – як вихователь Васильєв, дорослі співаки (баси і тенори), викладач по вокалу Супруненко тощо, з якими я міг розмовляти милою для мене українською мовою. ... Чув я також, що існував серед музикантів Петербурга гурток українців, в який входив той же Супруненко. Бачив своєрідні демонстрації українського студентства на вулицях Петербурга: щоб поліція не причіпнулася і не розігнала їх, студенти в національних строях ішли один за одним на відстані 10 кроків. Публіка іронічно дивилась на них, але для мене це був прояв живучості української справи» [3, арк. 127].

Під час навчання в Придворній капелі Костенко виявив неабиякі музичні здібності, про що свідчать науковий та музичний атестати, отримані майбутнім митцем після закінчення капели: «... неповнолітній придворний співак, Губернатор-Регістратор Валентин Григорович Костенко мав медаль у пам'ять 300-річчя царювання дома Романових і золотий і срібний годинники із зображенням державного герба милосердно подаровані йому з Ка-

бінету Його Імператорської Величності 13 травня 1909 року і 23 липня 1910 року за відмінний спів (соло)» [12, арк. 12].

По закінченні Петербурзької придворної капели в 1914 році В. Г. Костенко отримав звання учителя хорового співу і теорії музики, а в 1915 році екстерном склав екзамени в Петербурзькій консерваторії за повний курс навчання і отримав диплом вільного художника композиції. Захоплення релігійною філософією В. Соловйова, музикою Чайковського та Рахманінова, творчістю геніїв української культури Лисенка і Шевченка, які мали великий вплив на творчість самого митця». „Значення Миколи Віталійовича Лисенка для української музики – надзвичайно велике, ... полягає головне в тому, що він указав правильний шлях для розвитку національної музики – шлях до європеїзації її ... для української музики Лисенко важив чи не більше, ніж, наприклад, Глінка для російської, бо перший мусив сам утворювати різні музичні стилі, національний характер у музиці, форму, спосіб обробки народного матеріалу європейськими засобами та інше» [10, 44] – зазначав Костенко.

У своєму творчому доробку Костенко намагався йти шляхом, що був накреслений Лисенком, зберігаючи доступність музики для народу. Критично аналізуючи свої твори, композитор висвітлює власні творчі наміри: „З метою наближення музики до розуміння широких мас, я намагався писати музику зрозумілою мовою і пропагував у своїй критичній діяльності це. Особливо це стосувалося квартетів, симфонічних творів і опери «Кармелюк» та народних опер «Наталка Полтавка» і «Назар Стодоля». Проте, я хотів, щоб зрозумілість муз[ичної] мови була не за рахунок зниження технічного рівня і художньої цінності. Однак, академічне виховання, художні власні смаки і впливи модного модернізму часто-густо штовхали мене на рецидиви захоплення надмірно складною гармонією» [9].

1922 року Костенко повернувся в Україну і переїхав на постійне мешкання до Харкова. Спочатку викладав теоретичні дис-

ципліни в музичному технікумі, а потім методику хорового співу в музичному інституті. З 1927 року він припинив свою педагогічну діяльність і зосередив усі зусилля на творчій праці. В 20-ті – на початку 30-х років постать Валентина Костенка була значною і помітною. Він перебував у епіцентрі всіх подій, що відбувались на «культурному фронті». Брав активну участь у дискусіях щодо шляхів розвитку української музики на сторінках журналів «Нове мистецтво», «Мистецька трибуна», «Музика масам», газет «Культура і побут», «Комуніст». В своїх публікаціях Костенко відстоював ідею європеїзації української культури, тобто доведення професійно-художнього рівня українського мистецтва до найкращих зразків світової культури.

З 1929 року Костенко очолював Асоціацію революційних композиторів України (АРКУ) та Українське товариство драматургів і композиторів (УТОДІК), працював у Вищому музичному комітеті (ВМК) НКО. У 1932 році очолював музичну редакцію Всеукраїнського радіокомітету. В творчому доробку композитора періоду 20–30-х років – опери на сюжети з української історії «Кармелюк» (1929–1930), «Карпати» (1932), «Наталка Полтавка» (1935), «Назар Стодоля» (1937), «Сава Чалий» (1937), балет «Оживлений степ» (1933), великі симфонічні твори «Романтична симфонія 1917» (1925), сюїта на українські теми (1925), скрипковий концерт (1927). З 1934 по 1940 роки В. Г. Костенко написав чотири квартети – третій, четвертий, п'ятий і шостий. Оцінюючи свій доробок у галузі камерної музики, композитор зазначав: «Найдосконаліший з технічного боку й найбільш глибокий за змістом... я вважаю п'ятий, написаний за поемою Шевченка «Сон» [4, арк. 136].

У цих найкращих творах зазначеного періоду знайшла відображення філософська позиція митця, великого патріота і гуманіста. У своєму філософському трактаті «Пророк Світовида» Костенко писав: «Любіть своїх родичів і близьких – але не за рахунок визиску чужих людей. Любіть свій народ, проте не за рахунок ненависті до інших націй. Любіть себе, будьте егоїстом у високо-

му розумінні цього слова, але доти, доки ви цілком виконуєте покладені на вас моральні обов'язки і високо несете прапор справжньої благородної людини. Пам'ятайте, що мета життя кожної людини полягає не в особистому щасті і в збереженні себе, а у виконанні своїх морально-суспільних обов'язків як гідного члена біологічного виду *homo sapiens*. Родина і нація – своєрідні суспільні організми, що їх слід шанувати й любити» [5, арк. 21–22].

Всупереч офіційній марксистсько-ленінській ідеології Костенко мав власне естетичне кредо, сповідуючи свою теорію взаємодії мистецтва, релігії і дійсності: «Лише мистецтво і релігія дають можливість безпосереднього інтуїтивного пізнання істинної природи всесвіту, хоча й первинна чистота тепер частково загублена. З неіснуючих у дійсності фарб, звуків, слів і рухів людина може створити мистецькі образи, що безмірно перевищують цінність фізичних предметів і свідчать про існування іншого істинного світу. Релігія ж ще більше дає можливості до з'єднання з істинною основою всесвіту» [9, арк. 33].

Перу Костенка належать оригінальні музикологічні розвідки в галузі історії української музики. Найвизначніші з них – «Народна пісня та музика українська» (1928). «Павло Сениця. До 25-річчя композиторської діяльності (Критико-біографічний нарис)» (1930), стаття «Німецький експресіонізм і вплив його на українську музику» (1930), а також один із перших музичних посібників для молоді українською мовою «Практичний підручник з елементарної теорії музики» (1930).

У своїх музикознавчих працях Костенко велику увагу приділяв висвітленню національних особливостей української музики. Так, аналізуючи романси П. Сениці, долі якого, до речі, подібна до трагедії самого Костенка, Валентин Григорович писав: «Велике значення Сениці для української музики полягає головне в тому, що він створив оригінальну романсову літературу, перейняту яскравим національним характером. Щоправда, в нашій музиці можна вказати на такі творчі постаті, як Лисенко, Леонтович

і Стеценко, що теж привнесли чимало яскравих рис до розуміння самобутньої української музики. Але без усякого перебільшення треба визнати, що підхід і тлумачення національних властивостей нашої музики у Сениці багато оригінальніші і глибші, ніж у зазначених вище композиторів» [11, 20].

Незважаючи на творчі досягнення та бурхливу громадську діяльність, в 1934 році В. Костенка було піддано жорсткій критиці. На об'єднаних зборах оргкомітету Спілки радянських музик України 8–15 січня В. Костенка, Г. Хоткевича, М. Грінченка, П. Козицького, Д. Ревуцького та інших було звинувачено в буржуазному націоналізмі. Того ж року в журналі «Радянська музика» з'явилася стаття О. Білокопитова з характерною назвою «Викрити і розтрошити до кінця націоналізм на музичному фронті УРСР». В останній йдеться про «закінчену націоналістичну концепцію В. Костенка», яка складається, на думку автора статті, з таких основних компонентів: «1. Випинання національного елемента як основного, не підпорядкованого класовій боротьбі; 2. З думок про буржуазність української нації; 3. З орієнтації на Європу; 4. З тенденції відірвати українську радянську музичну культуру від російської» [7, 24].

В. Г. Костенка було заарештовано 15 червня 1950 року і через півроку засуджено за статтею 54-1 а КК УРСР до 25 років позбавлення волі. Костенка було звинувачено у співпраці з фашистами: «Костенко, залишившись проживати на тимчасово окупованій німецько-фашистськими військами радянській території в місті Харкові, зрадив батьківщині, в листопаді 1941 року поступив на службу до німців на посаду завідувача підвідділу мистецтв Харківської міської управи і на цій посаді знаходився до осені 1942 року... Керуючи закладами мистецтва, підбирав і розставляв в них кадри з кола українських націоналістів,... будучи за своїми поглядами українським націоналістом, в листопаді 1941 року вступив у Харкові до організації українських націоналістів, які ставили своєю метою створення самостійної України...

В 1942 році переклав для оркестру ноти українського націоналістичного гімну «Ще не вмерла Україна» [1].

Так палкий патріот і талановитий композитор Валентин Костенко, звинувачений у зрадництві й націоналізмі, був позбавлений волі і лише 1 травня 1956 року звільнений із зняттям судимості, а 21 квітня 1993 року помертньо реабілітований.

Майже 40 років не звучала в Україні музика Валентина Костенка, не видавались його твори. На жаль, і сьогодні більшість його композицій не опублікована і знаходиться в архівах. Лише в 1995 році у пошанівок 100-річного ювілею видатного композитора і громадського діяча Спілка композиторів України влаштувала концерт пам'яті митця і видала збірку деяких його праць та фрагментів філософських і літературних творів [8].

Творча спадщина Валентина Костенка належить до тих перлин української музичної культури, які з ідеологічних причин замовчувались упродовж десятиліть за часів радянського режиму. Відновлення найкращих сторінок творчого здобутку Костенка – завдання нової генерації музикантів незалежної України.

Література до параграфа:

1. Архів Служби безпеки України, м. Київ (Архів СБУ), ф. Архівно-слідча справа В. Г. Костенка, № 935837, 300 арк.
2. Архів СБУ, ф. В. Г. Костенка, арк. 125.
3. Архів СБУ, ф. В. Г. Костенка, арк. 127.
4. Архів СБУ, ф. В. Г. Костенка, арк. 136.
5. Архів СБУ, ф. В. Г. Костенка, арк. 21–22.
6. Архів СБУ, ф. В. Г. Костенка, арк. 33.
- 7 Білокопитов О. О. Викрити й розтрити до кінця націоналізм на музичному фронті УРСР / О. О. Білокопитов // Рад. музика. – 1934. – № 1. – С. 24.

8. Валентин Костенко: Музикознавчі праці, статті, матеріали: До 100-річчя від дня народження / Передова, упорядкування, примітки І. Беренбейн. Науковий консультант В. Шульгіна. Ред. Т. Невінчана. – К. : Центрмузінформ, 1996. – 184 с.

9. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, м. Київ (ІР НБУВ), ф. В. Д. Довженка, № 372.

10. Костенко В. Г. Народна пісня та музика українська / В. Г. Костенко. – Х. : Рух, 1928. – С. 44.

11. Костенко В. Г. Павло Сениця / В. Г. Костенко. – Х. : ДВУ. – С.20.

12. Российский государственный исторический архив, г. Санкт-Петербург, ф. 499, оп. 1, од. зб. 2161, арк. 12.



Вал. Косбенко

РЕДАКЦІЯ ПРОФЕСОРА
С. БАГАТИРЬОВА
ТА В. ГОЛЬДФЕЛЬДА

НЕ ВИДАЄТЬСЯ

Український педагогічний репертуар

Д. Клебанов—Коліскова
Ю. Мейтус—Варіації
Ю. Мейтус—Українська тема
В. Костенко—Скерцо з варіаціями
М. Колjada—Варіації
М. Колjada—Варіації

D. Klebanow—Barceuse
J. Meytus—Rekrutenlied
J. Meytus—Variationen
W. Kostenko—Ukränisches
Thema mit Variationen
M. Koljada—Scherzo
M. Koljada—Variationen

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

МУЗИКА АСАМ

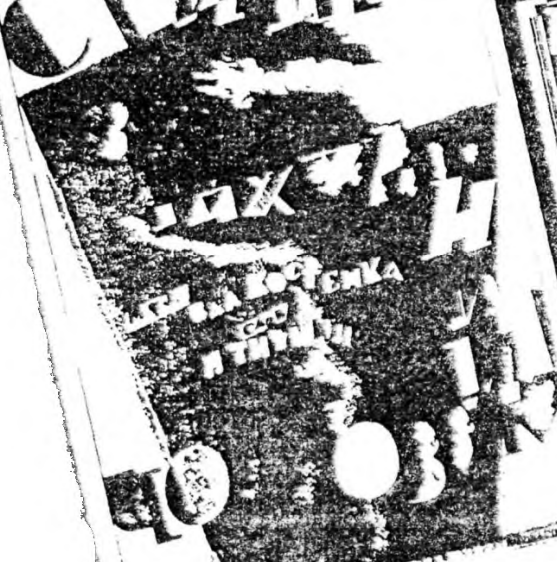
1998



САМО ЗАПИСАНОЇ КОМПАНИ
ТАРСЬКОЇ МАСТЕРСЬКОЇ АРТОРШИНІ

ВИДАВНИЦТВО «РАДЯНСЬКЕ СЕЛО»

СВІЩЕ



ВІСНИК
НАСЛАДЖЕННЯ
І ТРИУМФУ

ВІСНИК
НАСЛАДЖЕННЯ
І ТРИУМФУ

ВІСНИК
НАСЛАДЖЕННЯ
І ТРИУМФУ

В. КОСТЕНКО

КВАР ТЕТ

ВІСНИК
НАСЛАДЖЕННЯ
І ТРИУМФУ

4.3. Українська навчально-методична література 1920-х років як пам'ятник національної педагогічної думки

У виявленні освітніх процесів, пов'язаних з розквітом української культури в періоди української революції і державності 1917–1920 років та українізації 20-х років, автори спираються на архівні джерела та останні дослідження в цій галузі [2].

У програмній статті журналу «Наша школа» М. Грушевський писав: «Тепер для української суспільності стає пекучим завданням, основною проблемою сучасного життя розв'язання шкільного питання в українських землях в напрямі націоналізації школи, націоналізації не тільки зверхньої, формальної, яка починається і кінчиться самим заведенням викладової мови, а в значіно ширшій – то значить можливо ліпшого, можливо основнішого пристосовування школи до потреб української суспільності, її життя, її завдань, її обставин... вповні очевидно, що тільки націоналізація школи в українських землях може дати українській людині підстави успішного культурного, суспільного і економічного розвитку» [1, 5].

Програмна стаття Грушевського поставила перед співробітниками і дописувачами журналу конкретні завдання діяльності з українізації школи: «вивчити історію, тенденції і потенційні можливості розвитку української середньої і вищої школи, теорію і практику освіти і виховання в Австрії, Росії та інших європейських країнах, розробити конкретну програму діяльності для школи, існуючої в чужих системах освіти, для вчительства, шкільних установ: способи і шляхи реалізації цієї програми, а також визначити те, що можуть здійснити працівники освіти, і те, що мусить бути досягнене організованими силами суспільності» [1, 5].

Отже, на початку ХХ століття.. українські громадсько-педагогічні діячі, використовуючи засоби педагогічної преси як джерела для обміну інформацією, акумулювання і поширення

своїх поглядів, остаточно сформували основні положення концепції української національної школи. Великий внесок у розробку основних теоретичних положень та категорій української національної школи зробили М. Грушевський, І. Ющишин, Я. Чепіга-Зеленкевич, К. Смиронова, С. Томашівський, О. Іванчук. Над розробкою її окремих елементів працювало широке коло педагогів: Я. Радецький, К. Малицька, І. Крип'якевич, М. Возняк, І. Петришин, М. Кордуба, І. Копач, С. Дністрянський, О. Кулинич, Ю. Ловицький, М. Баран, І. Раковський, М. Буський, І. Капустій та ін.

На основі цієї концепції були розроблені нормативні документи: «Проект закону про освіту» Івана Ющишина та «Службова прагматика для вчителів приватних шкіл» Людвіга Саля.

Аналіз теоретичних положень авторів концепції української національної школи дозволив визначити модель демократичної національної школи.

Так, метою школи був визначений всебічний і гармонійний розвиток особистості з орієнтацією на поєднання загальнолюдських та національно-державних цінностей України. (Повністю самостійне управління національною школою буде можливим лише після досягнення Україною національної незалежності).

Максимальне орієнтування змісту, форм і методів навчально-виховної діяльності на національні і державні потреби України, визначення цих потреб і донесення їх до відома кожного свідомого українця засобами школи, сім'ї, громадськості і церкви.

Реорганізація форм і методів навчально-виховної роботи відповідно до досягнень світової педагогічної думки на ґрунті народної педагогіки та національних традицій.

Подальше розроблення та практична реалізація зазначених концепцій в Україні стала можливою тільки за часів розбудови молодій незалежній державі в 1917–1920 роках. На II Всеукраїнському учительському з'їзді, що відбувся в серпні 1917 року, головна увага була приділена реформуванню змісту освіти.

На з'їзді виступили з доповідями такі видатні педагоги, як: С. Русова, Я. Чепіга, П. Холодний, М. Дем'яновський, П. Стебліна та інші. Добре обґрунтовану з психологічного боку доповідь на тему «Націоналізація школи» прочитала С. Русова. Вона доводила, що кожний народ мусить мати свою національну школу, бо без цього він не зможе нормально розвиватися. Школа мусить бути національною не тільки за мовою викладання, а й за змістом, тобто пов'язаною з народним побутом, традиціями, світоглядом.

25 квітня 1917 року в Ямполі на з'їзді вчителів народних шкіл виголосив доповідь композитор К. Г. Стеценко «Українська пісня в народній школі».

Саме через збагачення шкільної педагогіки надбаннями народної поезії та пісні, на думку К. Стеценка, можливо закинути в чисту душу дитини ті найвищі ідеї, утворення й здійснення яких принесло б народові й Вітчизні щастя й долю... «Пісня народу нашого – це історія його, багатство духовне його це – гордість його. І от на чому – на піснях його – ми повинні воскрешати національний дух народу, національне самопізнання» [3, 5].

У доповіді К. Г. Стеценка підкреслюється роль української пісні в народній школі та її значення у процесі розбудови національної школи: «Шановні добродії і добродійки! Дайте в українській народній школі як можна більше місця українській народній пісні. Вона, пісня, багато допоможе вашій роботі по націоналізації школи, а з школи – й народу... Пам'ятайте, що ми будуємо не що інше, а свою українську національну школу. Пам'ятайте, що через школу ми повинні виховати й великий наш український народ. Пам'ятайте, що одне з могутніх знаряддів національного виховання є багата, прекрасна, натхненна українська народна пісня» [3, 8].

Важливо відзначити національну спрямованість українського педагогічного руху в період становлення Української Народної Республіки (УНР) в 1917–1920 роках. Цей період досліджується сучасним українським ученим О. В. Овчарук [2].

В доповіді «Націоналізація школи» на II Всеукраїнському учительському з'їзді, що відбувся в серпні 1917 року, видатний педагог С. Русова доводила, що кожний народ мусить мати свою національну школу, бо без цього він не зможе нормально розвиватися, школа повинна бути національною не тільки за мовою викладання, а й за змістом, тобто пов'язаною з народним побуттом, традиціями, світоглядом.

Реалізацією принципів реформування освіти в Україні став план «Єдиної школи», над розробленням якого працювала шкільна комісія, створена при Українській Центральній Раді. Коротко, але дуже чітко оформлений нарис плану, складений за вимогами педагогічної науки та оснований на досвіді країн Західної Європи та Америки, був готовий на літо 1917 року.

Від імені комісії план був внесений П. Холодним на розгляд II Всеукраїнського учительського з'їзду (Київ, 10–12 серпня 1917 року), який схвалив його.

Готовий «Проект єдиної школи на Україні», а саме його перша частина «Основна школа», був надрукований Міністерством освіти як окреме видання 1919 року в Кам'янці на Поділлі обсягом 172 друковані сторінки. Двома роками пізніше, 17 червня 1921 року, Рада Республіки – український законодавчий орган на еміграції – затвердила цей проект єдиної школи на своєму засіданні в Тарнові.

Згідно з проектом єдина школа складалася з двох циклів – основної школи та колегії. Своєї черги, основна школа поділялася на два ступені: 1, 2, 3, 4 класи складали I ступінь, 5, 6, 7, 8 класи – II ступінь. До колегії, тобто III ступеня, входили 9, 10, 11 та 12 класи.

У процесі вирішення конкретних проблем націоналізації школи виникли значні труднощі щодо забезпечення вчителів і учнів підручниками, відповідними меті національної освіти. Спеціально виданням шкільних книжок зайнялося «Товариство шкільної освіти» в Києві, а також видавництва «Українська шко-

ла» (під орудою С. Русової, Я. Чепіги, С. Черкасенка), «Спілка», «Книгоспілка». Так були видані «Абетка в малюнках» Л. Кротевича (1923), читанка «Життя та слово» Г. Іваниці (1924). Друкувались також посібники для середніх класів. М. Грушевським була складена «Всесвітня історія, приладжена до програми вищих початкових шкіл і нижших класів шкіл середніх». Кооператив «Допомога школі» Черкаської повітової вчительської спілки у 1920 році видав «Начерк філософічної термінології» І. Звінського, де зазначалось, що у посібнику подано український переклад програми філософічної пропедевтики, а саме психології та логіки. Подібні видання сприяли утвердженню в школах наукової термінології українською мовою. Для вищої школи був виданий підручник І. Огієнка «Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу, читаний в українському народнім університеті. З малюнками і портретами українських культурних діячів».

Справу видання підручників, посібників, дитячих музичних збірок активно розпочав К. Г. Стеценко, діяльність якого була пов'язана тоді з Музичним відділом Головного управління мистецтва та національної культури, де він очолював педагогічну секцію.

К. Г. Стеценко вважав, свої обов'язки справою державного рівня: «Де живе мистецтво, там живе і нація, і тому за перевід усіх справ повинна взятись сама нація, в цілому Українська Народна Республіка» [3].

Відділ народної освіти Подільської губернії запросив збірок українських пісень на 1, 2, 3 голоси кожного по 30 тисяч примірників, а посібника з методики співу – 3 тисячі примірників. «Означених шкільних посібників поки що немає, однак скласти та видати їх погодився український композитор священик Кирило Стеценко» [3].

«Початковий курс нотного співу» та I, II, III частини «Шкільного співанника» К. Стеценка надрукувало видавниче товариство «Вернигора».

Складність розв'язання проблеми забезпечення шкіл методичними посібниками та музичними збірками, необхідними для викладання предмета «Співи», посилювалася не тільки важкими умовами їх видання, але й новими вимогами щодо змісту. Так, в умові між Міністерством народної освіти УНР та К. Г. Стеценком стосовно складання підручників з навчання співам відзначалося, що підручники повинні мати науковий характер, пристосовані до шкільного вжитку, мова підручників повинна бути ясна, літературна, популярна, замовлені Міністерством підручники можуть бути видані тільки мовою українською.

Програму «Співи» для I ступеня єдиної школи складає К. Стеценко, вводить пісні з рухами, музичні ігри, пісні календарно-обрядового циклу, пов'язані з етнографічним календарем, з метою – національного виховання дітей. У розділі «Церковні співи» зазначені молитви «Отче наш», «Достойно єсть», «Царю небесний», а також церковні мелодії на Різдво, до Великодня, Хрещення та інших свят, які Стеценко вважає не тільки найкращим дидактичним матеріалом, на якому діти легко привчаються до гармонійного співу, але й взірцями духовних співочих традицій українського народу.

Програма з співів I ступеня «Єдиної школи» передбачала також і навчання основам нотної грамоти за методикою, розробленою К. Стеценком у власному посібнику «Початковий курс навчання дітей нотного співу», а саме – засвоєння теоретичних відомостей на ґрунті нагромадженого слухового досвіду.

У музично-педагогічний репертуар К. Стеценко рекомендує включити музичні збірки українських композиторів для дітей: «Проліски» (I, II, III ч.) Я. Степового, «Дитяча розвага» С. Титаренка, «Збірка пісень в хоровому розкладі» М. Лисенка, «Танки та ігри народні» В. Верховинця, «Шкільний співанник» (1ч.) К. Стеценка. Для оволодіння навичками гармонійного співу на 2, 3 та більше голосів пропонує М. Лисенка «Збірку пісень в хоровому розкладі», О. Кошиця «Десяток народних пісень для

жіночого хору», Я. Степового «Проліски» (IV ч.), а збірку «Шкільний співанник» (II та III ч.).

Відповідно до змісту програми К. Стеценко складає й список підручників, необхідних для учнів середніх і старших класів, з теорії, гармонії та історії музики: «Популярний курс елементарної теорії музики» Я. Степового; «Руководство к практическому изучению гармонии музыки» Г. Любомирського; «Курс гармонии» П. Чайковського; «Короткий курс історії всесвітньої, слов'янської та української музики» П. Козицького; «Кобза і кобзарі» М. Лисенка тощо.

Авторська програма з співів в «Єдиній школі» К. Стеценка, його навчально-методична література не втратили свого значення й на сучасному етапі розвитку національної музичної освіти. Зазначені праці є концептуальним втіленням поглядів українського митця на подальші шляхи розвитку та головні завдання національного освітнього процесу в Україні. Українська пісня й на сьогодні є одним з могутніх факторів в справі музичного виховання дітей.

«Підручник гри на бандурі» Г. Хоткевича, виданий за часів українізації, необхідно розглядати у взаємозв'язку з соціально-історичною і культурною ситуацією України тогочасної доби.

Щодо критеріїв приналежності «Підручника гри на бандурі» Г. Хоткевича до книжкових пам'яток національного рівня визначимо наступні ознаки цінності зазначеного видання: етапність, унікальність, пріоритетність і меморіальність. Етапність характеризує підручник Г. Хоткевича як документ, що адекватно відбиває найважливіші переломні етапи суспільного і мистецького розвитку України, якими була доба УНР і українізації 20-х років ХХ століття, а в культурі так званий період українського ренесансу. Саме видання в 1929 році «Підручника гри на бандурі» відповідало потребам українського суспільства в утвердженні національної культури. За висловом Г. Хоткевича, «помітне явище – це вихід бандури із закапелків кустарництва на арену дійсного мистецтва» [4, 3].

Критерій меморіальності співвідносить книгу з життям та працею видатних особистостей. В такому випадку книжки стають відбиттям найвищих досягнень суспільного розвитку, виступають своєрідними пам'ятками подій історичної ваги. Так, Гната Хоткевича (1877–1938), письменника, актора, мистецтвознавця, режисера, мистецтвознавства, бандуриста, композитора, ми відносимо до видатних музично-громадських діячів України ХХ століття, який з 1926 року викладав гру на бандурі в Харківському музично-драматичному інституті, у 1927 році створив капелу бандуристів у Полтаві (з 1930 – Державна капела бандуристів УРСР), працював над удосконаленням бандури як інструмента, став засновником харківської школи гри на ній, але згодом у 30-х роках був репресований радянською владою за пропаганду української національної музичної культури, що спричинило замовчування діяльності та заборону «Підручника гри на бандурі» Г. Хоткевича, що був перевиданий лише в 1967 році у Детройті за сприяння української діаспори.

Критерій пріоритетності зазначеного підручника пов'язаний з використанням національного і українознавчого підходу до виокремлення книжкових пам'яток. Це стосується проблем найповнішого зібрання україніки, як бібліографічного репертуару, що відображає історію та культуру України. Таким безумовно цінним примірником музичної україніки є «Підручник гри на бандурі», виданий у Харкові в 1929–1930 роках (у двох частинах) у «Державному видавництві України».

Цінність та унікальність «Підручника гри на бандурі» Хоткевича зумовлена, по-перше, універсальністю його змісту, який включає детальний опис бандури як інструмента, особливості його строю і перестроювання, методику навчання, а також велику кількість технічних вправ, по-друге, – пріоритетністю, оскільки є першим українським підручником з наступним грифом: «Державний науково-методичний кабінет Наркомосвіти УСРР по секції професійної освіти дозволив до вжитку як підручник у музпроф-

школах». Важливим залишається і кількісний критерій цінності, з урахуванням хронології та соціальних властивостей підручника, адже, не зважаючи на досить великий на той час наклад (3 тисячі) на сьогодні їх збереглося одиниці, в тому числі у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

Досягнення української педагогічної думки початку ХХ століття в галузі теорії національної школи і освіти вповні можуть бути використані при розробленні сучасних педагогічних концепцій, а навчально-методична література 1920-х років – у початкових мистецьких закладах сьогодення.

Очолювана К. Г. Стеценком Педагогічна секція Головного управління мистецтв та національної культури за часу існування УНР активно займається питаннями реорганізації як змісту музичної освіти, так і її структури. За цей час складено цілий ряд важливих документів, що накреслювали конкретні шляхи подальшого культурно-освітнього та мистецького життя молодій державі. Серед них: «Законопроект про удержавлення Консерваторій та музичних шкіл бувшого Імператорського Музичного Товариства»; «Законопроект про Музичні факультети при Українських Державних Університетах»; «Законопроект про Вищий Державний Диригентський Інститут у Києві»; «Про з'їзд учителів співу Учительських семінарій та інститутів», вироблення програм з співів та музики в зв'язку з програмами «Єдиної школи» тощо.

Час існування УНР став тим історичним періодом, коли вперше проблеми освіти були піднесені до рівня загальнодержавних і набули нового – національного змісту.

Ідею розбудови освіти на національних засадах у 20-ті роки підхопило одне з найвизначніших мистецьких об'єднань в Україні – Товариство ім. М. Д. Леонтовича. Межі його існування (1921–1928 роки) осягли найпродуктивніше семиріччя у розвитку української культури. Товариство ім. М. Д. Леонтовича – єдина визнана мистецька організація, яка, об'єднавши провідні сили української інтелігенції, проголосила програму своєї діяльності:

«Будувати нове Українське Відродження ХХ століття». Серед перших членів Товариства – видатні діячі національної культури: композитори і педагоги: К. Стеценко, П. Козицький, Я. Степовий, Б. Яворський, Ф. Blumenфельд; фольклористи: К. Квітка, Д. Ревуцький; диригенти: Г. Верьовка, П. Демуцький, Ф. Попадич, Н. Городовенко; мистецтвознавці: Ю. Михайлів, О. Чапківський, Г. Хоткевич; діячі театральної справи: Лесь Курбас, І. Садовський; вчений С. Єфремов та інші.

Визначивши як мету піднесення і розвиток культури в Україні в широкому розумінні цього слова, Товариство розпочало на вітчизняних культурних теренах велетенську працю, яка стала яскравим спалахом національного просвітництва цього періоду.

Однією з найважливіших проблем в добу непу була ліквідація неписьменності. У Росії ще в 1919 році з'явився декрет, в якому підкреслювалося, що все неписьменне населення віком від 8 до 50 років зобов'язане навчитися грамоті. Аналогічну постанову у травні 1921 року видав Раднарком УСРР.

Грамотність вважалася особливо потрібною для підвищення ефективності радянської пропаганди. Людина, яка могла читати газети, легше піддавалася ідеологічному впливу. Тому лікнеп вважався пріоритетним напрямком усіх зусиль в сфері культурного будівництва. Зрештою, стихійний потяг народу до культури був настільки великим, що спеціальні заходи пропагандистського і особливо примусового характеру застосовувалися властями не часто.

До кампанії з ліквідації неписьменності було залучено профспілкові та комсомольські організації, комітети незаможних селян, кооперативи, працівників загальноосвітньої школи і культурно-освітніх установ. 1923 року виникло добровільне товариство «Геть неписьменність!» на чолі з головою ВУЦВК Г. Петровським. Активістів лікнепу, більшість яких була представлена вчителями, назвали по-воєнному – культармійцями.

Держава забезпечувала безкоштовне навчання в гуртках лікнепу і надавала певні пільги тим, хто навчався. Зокрема, робітни-

ки звільнялися на дві години від праці із збереженням заробітку. Селянам надавалася знижка у 20 % при обов'язковому страхуванні майна. Підручники для гуртків лікнепу випускалися мовами багатьох національностей. Було організовано десятки культурно-армійських університетів для подання методичної допомоги активістам лікнепу. Зусилля, які прикладав радянський апарат у розгортанні кампанії ліквідації неписьменності, знаходили в суспільстві всебічну підтримку.

У Постанові РНК УСРР «Про боротьбу з неписьменністю» від 21 травня 1921 року, зокрема, зазначалося: «Усе населення республіки віком від 8 до 50 років, яке не уміє читати або писати, зобов'язане учитися письму на українській, російській або якій іншій мові, за бажанням учня. Це навчання провадиться як в існуючих державних школах, так і в установах для неписьменного населення за планами Народного Комісаріату освіти». У постанові ВУЦВК 4 листопада 1923 року «Про ліквідацію неписьменності» вказувалося на необхідність забезпечення шкіл підручниками і «віднести витрати на видання шкільних підручників і агітаційної літератури по ліквідації неписьменності і постачання ними всіх лікпунктів та шкіл малописьменних».

В галузі народної освіти у 1924 році було поставлене завдання розпочати підготовку до запровадження чотирирічного обов'язкового початкового навчання дітей. У містах це завдання виконали за кілька років. Проте в цілому по Україні у 1927/28 навчальному році поза школою залишалося більше третини дітей шкільного віку.

Шкільний перепис, проведений в грудні 1927 року, показав, що тільки п'ята частина вчителів мала вищу або середню спеціальну освіту. Решта закінчила середню або навіть початкову школу. Проблема учительських кадрів була найгострішою, особливо якщо взяти до уваги необхідність багаторазового розширення мережі шкіл. Вона розв'язувалася шляхом істотного збільшення кі-

лькості педагогічних інститутів і технікумів, скорочення строків навчання в них, зростання системи курсового навчання.

Найголовнішим у сфері культури завданням вважалася підготовка фахівців робітничого походження. Для вихідців з робітничого класу було викрито «зелену вулицю» при вступі до вищих навчальних закладів: від них не вимагалось свідоцтво про закінчення середньої школи, вони не здавали вступні іспити. Виявилося, однак, що полегшені правила прийому не розв'язували поставленої проблеми оробітничення вищої школи: від студентів вимагалися знання. При вузах стали створювати робітничі факультети.

У 1920-ті роки могутні імпульси національно-освітнього процесу підхоплюють різні регіони України. Київ, Харків, Львів, Одеса стають визначними освітніми центрами, які притягують до себе видатних діячів європейської культури: С. Русову, Я. Чепігу, К. Стеценка, Р. Глієра, Б. Яворського, Ф. Blumenфельда, Г. Нейгауза, Г. Беклемішева та ін. У періоди Української революції і державності 1917–1920 років та українізації 20-х років закладаються підвалини для гуманістичного виховання підростаючого покоління, його творчого розвитку на національній культурі як складовій частині світового мистецтва.

Література до параграфа:

1. Наша школа. – 1909. – Кн. 1, 2. – С. 5.
2. Овчарук О. В. Розвиток музично-педагогічної думки в Україні в першій чверті ХХ століття : дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : 13.00.02 / О. В. Овчарук ; НПУ ім. М. Драгоманова. – К., 2000.
3. Стеценко К. Українська пісня в народній школі / К. Г. Стеценко. – Вінниця, 1917.
4. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі / Гнат Хоткевич. – Х. : Державне видавництво України, 1929. – 58 с.

К. Стеценко.

„Шкільний Співанник“

Частина I.

Додаток до „Початкового курсу навчання дітей нотного співу“ (методіко-дідактичні замітки) К. Стеценка.



К и ї р.
— Т-во „Вернигора“ —
1918.

Проф. ІВАН ОГІЄНКО

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА

Коротка історія культурного
українського народу

*

читаний в українськiм народнiм унiверситетi

*

З малюнками і портретами
українських культурних діячів



УКРАЇНСЬКЕ ВИДАВНИЦТВО В КАТЕРИНОСЛАВІ
КАТЕРИНОСЛАВ — ЛЯЙПЦІГ
МОЗЬ

1923

Віра Авадур



Михайло Левчук (род. 1866 р.), український письменник.



Проф. Агафаноса Бримовського (род. 1871 р.), видатний укр. мовознавець і поет.



Микола Червинський (род. 1867 р.), український поет.



Петро Брудницький (1831—1867), український діяч мистецтв.



Данило Михалюк (1830—1900), видатний український історик і письменник.



Максим Савранський, український поет.

— 010 —

65516

М. С. ГРУШЕВСЬКИЙ

АВТОБІОГРАФІЯ

ДРУКУЄТЬСЯ, ЯК РУКОПИСЬ

КИЇВ—1926

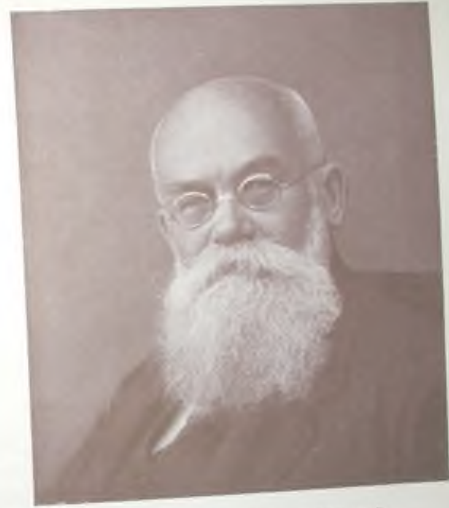
пескый]

0. КОЛЛЕКЦИОН

Книжки (Публікації)
Л. ПОТІКА УРСР
Інв. 1966

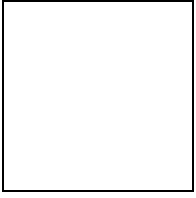
2131-22

Відомості-83



Виденик МИХАЙЛО ГРУШЕВСЬКИЙ

Київський Округ 28 1973.







УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК
АКАДЕМИK DES SCIENCES D'UKRAINE
Bulletin de la littérature ukrainienne, par Nikol Hrebatskyi, vol. V, 2002, 1610.

МИХАЙЛО ГРУШЕВСЬКИЙ

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ТОМ П'ЯТИЙ

КУЛЬТУРНІ І ЛІТЕРАТУРНІ ТЕЧІ НА УКРАЇНІ В XV—XVI ВВ.
І ПЕРШЕ ВІДРОДЖЕННЯ (1580—1610 РР.)

авт



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ
1926

І. ЗВІНСЬКИЙ.

НАЧЕРК
ФІЛОСОФІЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ.

Видання кооперативу „Допомога Школі“ Черкаської
повітової вчительської спілки.

№ 1.

ЧЕРКАСИ.
Друкарня кооперативу „Допомога Школі“ Черкаської повітової вчительської спілки.
1920.

4.4. Особові фонди засновника Національної музичної бібліотеки України Олександра Дзбанівського

Значний внесок у розвиток національної музичної бібліографії в Україні, у нагромадження унікального фонду музичної україніки та його дослідження зробив видатний вітчизняний учений і громадський діяч, композитор і музикознавець Олександр Тихонович Дзбанівський.

В даному нарисі досліджується концепція Національної музичної бібліотеки України як загальнодержавного бібліотечного, науково-дослідного та культурологічного центру, наводиться нова фактологія з історії створення та розвитку музичного відділу бібліотеки, вперше вводяться до наукового обігу архівні документи О. Т. Дзбанівського щодо концептуальних питань формування й дослідження фондів україніки і документів світової музичної культури.

Усе життя він присвятив втіленню своєї мрії про розквіт музичного мистецтва в Україні, котра «в минулому прищепила музичну культуру в Москві і впродовж більше двох століть постачала співаків, музик, диригентів і навіть твори і яка й сьогодні надзвичайно багата і голосами, і музичними здібностями [1].

Олександр Тихонович Дзбанівський народився 1870 року у с. Маньківці на Уманщині. Отримав виховання типове для українських родин, де звучала українська пісня і вшановувалися сімейні традиції. В своїй автобіографії митець згадує: «В 3-4 роки я вже підтягував співам батька і брав участь в родинних концертах разом з старшими сестрами» [7, арк 1].

Навчався О. Дзбанівський спочатку в Уманській бурсі, де «єдиною втіхою був спів українських народних пісень» [7, арк. 2], а потім у Київській семінарії. Цього часу він захоплюється малюванням, яке викладав відомий український художник М. Пимоненко, «стає зятятим опероманом», починає серйозно опановувати гру на скрипці у професора Отакара Шевчика та теорію і гармонію музики – у класі композитора Л. Д. Малашкіна. Та найбі-

льших успіхів досягає в мистецтві співу, зберігаючи, як і в дитинстві, прихильність до української пісні. В четвертому класі (семінарії) мене вже інакше не звали, як «артистом», бо я вже почав співати романси... В цей час засновувалися в Києві вокальні гуртки, які співали переважно українські пісні, в них і я брав участь» [7, арк. 4]. Два роки навчання у професора К. Еверарді, який навіть викладав безкоштовно заради талановитого учня сформували Дзбанівського як професійного співака. Водночас він як вільнослухач відвідує Київський університет.

Спеціальну музичну освіту Дзбанівський отримав у Московському філармонічному училищі, опановуючи теорію музики в класах професорів Крутикова та Ільїнського.

Педагог-просвітник, композитор і виконавець, критик та організатор благодійних акцій, Олександр Тихонович Дзбанівський, як і угорські композитори З. Кодай та Б. Барток, намагається практично вирішити справу музичного виховання молоді, викладаючи співи у школах і гімназіях Києва та Житомира, організовуючи різні заклади для малюків. На Житомирщині він «заснував дитячі (літні) садки, де під [його], керівництвом водили зі співом різні ігри тисячі дітей, дитячі приюти й майстерні, воскресні й вечірні школи, народні читання з концертами» [7, арк. 7].

«Викладаючи співи, – згадує О. Дзбанівський, – я побачив, що нема путніх збірок пісень ні для дітей, ні для хорів. Репертуар був застарілий і нецікавий. Тому почав складати свої збірки» [7, арк. 9]. З 1900 року друкуються збірки митця в найпрестижніших видавництвах: П. Юргенсона, А. Гутхейля в Москві, Л. Ідзиковського у Києві. Виходить «Школьное пение» (у 10-ти вип.), «Хоровое пение» (у 4-х вип.), «Сборник школьных песен» (у 6-ти вип.), «Пісні та ігри для дітей молодшого віку» (ДВУ, 1929). У рукописах залишились обробки українських народних пісень [7] «Нотна грамота в таблицях» [7], «Дитячі музичні ігри» [7], інші музичні композиції. Збірки складають близько 1400 сторі-

нок, охоплюють багато обробок народних пісень, записаних та гармонізованих автором.

Педагогічна і громадська діяльність Дзбанівського, його творчий доробок у галузі музичного виховання на національних засадах відіграли надзвичайну роль підвищенні музичної культури в навчальних закладах України, зокрема в харківських музтехнікумі, а потім у муздрамінституті, де він працював викладачем, а згодом – професором.

Статті Олександра Тихоновича постійно друкувались у виданнях «Русская музыкальная газета» (1897–1918), «Жизнь и искусство» (1898–1911), «С.-Петербург». «Вечернее время», «Слово», «Новая жизнь» до 1919 року.

Відомий редактор-видавець «Русской музыкальной газеты» (СПб) М. Фіндензейн з великою пошаною ставився до Дзбанівського і запросив його співпрацювати з часописом, на що той погодився.

1938 року Олександр Тихонович звернувся до музикознавчого дослідження «Музична бібліотека О. К. Розумовського» [2, арк. 89], усвідомлюючи її значення для історії України. Дослідник зазначає: «Особливої уваги заслуговує музична бібліотека гр. Олекси Кириловича Розумовського (другої половини XVIII століття), що зберігається в недавно організованому музичному відділі бібліотеки Української академії наук (Київ). Можливо, що це лише єдина музична бібліотека, яка збереглася в такій значній кількості (понад 2 500 окремих творів). Особливо цінне те, що разом з нею збереглися майже всі каталоги, що відкидає всі сумніви відносно її справжності» [2, арк. 9].

Автор обрав культурологічний аспект дослідження музичної бібліотеки О. Розумовського: з погляду виконавських можливостей окремих музикантів, кріпацьких оркестрів та театральних труп того часу, які користувалися цією нотозбірнею і, отже, мали досить високий професійний рівень. «Всім відомо, – зазначає Дзбанівський, – про той культурний вплив, який мала Україна на Росію, починаючи з початку XVI століття, коли російська школа,

література, побут, мистецтво – все підпадало під вплив українських вчених, музик та ін. Найбільш яскраво помічається цей вплив з того часу, коли Україна приєдналася до Москви (1654 року). З того часу по царських наказах почали вивозити до Москви не тільки окремих славетних співаків, а й цілі хори з «регентами і творцями» (композиторами)» [2, арк. 21].

Цю ж думку покладено Дзбанівським в основу обґрунтування необхідності відкриття музичної бібліотеки в Україні в листах до наркома А. Луначарського, до Головнауки УСРР, до директора ВБУ С. Постернака: «Україна поставляла для театрів, царської капели та інших капел кращих артистів, співаків, диригентів, композиторів – музичних діячів (Березовський, Бортнянський та ін). А українські магнати-поміщики утворювали свої капели й оркестри (на кошти, що добуто потом і кров'ю українських селян), щоб похвалитись ними перед сусідами і «двором». І ось, беручи все це до уваги, а також і ту здатність до музики і талановитість, якими завжди славились українці, можна було б гадати, що Україна покрита мережею музичних бібліотек, музичних музеїв та колекцій музичних інструментів. А між тим на ділі – майже нічого немає. ... А тому, поки не пізно, треба будувати Центральну Національну музичну бібліотеку (рукописів і друку)» [3, арк. 13].

«...Таке становище розвитку музичної культури на Україні весь час хвилювало мене, – старого музичного діяча, і, нарешті, примусило мене ще на початку 1927 року подати до Укрнауки доповідну записку про потребу утворення на Україні в першу чергу Центральної музичної бібліотеки з музейним відділом, зазначивши і засоби збирання фондів» [1, арк. 82]. Дзбанівський вбачав завдання такої бібліотеки в тому, щоб «стати за головне нотосховище України, бути за наукову базу для студій українських вчених у галузі музикознавства, бути за одне з знаряддів поширення музичної культури серед широких мас працюючого люду України» [10].

На засіданні Ради ВБУ 11 листопада 1927 було прийняте рішення про необхідність заснування Національної музичної бібліотеки УРСР у складі ВБУ як музичного відділу [4, арк. 15], 7.03.1928 р. затверджено штат нотно-музичного відділу» [протокол № 124, 4, арк. 87], а 14 листопада цього ж року «після всебічного обговорення обрано на посаду наукового робітника-керівника музичного відділу О. Т. Дзбанівського» [протокол № 135, 4, арк. 11].

О. Т. Дзбанівський вважав за необхідне з музичній бібліотеці вивчати питання «музичного мистецтва та музичної науки, провадити науково-дослідну роботу в галузі музичної бібліографії і нотографії взагалі та в частині, що входить до складу всеукраїнського бібліографічного репертуару» [4, од. зб. 254, арк. 14]. (На жаль, ця проблема й досі залишається не вирішеною). У Проекті статуту музичного відділу Всенародної Бібліотеки України (далі – ВБУ) серед зазначених функцій бібліотекаря є й така, що потребує високої наукової кваліфікації працівника – «консультація читача в плані музичної бібліографії, історіографії, нотографії і джерелознавства [4, од. зб. 406. арк.21]».

Необхідність створення музичного музею при бібліотеці Дзбанівський пояснював також участю бібліотеки у розв'язанні проблем музикознавства: музей «повинен стати не тільки колекцією раритетів, а й центром музичної освіти на базі науково-дослідної роботи, допомагаючи розкрити картину побуту за усіх епох, ... допомагаючи освітити поступовий розвиток музичної культури, вивчити акустичні закони (шляхом аналізу складових частин інструментів), поступове удосконалення інструментальної техніки, зв'язок техніки інструментів з розвитком і поширенням діапазону творчості. Щоб одержати картину музичного побуту попередніх епох. потрібно знати характер і якість того чи іншого інструмента, а для цього потрібно, щоб інструменти (принаймні більшість їх) були в повній справності, завжди готовими для користування і, таким чином, були живими пам'ятниками історії ін-

струментальної музики, оскільки вони дадуть можливість послухати, як звучали твори, написані для цих інструментів композиторами далеких від нас часів» [1, арк. 87].

Організаційна структура нотно-музичного відділу мала бути такою:

1. Книги з музикознавства, музичні підручники, музичний довідковий матеріал (словники, програми тощо).

2. Ноти всіх типів інструментальної та вокальної музики.

3. Архів фонограм.

4. Музичний музей [4, од. зб. 354, арк. 14].

У проєкті Статуту музичного відділу ВБУ було зазначено: «Завдання музичного відділу ВБУ як музичної бібліотеки і музичного архіву-музею всеукраїнського значення в основному зводяться до комплектування, опрацювання, охорони збірок, що переховуються у відділі, та обслуговування наукових працівників, музикознавців, навчальних педагогічних та виконавчих кадрів... До складу Музичного відділу входять Музей-кабінет, устаткований музичними інструментами, і читальня, а також архів-музей (рукописи, автографи, програми, фотографії та ін.)» [4, од. зб. 406, арк. 21].

Дзбанівський наполягав на тому, що «існування музичного відділу (який є Всеукраїнською музичною бібліотекою) лише як нотної бібліотеки – без книжок з музики, журналів тощо – не має значної цінності і ніяк не може бути розвитку музичної культури, – потрібні ще матеріальні зразки музичної культури такі, як: музичні інструменти, рукописи, стародруки, портрети композиторів, музикантів-артистів, афіші, програми, фонограми, грамплатівки та ін. А тому стоїть на черзі – утворення музично-історичного музею чи музейного відділу при Музичній бібліотеці» [1, арк. 84].

Принагідне, згадаємо, що музичний відділ Бібліотеки Конгресу США має прекрасну колекцію музичних інструментів, зберігає нотні рукописи, архіви видатних вчених в галузі музики, включає в себе концертне відділення, що планує й організовує концертно-виконавську роботу при Бібліотеці.

О. Дзбанівський у листі до Укрнауки від 28.03.1928 року пише про музично-просвітницьку діяльність серед читачів: «Вже й тепер, ще до повного розгортання свого нотного-музичного відділу, Всенародна Бібліотека провадить демонстрації перед широкими читачівськими масами зразкових музичних творів, улаштовуючи камерні вечори в супроводі пояснювальних доповідей та відповідних книжкових і нотних виставок» [4, од. зб. 254, арк.14].

Завдяки енергійним пошукам Дзбанівському пощастило таки зібрати колекцію інструментів, клавикорд, гуслі, «рештку кріпацького оркестру Браницьких», шарманку XVIII століття та ін. Завідувач художнього відділу Київської картинної галереї М. С. Павленко і завідувач музичного відділу ВБУ О. Т. Дзбанівський у 1930 році уклали акт про передачу піаноли, скрипки, клавесина та мідних труб [4, од. зб. 265].

У листі до Укрнауки з проханням виділити приміщення для музею Олександр Тихонович зазначав: «...у мене вже є на обліку два старовинних роялі, два старовинних клавикорди, орган, гуслі, арфа, торбани, кобзи-бандури, ліри, цимбали, скрипки, басы, бубони, тлумбас, зразки старих духових інструментів, зурни, коза та інші, а дещо буде відвойовано у Москві із музею інструментів, а також добудемо деякі механічні інструменти» [4, од. зб. 254, арк.1].

На пропозицію Дзбанівського, за взірць в організації архіву фонограм при музичному відділі було взято найвизначніші європейські інституції – фонотеку при Віденській Академії наук, відділ фонограм Берлінської Державної Бібліотеки.

Директор ВБУ С. Постернак у зверненні до Укрнауки від 28.03.28 року висловлював свої міркування стосовно останнього: «... в цьому (музичному) відділі Всенародна Бібліотека України думає утворити також збірку або архів фонограм з записом народних пісень, промов видатних діячів, учених тощо на зразок закордонних фонотек» [4, од. зб. 254, арк. 14].

Дослідник провів величезну організаційну роботу з комплектування фондів відділу, намалював чіткий план заходів щодо втілення ідеї організації Всеукраїнської музичної бібліотеки:

«1. У фонд бібліотеки покласти перше всього всю бібліотеку Олесея Розумовського, яку пощастило знайти у Всенародній бібліотеці, і всі інші ноти (рукописні і друковані), яких там є більш 10 000 прим., крім того, всі ноти і музично-теоретичні твори, які потрапили до окружних музеїв... а також ноти із «університетських» бібліотек.

2. Вибрати все, що є більш цінного в міських бібліотеках... в клубних бібліотеках... із музвузів (тільки дублікати і те, що має історичну цінність), а також із різних установ, де теж завалялись ноти.

3. Звернутись через пресу до громадян з проханням жертвувати для бібліотеки ноти, музичні журнали й книжки.

4. Звернутись (теж через пресу) до закордонних композиторів з проханням надсилати до Української Музичної бібліотеки свої твори.

5. З таким же проханням звернутись до закордонних нотовидавництв і до музичних бібліотек.

6. Від імені НКО УСРР звернутись до НКО РСФРР з проханням:

а) дати по одному примірникові нот і книжок з резервних фондів музичних бібліотек та музеїв Ленінграда і Москви, а також з фонду, який склався з нотовидань Юргенсона та ін.;

б) повернути частину музичних матеріалів і інструментів, що в свій час було забрано на Україні і що має відношення до історії української музики...

7. негайно командирувати освічену людину до Ленінграда і доручити їй пошукати по книжкових і нотних склепах, а також по бібліотеках приватних осіб необхідних нот і книжок з тим, щоб закупити більш цінне і необхідне, особливо те, що торкається української музичної культури...

З цим треба спішити, бо такі бібліотеки закупаються приватними нотними магазинами, диригентами та ін.» [4, од. зб. 567, арк. 14].

О. Дзбанівський звертався також з проханням надати допомогу в організації музичного відділу до багатьох державних установ: Держвидав УРСР, Академії наук СРСР, Укрнауки, Державного книжкового фонду, Державної бібліотеки ім. Леніна, Бібліотеки Пушкінського дому, Московської консерваторії, Державної публічної бібліотеки в Ленінграді, Харківського музею мистецтва, Всеукраїнського товариства культурного зв'язку з закордоном [4, од. зб. 56, арк. 1] та ін.

Складаючи автобіографію, Дзбанівський у 1934 році писав стосовно накопичення фондів: «З 1929 року завідую Музичним відділом Бібліотеки ВУАН; музична бібліотека утворена по моїй ініціативі, і всі фонди відділу, за винятком обов'язкового примірника та невеличкого фонду, який зберігся в Бібліотеці (3000 од.), зібрано мною без коштів (на сьогодні у Муз. відділі понад 100.000 од.). Також виконав складну роботу (як уповноважений Бібліотеки) по отбору і перевозу в надзвичайно тяжких обставинах цінних бібліотек із Житомира (9 вагонів)» [9, арк. 8].

За відсутністю приміщення музичний відділ відкрився для відвідувачів лише навесні 1929 року в будинку №14 по бул. Шевченка.

Отже, минуло 82 роки від заснування музичного відділу і відтоді, як прийшов перший відвідувач до його читального залу. У відділі працювало багато відданих своїй справі ентузіастів: дочка композитора Миколи Лисенка Катерина Масляникова (Масляникова), кандидати мистецтвознавства Т. Шеффер та К. Черпухова, Н. Калиновська, Н. Фоміна, професор В. Шульгіна. Сьогодні очолює Відділ формування музичного фонду НБУВ кандидат мистецтвознавства, відомий музикознавець Л. Івченко.

Концепцію Національної музичної бібліотеки України як центру музичної україніки, розроблену О. Т. Дзбанівським, покладено в основу роботи Відділу формування музичного фонду

й на сучасному етапі. Накопичення фондів, збереження, дослідження і введення їх до наукового й культурного обігу – головні його завдання. За останні роки НБУВ поповнилась колекцією «Бібліотека Спілки композиторів України» (27294 прим.), яку безкоштовно було передано відділу; колекцією рукописів інструментальних, вокальних та музично-драматичних творів сучасних українських композиторів (1300 прим.) – також безкоштовно переданою Міністерством культури України.

Дирекція Бібліотеки підтримувала ініціативи Дзбанівського щодо виконання Музичним відділом функцій загальнодержавного культурологічного центру. В тому ж листі С. Постернак зазначав: «В бібліотеці є спеціальна зала з роялем, де можна улаштувати кабінет для «читання» нотних матеріалів за допомогою музичних інструментів. Завдяки цій залі нотно-музичний відділ матиме змогу широко поставити справу з виявленням своїх скарбів, з популяризацією музичних творів, організуючи камерні вечори й йдучи в цьому відношенні за прикладом найкращих музичних бібліотек світу. Вже й тепер ще до повного розгортання свого нотно-музичного відділу Всенародна Бібліотека провадить демонстрації перед широкими читачівськими масами зразкових музичних творів Бібліотеки, улаштовуючи камерні вечори в супроводі пояснюючих доповідей та відповідних книжкових і нотних виставок» [4, арк. 14].

У проекті статуту музвідділу ВБУ в його функціях зазначалося:

– «організація спеціальних виставок, щоб наблизити музичну продукцію як могутнє знаряддя культурної революції до читачів <...>;

– організація концертів-дискусій для ознайомлення з тією чи іншою літературою, демонстрацій грамофонних пластинок як зразків художнього виконання та ін.;

– анотації в «Бібліографічному Бюлетені ВБУ» [2, арк. 21].

Відділ формування музичного фонду продовжує закладені Дзбанівським просвітницькі традиції. Новий концептуальний

підхід до пропаганди документів музичної україніки передбачає ознайомлення широких верств населення з кращими зразками української музичної культури, повернення слухачам забутих її сторінок, відродження духовної музики, ґрунтовне вивчення та аналіз культурологічних процесів давнини та сьогодення.

Нині насправді державного значення набуває ознаменування ювілейних дат українського мистецтва, вшанування пам'яті видатних його творців. Залучення провідних дослідників, кращих творчих колективів та уславлених виконавців-солістів, влаштування ювілейних виставок і персональних експозицій у музеях та державних установах, досить широка інформаційна робота засобів мас-медіа – все це стверджує ідею соборності, національної свідомості, має великий виховний вплив, а музичне мистецтво країни стає необхідною часткою соціокультурного оточення людини.

Національна бібліотека імені В. І. Вернадського була організатором виставок, концертів, учасником наукових конференцій на честь сторіччя від дня народження видатних українських композиторів: Б. Лятошинського, Г. Верьовки, В. Костенка, М. Вериківського, 250-річчя М. Березовського, 230-річного ювілею А. Веделя та ін. Творча співпраця з уславленими музичними колективами та виконавцями – оркестром «Перпетуум мобіле», квартетом ім. М. В. Лисенка, державним ансамблем солістів «Київська камерата», диригентом, народним артистом І. Блажковим, клавесиністкою С. Шабалтіною, лауреатом міжнародного конкурсу А. Кутасевичем та ін. – сприяє введенню в культурний обіг шедеврів вітчизняної і світової музики, що зберігаються у фондах Бібліотеки [13].

Унікальне 200-тисячне зібрання нотно-музичної літератури й інших документів з історії музичного мистецтва відділу формування музичного фонду НБУВ було започатковане першим його завідувачем О. Дзбанівським.

Розроблена Дзбанівським концепція накопичення фондів музичного відділу актуальна й нині. Співпраця відділу фор-

мування музфонду з провідними державними й міжнародними інституціями – Національною спілкою композиторів України, Центром україністики при Національній музичній академії України, Міжнародною асоціацією музичних бібліотек, архівів і документальних центрів (International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres) – надала можливість збагатити фонди музичної бібліотеки нетрадиційними шляхами на 28594 прим.

Література до параграфа:

1. Архів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, м. Київ (Архів НБУВ), оп. 1, од. зб. 338, арк. 82, 84, 87.
2. Архів НБУВ, оп. 2, од. зб. 355, арк. 89, 9, 21.
3. Архів НБУВ, оп. 1, од. зб. 567, арк. 13.
4. Архів НБУВ, оп. 1, од. зб. 140, арк. 15, 87, 111; од. зб. 254, арк. 14; од. зб. 406, арк. 21; од. зб. 354, арк. 14; од. зб. 254, арк. 1, 14; од. зб. 265; од. зб. 567, арк. 14; од. зб. 56, арк. 1.
5. Дзбанівський О. По київських музеях та бібліотеках / О. Дзбанівський // Музика. – 1927. – № 3. – С. 27.
6. Івченко Л. З любов'ю до музики / Л. Івченко // Музика. – 1990. – № 6. – С. 14–15.
7. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, м. Київ (ІР НБУВ), ф. 67, № 541, арк. 1, 2, 4, 7; № 75, 77, 78.
8. ІР НБУВ, ф. 33, № 2758, арк. 1.
9. ІР НБУВ, ф. 67, № 547, арк. 8.
10. ІР НБУВ, ф. 33, № 3055, арк. 13
11. Степченко О. Особові архівні фонди українських учених як джерело з історії організації спеціалізованих фондів Всенародної (Національної) бібліотеки України (1918–1934 рр.) : дис. на здобуття наук. ступеня к. і. н. – К., 1997. – С. 165–167.

12. Черпухова К. Скарбниця знань / К. Черпухова // Музика. – 1979. – № 6. – С. 32.

13. Шульгіна В. О. Т. Дзбанівський: організатор і дослідник фондів музичної україніки в Національній бібліотеці / В. Шульгіна // Вісник ДАКККіМ. – 1999. – № 3. – С. 106–112.

4.5. Повернення із забуття творчості Федора Якименка (з архівів Києва, Санкт-Петербурга, Праги, Парижа)

Однією з причин, що гальмує розвиток української музичної культури на сучасному етапі є недостатня обізнаність широкого кола музикантів зі всією спадщиною українських митців внаслідок відсутності інформації про великий пласт надбань нашої культури, що був штучно вилучений з наукового і культурного обігу за радянські часи. Така доля спіткала і спадщину одного з найяскравіших українських композиторів ХХ століття Федора Степановича Якименка (1876–1945), який 1923 року покинув більшовицьку Росію і здобув собі ім'я за кордоном.

Дослідження нових архівних документів Федора Якименка, які вперше були оприлюднені в працях автора (7, 8, 9, 10) дають можливість детальніше окреслити діяльність композитора, його естетичні погляди, вплив його творчості на становлення сучасної української музичної школи.

Родина Якименків виховала двох славетних діячів української культури – Федора і Якова. Останній увійшов в історію української музики під псевдонімом Яків Степовий (1883–1921). Ф. С. Якименко (Акименко народився 8 лютого 1876 року у Харкові). Великий вплив на формування національної свідомості, музичних пристрастей та особистості обох братів мала родина та культурне середовище Харкова. Народна пісня та культурне середовище Харкова. Народна пісня, українська духовна музика супроводжували дитячі роки Федора та Якова, які виховувалися в сім'ї псаломщика. В «Автографічній замітці», що була надрукована в журналі «Русская музыкальная газета», Федір Якименко констатує своє українське походження: «Отец мой чистокровный малоросс» [1, 286].

На формування професійної майстерності Федора як композитора і піаніста значний вплив мала російська музична школа. З десяти років завдяки чудовому голосу він починає співати

у Придворній капелі в Петербурзі, де здобуває початкову музичну освіту, навчаючись гри на скрипці, фортепіано і гармонії у такого блискучого музиканта як А. К. Лядов. Згадуючи роки перебування у Придворній капелі, гру в оркестрі та співи в хорі, Федір Степанович відзначає неабиякий вплив музичної атмосфери занять на естетичний розвиток учнів:»Зразкове виконання хором духовних і світських творів; публічні виступи учнівського оркестру та музичних вечорів у прекрасному залі Капели; чудова гра на фортепіано Мілія Олексійовича (Балакірева) – все це так благотворно впливало на учнів і народжувало в них дійсно невдавану любов до музики» [1, 286]. З 16 років він починає диригувати учнівським оркестром, виконуючи симфонії Гайдна, Моцарта, Бетховена, твори Ліста, Вагнера, Глінки, а також створює перші композиції, які схвально оцінює М. О. Балакірев.

Професійне становлення Федора Якименка як композитора проходить у Петербурзькій консерваторії «в класі теорії композиції – у Римського-Корсакова», як виконавця «в класі фортепіано пана Черні і класі органа пана Гоміліуса» [1, 288]. По завершенні консерваторії (1900 р.) він починає друкувати свої власні твори у М. Беляєва.

Серед них романси «Люблю, если тихо» на слова А. Майкова, «Не медли» на слова Ю. Лермонтова, «Расставание» на слова О. Пушкіна, «Тихая ночь, «Когда в вечерний час», «У моря» та ін. на слова С. Надсона. Романси Якименка (він створив на той час близько 50), займають особливе місце в камерно-вокальній творчості українських композиторів початку ХХ століття. На колористичній манері автора позначились впливи звукописної палітри М. Римського-Корсакова та французьких імпресіоністів. Висока майстерність композитора виявляється у глибокому розкритті духовного світу людини, виявленні тонких психологічних нюансів, живописному змалюванні картин природи.

Перебуваючи у 1903–1906 роках за кордоном, спочатку в Німці, де керує церковним хором при російській церкві, а потім

в Італії, Парижі, Женеві, він захоплюється французьким мистецтвом, астрологічними ідеями знаменитого письменника Камила Фламаріона, що позначилось на творчості композитора, особливо в жанрі фортепіанної мініатюри.

Перший твір, на який звернули увагу музичні критики того часу була фортепіанна поема «Уранія». В журналі «Русская музыкальная газета» (березень 1910 року) з приводу виконання творів Якименка в концертних програмах М. П. Беляєва в Петербурзі, зокрема згаданої поеми, була надрукована стаття «Музыкант-импрессионист». Критик висловлює захоплення талантом митця, вишуканістю гармонії в його творах і одночасно їх простотою: «Музичний астролог, він (Якименко) відчуває тріпотіння і привабливість містичних сил в їх мінливих і перехресних сіяннях... Особлива характерність, особливий художній смак композитора виявились у гармонійних барвах. ...З цього боку Акименко досить самостійний, винахідливий, фантастичний і новий, як Дебюссі, але зовсім незалежний від останнього. ...Склад п'єс Акименка у більшості випадків простий у своїй схемі, як народна пісня...» [3, 283].

Коротко характеризуючи педагогічну і творчу діяльність після перебування за кордоном у 1903–1906 роках, Федір Степанович зазначає у своєму *curriculum vitae* 26 березня 1924 року: «По 1906 рік повернувся до Харкова на батьківщину, де й перебував до 1911 року, улаштуваючи власні концерти та викладаючи музично-теоретичні предмети у місцевій музичній школі. З 1912 року був покликаний на професора до Московської народної консерваторії, а року 1914-го перенісся до Петербурга, де я того ж таки часу був професором консерваторії аж до свого від'їзду за кордон (у 1923-му році). До цього часу видав до 100 ори – сів композиції інструментальної й вокальної музики (найбільше: 2 симфонії, смичкове тріо, оркестрова увертюра), написав оперу «Фея снігів» (за Андерсоном), що готується до друку в Парижі, ряд статей музично-естетичних та критичних в російському журналі «Русская музыкальная газета»... [3].

Серед великих творів для оркестру цього періоду – найвизначніші: «Лірична поема», «Легенда», «Русалка», «Поема-ноктюрн», «Балетна сюїта». Соната для скрипки і фортепіано ре мінор, тв. 32, № 1 присвячена бельгійському видатному скрипалеві Е. Ізаї. Надзвичайною майстерністю відрізняється і віолончельна соната композитора.

20-ті роки стали переломним періодом у житті та творчості Федора Степановича. Зиновій Лисько згадує про цей етап діяльності митця: «Як у багатьох українців, у Якименка збудився пафос національного відродження. У 1924 році покинув більшовицьку Росію і прибув до великого українського еміграційного осередку Праги і почав працювати як педагог професором і деканом в Українському педагогічному інституті ім. М. Драгоманова. ...Він брав досить діяльну участь в українському музичному житті: диригував українськими хорами, виступав як піаніст» [2, 21].

Саме через переїзд Якименка до Праги склалися умови для відкриття в Українському інституті ім. М. Драгоманова музично-педагогічного відділу з двома підвідділами: інструментальним (фортепіано і скрипка) і вокальним з класами сольного співу і диригування. У заяві до професорської Ради Інституту від «професора Петроградської консерваторії Федора Якименка (Акименка)» 26 березня 1924 року пошукачем посади зазначалось: «Бажаючи присвятити себе музично-педагогічній діяльності, прошу прийняти мене у склад професорів інституту по відділу музично-педагогічному» [4,1].

В анкеті професорського складу Інституту Якименко написав про своє педагогічне навантаження на музично-педагогічному відділенні: «4 години тижнево: 2 «од. – спеціальний клявір, 2 год. – наука гармонії» [4, 2].

Заснування музично-педагогічного відділу мало на меті піднесення української музичної школи на світовий рівень в умовах поєднання національних традицій музичного виховання з досягненнями західноєвропейських новітніх освітніх систем. Висту-

паючи з промовою на відкритті музично-педагогічного відділу, Федір Степанович підкреслив значення української музичної культури, її світове визнання, необхідність підготовки українського вчителя на сучасному рівні.

Його промова – це гімн українському народу, його музичному таланту та українській пісні: «Український нарід вже від природи має великі здібності до музики (нагадаємо хоч би велику кількість гарних співаків на Україні або що походять з України, природний нахил майже кожного українця до музики, замилювання в цьому мистецтві), навіть більше: ми сміливо можемо сказати, що в Україні все співає; має надзвичайно гарний ґрунт для широкого розвитку музичного мистецтва – чудову українську пісню, що завоювала собі (особливо в зв'язку з мистецькою інтерпретацією її українською державною капелюю під орудою Кошиця) широке признание й глибокі симпатії культурних народів Старого й Нового Світу. Отже, український нарід має дуже добрі підвалини для самого буйного розвитку музики, має надії через це мистецтво зайняти (дуже швидко і навіть без великих зусиль) почесне місце серед культурних народів світу» [4, 2].

Але, спираючись на природні здібності вихованців музично-педагогічного відділу, професори Українського інституту мріяли про виведення національної музичної освіти на європейський рівень. В «Записці про заснування Музично-педагогічного відділу при Українському педагогічному інституті ім. М. Драгоманова в Празі» зазначалось: «Музично-вокальне виховання української молоді у школах на Україні було не *лише* задоволенням *тих* природних музичних та вокальних здібностей, якими із найдавніших часів позначився український народ, витворюючи у цій ділянці величезні культурно-мистецькі цінності – народну пісню та музику, – але таке виховання переслідувало цілі, як і в школах Західної Європи, зокрема Чехії, піднесення цього природньо-національного культурного скарбу на рівень загальноєвропейсь-

кий, культивуючи музичну та вокальну культуру через виховання відповідних для цієї культури піонерів» [4, 5].

Виконання високої місії розбудови системи музичного виховання у вищому навчальному закладі європейського рівня вимагало від професорської ради на чолі з Федором Степановичем розробки підвалин музичної освіти й окреслення кола музичних і загальноосвітніх дисциплін, засвоєння яких могло сприяти професійній підготовці вчителя-музиканта. Український педагогічний інститут у Празі в 20–30 роки був найзначнішим осередком українського просвітництва, де викладали видатні вчені, композитори, музикознавці Д. Чижевський, М. Чикаленко, Н. Нижанківський, В. Січинський, Ф. Стешко та ін. Отже, рівень викладання відповідав найвищим світовим стандартам.

Грунтовну естетико-філософську підготовку студенти музично-педагогічного відділу отримували в курсі «Музична естетика» в зв'язку з розвитком філософічних ідей» Д. Чижевського, видатного українського історика філософії, автора «Нарисів з історії філософії на Україні» [6]. Відомий український музикознавець, бібліограф і педагог Федір Стешко викладав дисципліни, що стосувалися загальної картини історії розвитку музичної культури світу і зокрема української музики, а саме: «Загальна історія музики», «Історія української музики», «Історія всесвітньої музики та музичне школознавство», «Музична етнографія», «Музична педагогіка». Цикл музично-теоретичних дисциплін («Гармонію», «Музичні форми», «Контрапункт») і спеціальний клавір викладав талановитий композитор і блискучий піаніст, музичний критик доктор філософії Нестор Нижанківський. Федір Степанович Якименко також поєднував викладання гармонії з навчанням студентів гри на клавірі. Він став автором першого підручника гармонії українською мовою «Практичний курс науки гармонії», що був виданий у Празі в 1925 році Українським громадським видавничим фондом [11]. Про приятні стосунки між автором підручника і Федором Стешком свідчить напис Якименка: «Присвя-

чую цю працю дорогому Федору Стешкові, голові Українського Музичного Товариства в Празі». Продовжуючи традиції свого вчителя М. Римського-Корсакова у викладанні курсу гармонії, Федір Степанович стає фундатором національної навчально-теоретичної музичної літератури для української молоді, зробивши значний внесок у розвиток вітчизняної музичної освіти.

Серед викладачів музики Українського педагогічного інституту на той час був і учень Якименка Зиновій Лисько, композитор, музикознавець, фольклорист і педагог. На музично-педагогічному відділі він викладав акомпанемент та транспозицію [2].

Отже, вивчення архівних документів показує, що, очоливши музично-педагогічний відділ, Якименко згуртував навколо себе видатних українських музикантів, які поєднували виконавську майстерність з ґрунтовною музикознавчою науковою підготовкою, були спеціалістами найвищого класу в галузі фольклористики і професійними композиторами. Висока фахова підготовка викладачів, відданих справі виховання української молоді, сприяла успішному розвитку української музичної школи у Празі.

У «Рефераті, присвяченому діяльності інституту в зв'язку з п'ятирічним його існуванням» (29.01.1929) зазначалось: «П'ять літ існує українська висока школа поза межами пошматованої нашої Рідної землі, де або покасовано всі дотеперішні зародки високого українського шкільництва, або зі знищеного храму високої школи побудовано лабораторії для різних експериментів сумнівної вартості... Це фахова установа, що дає українській школі середньошкільного типу кваліфікованих учителів. Тим-то вона поєднує в собі вимоги західноєвропейських філософічних природничих факультетів та вищих музичних шкіл...» [5, 29]. Дійсно у рефераті чітко визначені переваги університетської музичної освіти, яка поєднує музичну підготовку з філософським осягненням суті буття, культури і мистецтва, сполучає національні традиції із західноєвропейською системою освіти. Досягнення вищої музичної української школи у Празі потребують даль-

шого глибокого дослідження і впровадження в сучасну систему музичної освіти в Україні. Безумовно, що Якименко зробив значний внесок у розвиток національної музичної освіти. Його діяльність як декана-референта та професора музично-педагогічного відділу, автора першого підручника з гармонії українською мовою, талановитого педагога-піаніста й композитора, який створив різноманітний численний фортепіанний та вокальний репертуар (до 1000 творів), – це яскрава сторінка в історії української музичної педагогіки.

На час перебування у Празі .припадає зростання інтересу композитора до українського фольклору. Він звертається до обробки українських народних пісень. Серед творів цього періоду З. Лисько згадує низку інструментальних творів, симфонічних і фортепіанних, також солоспівів на українські тексти, ... фортепіанні п'єси на народні українські теми» [2, 22].

З вокальних творів еміграційного періоду творчості Якименка З. Лисько відзначає «Тридцять народних мелодій для мішаного хору», «Пісні Карпатської України», шість українських колядок, солоспіви на слова українських поетів, зокрема О. Олеся, церковні пісні («Отче наш», «Херувимська»). Високим художнім рівнем вирізняється п'ятичастинна сюїта композитора «Українські малюнки» («Весільна пісня», «Веснянка», «Думка», «Коломийка», «Гумореска»). Сюїта була видана в Харкові (Держвидав України) у 1929 році.

Близько 1927 року Якименко покинув Прагу і переїхав до Франції, де жив якийсь час у Ніцці, а потім у Парижі. З 1939 року, коли почалася Друга світова війна, Федір Степанович тяжко переживає усі незгоди війни, хворіє. З січня 1945 році він помер на 68 році життя.

Весь період життя в еміграції він підтримує зв'язки з українським осередком, підкреслює в листах своє українське походження. Про це свідчать його листи до З. Лиська, що зберігаються в архіві НТШ у Львові.

На жаль, творчість Якименка періоду еміграції в Україні майже невідома. Багато його творів залишилось у рукописах і зберігається в особистому архіві українського і французького музикознавця, доктора музикології Аристида Вирсти, який у 1956–87 роках був викладачем історії музики та смичкового мистецтва у Сорбонні і водночас з 1970 року завідувачем кафедри музикознавства Українського вільного університету в Мюнхені.

Звертаючись до характеристики останнього періоду творчості Якименка, З. Лисько справедливо вказує на наявність в нашому мистецтві українського бароко, класицизму, романтизму, імпресіонізму, неоромантизму тощо. І «українські композитори, коли хочуть бути актуальними і йти в ногу з культсвітом, мусять вийти на широкий шлях і творити в загальних рамках світових напрямів, синтезуючи їх із своїми рідними специфічностями. Таким шляхом пішов і Федір Якименко»[2, 22].

Великий талант українського митця, його твори сьогодні знані більше закордоном, ніж в Україні. Спадщина Якименка друкувалась у відомих європейських видавництвах: «Брайткопф і Гертель», «А. Ледук», «П. Юргенсон», «В. Вессель і К°», «М. Беляєв», «Український громадський видавничий фонд у Празі» та ін. На жаль, найменше творів Якименка було видано в Україні. Публікації численних фортепіанних і вокальних творів композитора двох перших десятиріч ХХ століття довгий час не передруковувались і вже стали фактично раритетами. Але багата спадщина Федора Степановича зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського у виданнях найвизначніших європейських видавництв, датованих починаючи з 1899 року.

Мабуть, ще більше творів нашого великого співвітчизника невідомі світу, знаходяться у рукописах і чекають повернення на батьківщину. Чарівні картини природи, людських переживань, музичного космосу, фольклорні образи в імпресіоністичному вбранні відкриються перед майбутніми виконавцями музики

Якименка. Твори великого українського композитора, чия доля склалась так трагічно, повинні зазвучати в концертних залах України в ім'я життя і слави нашої національної культури та музичної школи.

Дослідження невідомих архівних документів Ф. Якименка, що вперше вводяться у науковий та педагогічний обіг, дають можливість детальніше висвітлити як саму діяльність композитора, його естетичні погляди так і вплив пражського періоду творчості митця на становлення сучасної української музичної школи.

Література до параграфа:

1. Автобиографическая заметка // Русская музыкальная газета. – 1911. – № 11–12. – С. 286–288.

2. Лисько З. Федір Якименко як визначна, але малознана постать в історії української музики : Передрук з мюнхенської газети «Український Самостійник» (5 липня 1953 р.) / З. Лисько // Музика. – 1994. – № 1. – С. 21–22.

3. П-ский Е. Музыкант-импрессионист / Е. П-ский // Русская музыкальная газета. – 1911. – № 11–12. – С. 281–286.

4. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, м. Київ (ЦДАВО України), ф. 3972 Ф. Якименко, оп. 1, од. зб. 222, 4 арк.

5. ЦДАВО України, ф. 3972 Ф. Якименко, оп. 1, од. зб. 225, 60 арк; од. зб. 229, 2 арк.

6. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – Мюнхен, 1983. – 200 с.

7. Шульгіна В. Д. Повернення із забуття музично-педагогічної спадщини Ф. Якименка / В. Д. Шульгіна // Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики. – К., 1997. – С. 173–175.

8. Шульгіна В. Д. Ф. Якименко. Празький період життя і творчості (За матеріалами архівних фондів) / В. Д. Шульгіна // Повернення культурного надбання Україні: проблеми, завдання, перспективи : зб. наук праць. – К. : ІМФЕ ім. М. Рильського, 1999. – С. 50–56.

9. Шульгіна В. Д. Повернення спадщини Ф. Якименка національній музичній школі / В. Д. Шульгіна // Нар. творчість і етнографія. – 2000. – № 1. – С. 131–136.

10. Шульгіна В. Д. Музична україніка / В. Д. Шульгіна. – К. : НМАУ, 2000. – 220 с.

11. Якименко Ф. (Професор Українського педагогічного інституту ім. М. Драгоманова в Празі). Практичний курс науки гармонії / Ф. Якименко. – Прага, 1925. – 130 с.

Ф. ЯКИМЕНКО

професор Українського Педагогічного
Інституту ім. Драгоманова в Празі

ПРАКТИЧНИЙ КУРС НАУКИ ГАРМОНІЇ

В 2 ЧАСТИНАХ

З ЗАДАЧНИКОМ



П Р А Г А

УКРАЇНСЬКИЙ ГРОМАДСЬКИЙ ВИДАВНИЧИЙ ФОНД

1925

Andante *Prelude.* *J. Hummel*

Poco più accelerando e crescendo

cresc. *accelerando*

Let Me II u rtra
Pianos y to rtra
1822

Гранный вальс
Олеся Александровича Александрова

Релие
(F. moll)

L. Hopy
op. 12 № 2

Larghetto

Con Allegrezza

p poco a poco cresc.

p poco a poco dim.

Tempo poco a poco cresc.

Larghetto. poco a poco dim.

Con Allegrezza p poco a poco cresc.

poco a poco dim.

Tempo poco a poco cresc.

p poco a poco dim.

Larghetto.

poco a poco rit. e dim.

Изд. М. П. ГИТТИНСКОГО
1901. № 1

УК I
7-9



Th. Akimenko.

5923 Н.

1. Менуетъ.
2. Tendre Mélodie.




Собственность издателя
Акц. С-во Л. ВИНКЛЕРЪ.
Петр. Стр., Большой пр., № 72.

Акц. С-во Л. ВИНКЛЕРЪ

35

ЧЕТЫРЕ
РОМАНСА
 съ сопровожденіемъ фортепіано.
 Музыка
С. АКИМЕНКО.

Соч. 1.

Вмѣстѣ П.  № 140
К. 136

Отдѣльно.

№1. Не медли	П.	М. 1-30
№2. Тихо все	П.	М. 1-30
№3. Колыбельная пѣсня	П.	М. 1-40
№4. Молитва	П.	М. 1-40

Собственность издателя.

М. П. БЪЛЯЕВЪ, ЛЕЙПЦИГЪ.

1899

1971

1972 - 1975

Das Verlags-Verfahren

СОВРЕМЕННЫЕ РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ.



Федоръ Степановичъ Акименко.

Музыкантъ-импрессионистъ.

Имя Ф. С. Акименки мелькнуло на концертных программахъ Петербурга въ началѣ 900-хъ годовъ. Это было въ концертахъ М. П. Бѣляева, гдѣ текущая музыкальная дѣйствительность представлялась двумя лицами, двумя талантами и двумя именами: Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ и А. К. Глазуновымъ съ одной стороны, и безличной массой, носившей родовое названіе «учениковъ Корсакова» съ другой. Когда играли «Лирическую поэму» Акименки, то, кажется, говорили, что это талантливый и многообѣщающій. Но тогда всѣхъ, попадавшихъ на программу Бѣляевскихъ концертовъ, называли талантливыми и обѣщающими, и все то, что тамъ исполнялось, встрѣчало успѣхъ, аплодисменты, восторженные отзывы. Успѣхъ этотъ былъ традиціей концертовъ, фирма которыхъ какъ бы служила рекомендаціей и гарантіей таланта и искусства, ибо въ публикѣ еще сохранялась легенда о «могучей кучкѣ» и легенда эта отбрасывала на Бѣляевскіе концерты какъ бы легкое сіяніе «новизны» и устремленій впередъ. Исполнялись тогда симфоніи, увертюры,

поэмы, все новыя по отношению къ нимъ именамъ, и, большей частью, все одинакова по содержанию, складу и направленію. Всему этому аплодировали и все это забывалось, ибо вышеприведенное противопоставленіе двухъ лицъ безличной группѣ учениковъ показываетъ какое чрезвычайное неравновѣсіе заключалось въ экономіи художественнаго содержанія концертовъ, а слѣдовательно и въ экономіи собранныхъ слушателемъ впечатлѣній. Вотъ тогда скользя и «Лирическая поэма» Акименки, оживляя впечатлѣніе отъ которой, припоминаешь легкое вѣяніе несомнѣннаго таланта съ одной стороны, растянутость, эстрадную многословность съ другой, мягкость и спокойствіе оркестроваго колорита, какъ бы скудность красокъ, какую то дремотную, мурлыкающую монотонность въ выборѣ тембровъ и сочетаній ихъ. Кажется, что съ тѣхъ поръ на программахъ Петербургскихъ концертовъ имя Акименки вовсе не появлялось, или же, если и появлялось, то также мимоходомъ скользко, какъ и при первомъ дебютѣ, не зацѣпляя за собой вниманія. Такимъ образомъ въ сферѣ концертныхъ впечатлѣній онъ еще не существуетъ. Знаютъ его какъ опредѣленное художественное лицо лишь интересующіеся новѣйшей музыкальной литературой независимо отъ концертныхъ программъ и имѣющіе возможность, случая, охоту, любопытство или терпѣніе разбираться въ кипахъ новыхъ потныхъ тетрадей, выпускаемыхъ русскими нотоздателями, въ данномъ случаѣ: фирмою П. Юргенсонъ въ Москвѣ. Только въ Харьковѣ, родномъ городѣ композитора, имя его, какъ увидимъ ниже, болѣе извѣстно въ публикѣ.

Первымъ, обратившимъ вниманіе на имя Акименки, сочиненіемъ была фл. поэма или сюита «Уранія» и это не было уже голосомъ изъ Консерваторіи, это былъ собственный голосъ. Голоса изъ Консерваторіи, допускавшіеся въ Бѣляевскіе концерты, обыкновенно съ натурально-юношеской гордостью возглашали: «Благодарю тебя, Боже, что я знаю контрапунктъ и умѣю оркестровать». Собственный голосъ, въ данномъ случаѣ голосъ Акименки, съ юношеской же искренностью заговорилъ о способности художника пла-

EDITION JURGENSON

Th. Akimenko.

Oeuvres

pour Piano

en 2 Volumes.

Vol. I.

Prix de chaque volume à 3 Rb.50 cop.



Propriété de l'éditeur

Moscou, P. JURGENSON, Leipzig,

Commissionnaire de la Chapelle de la Cour, de la Société Impériale Musicale russe et du
Conservatoire de Moscou.

St.-Pétersbourg, chez J. Jurgenson. | Varsovie & Kiew, chez L. Idzikowski.

4.6. Документи Олександра Кошиця з архівів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

Яскрава постать Олександра Кошиця, видатного диригента, композитора, громадського діяча, надихає дослідників на пошуки прижиттєвих документів митця, які висвітлюють нові грані його творчості. Палкий патріотизм Олександра Кошиця, його бажання показати світові велич таланту українського народу засвідчують рядки з журналу «Комар» (органу Української Республіканської Капели під орудою Кошиця О. А.), що видавався митцем у 1919 році під час його перших гастролей по Європі. «Наш комар родом з України. Народився він якраз на бувшому кордоні Великої і Малої України. Отже не встановлено до якої України він належить. Наш Комар вилетів з України вже біля півроку тому назад і робить турне (не читай дурне) по Європі. З радістю можемо констатувати, що наш «Комар» літає без жодних віз і грошей і навіть не потребує візитки. Наш Комар особливо кусає всіх тих, хто жиє на болотах, або з життя робить болото¹» [2]. Декілька номерів цього раритетного журналу Кошиця зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі ІР НБУВ).

Типовий для Кошиця стиль презентує погляди митця на зміст життя і призначення українського мистецтва, якому присвятив свою діяльність Олександр Антонович.

На основі методики архівної евристики дослідником віднайдено і проаналізовано шерег документів, що характеризують перший період творчості О. Кошиця, пов'язаний з роботою в Київській духовній академії та в Київському університеті Св. Володимира в 1898–1918 роках.

У формуванні виконавського мистецтва Кошиця великого значення набула його робота з хором Київської духовної академії,

¹ В цитатах зберігається правопис першоджерел

де він завершував освіту. Він сприйняв і розвинув традиції відомих регентів Макаревича, Я. Калішевського у використанні тембральних можливостей хорового виконання, вибудуванні архітектоніки та пластики музичних форм, помножених на артистичні здібності і темперамент митця.

Готуючи до публікації разом з видатним диригентом Володимиром Колесником перше повне видання збереженої авторської рукописної спадщини духовних творів А. Веделя «Божественна Літургія святого Іоанна та 12 духовних хорових концертів» (К., Едмонтон, Торонто: Українське музичне товариство Альберти, НБУВ, НМАУ, 2000) і вивчаючи рукописні партитури композитора, авторка В.Д. Шульгіна зіткнулася з цікавими маргіналіями регентів на берегах цих рукописів, зокрема з позначками Кошиця. Зазначені рукописні ноти зберігаються у Відділі історичних зібрань і колекцій НБУВ в окремому масиві документів фонду Київської духовної академії.

Керівництво хором Київської духовної академії (1898–1901) було, за висловом Л. Пархоменко, золотою сторінкою в історії знаменитого хору, яким керував О. Кошиць.. Це був період відкриття митцем української духовної музики XVIII століття, зокрема творчості А. Веделя.

На рукописній копії партитури Веделя «Боже прийдоша язицы» [Відділ історичних зібрань і колекцій НБУВ. Ее 1775 п. №2] знаходимо позначки знаменитого виконавця творів Веделя диригента Олександра Кошиця та його автограф: «Регент академічного хору А. К. 09.10.1898 р.» Дійсно О. Кошиць з 1898 по 1901 рік був регентом церковного хору Київської духовної академії. Звертаючись до О. Кошиця, соліст цього хору Іван Шумов писав: «В душі і пам'яті назавше осталися твори Веделя, виконання яких тільки під Вашим диригуванням розкрило всю красу і великість цих речей в церковній музиці, як для тих, що слухали, так і для нас – виконавців» [4, 221].

О. Кошиць зазначає на берегах рукописної копії твору Веделя: «Поразительна та небрежность, с какою переписчик отнёсся к своему делу, а еще более поразительно то нахальство и невежество, которое позволяет некоторым регентам делать тенденциозные поправки. Это к чему? В произведениях великого композитора! Не напоминает ли это осла, посылающего соловья к петуху в науку?»

Регент академического хора А.К. 9.10.1898...» [1, 80]

І далі: «Ну и свинья же тот, кто исправляет Веделя ... Вот свинья под дубом» [1, 87]

Цей коментар митця свідчить про те, що Кошиць дуже ретельно працював з партитурами Веделя і з високою повагою ставився до розшифровки авторського тексту.

Зупинимося детальніше на характеристиці періоду роботи Кошиця із студентським хором Київського університету св. Володимира в 1908–1918 роках. Цей період діяльності Кошиця був позначений видатними успіхами митця.

Аналіз рецензій різних років, вміщених на сторінках київської преси (ІР. Ф.50, шифр 785) свідчить про зростаючий інтерес громадскості до діяльності хору та його виконавської майстерності.

Так, на сторінках газети «Рада» від 19 листопада 1910 року (№ 263) зазначалось: «Хор в його (Кошиця) руках це цілком слухняна могутча сила, з якою він робить найнебезпечніші експерименти ... Розуміє дух народної пісні, особливо української...» [3].

Газета «Киевские вести» від 11 лютого 1910 року (№ 42) так характеризувала виконання хору: «Чистота исполнения, богатая красочная нюансировка, необыкновенная сыгранность» [3].

Рецензії 1911 року, вміщені на шпальтах київської преси, зазначають зростаючу виконавську майстерність студентського хору під орудою Кошиця. Так, газета «Киевская мысль» від 18 листопада 1911 року (№319) відмічає: «По сравнению с прошлым годом студенческий хор под управлением Кошица сделал значительный успех. Звучность голосов во всех частях хора равномер-

ная, інтонаційно безукоризнена. Нюанси доведені до поразительного совершенства. Вся гамма голосів дышит одної гармонічної цельністю, тем, что принято называть ансамблем. Все это дает полное право студенческому хору именоваться художественным» [2].

В газеті «Южная копейка» від 15 листопада 1911 року (№ 334) пишеться: «Уже по количеству собравшейся на концерт публики можно было судить о той огромной симпатии, которую приобрел хор. Своими новыми выступлениями хор снова подчеркнул, что симпатии публики имеют безусловное основание, коренящееся в тех огромных эстетических ценностях, которые хор развертывает перед аудиторией. Всё исполнение было безукоризненно и показало умение хора справляться с самыми тончайшими нюансами. В составе хора – 90 человек» [3].

Отже, наведені фрагменти рецензій тогочасної київської преси свідчать про зростаючу популярність та високий художній рівень виконання студентського хору університету св. Володимира під орудою О. Кошиця.

Аналіз репертуару студентського хору Київського університету був зроблений дослідником на основі вивчення у фондах НБУВ архівних документів: рецензій, програм та лібретто концертів (ІР. Ф.50, шифр 785). Загалом репертуар хору складався з великої кількості творів західноєвропейських, російських і українських авторів (до 150 найменувань). Біля 30 концертів було здійснено хором в Києві, а також відбулися гастрольні поїздки до Чернігова, Воронежа, Москви, Кишинєва, Бендер.

В газеті «Воронежский телеграф» від 23 лютого 1910 року писалось: «Во главе хора, состоящего из 60 человек студентов, стоит опытный и умелый дирижер Киевского филармонического общества «Баян» Александр Антонович Кошиц» [3].

Порівнюючи рецензії на виступи студентського хору, програми і лібретто концертів різних років, можна помітити тенденцію до зміни репертуару уславленого колективу. Якщо в рецензі-

ях 1910–1911 років («Театральный курьер», «Киевская почта») звертається увага на виконання творів Бетховена, Берліоза, Ліста, Шуберта, Мендельсона, Глінки, Бородіна, Рубінштейна, Рахманінова і значно менше згадується інтерпретація хором українських народних пісень, то, починаючи з 1913 року, у виступах хору все більшої ваги набуває український репертуар. Так, в програмі концерту, що відбувся 4 квітня 1913 року зазначено:

«Три українські пісні з Полісся (записав К. Квітка для чоловічого хору, улаштував О. Кошиць)

Ой на горі пшениченька

Всі зіроньки до купочки

Ой дівчина Уляна

Тече річка (ар. М Лисенка)

Ой у полі круті гори (ар. М. Лисенка)

Ой з-за гори, з-за крутої (ар. М. Лисенка)» [ІР НБУВ, ф. 50, шифр 785].

У другому відділі цього концерту виконувались твори Мендельсона в аранжировці В. Беневського.

Творчі здобутки в роботі з хором, а також театральне капелмейстерство приносять Кошицю шалений успіх і славу лідера хорового мистецтва. В листі до Василя Беневського від 18 березня 1913 року Кошиць пише: «Я получил из округа приглашение дирижировать хорами учебных заведений (в оперном театре), в 300-летний юбилей Романовых. Пойми! 1000 голосов и около 100 человек оркестра! Ведь это же океан звуков! Моя душа плакала слезами восторга и радости! ... Об исполнении – мощном, крайне строгом и стройном – Пухальский сказал: «Это гениально!», а гласные города, благодаря меня, назвали меня «гордостью Киева» [5, 22].

Запрошення в ті часи українського майстра хорового співу до участі у державному святі свідчить про громадське визнання таланту маестро.

На особливу увагу заслуговують тогочасні так звані стильові хорові концерти Кошиця, побудовані за моножанровим принципом. В листі до В. Беневського від 12 квітня 1916 року Кошиць пише: «За три місяця (декабрь, январь, февраль) я поставил 7 больших стильных хоровых концертов: «Колядки» (украинские и польские), «Канты» (XVI и XVII в.) и «Веснянки с играми». Канты оригинальные вещи! Они проливают свет не только на религиозное украинское народное творчество, но и показывают, каким должно быть у нас церковное пение... В общем удалось открыть совершенно новую страницу в истории музыкального творчества Украины. Я, братіку, даже горжусь этим. ...Подбавлю украинскую свадьбу со всем ритуалом, Купальский обряд, Песни исторические, козацкие, чумацкие и бытовые – и будет налицо весь эпос Украины» [5, 26].

Ці міркування Кошиця підтверджуються об'єктивними даними аналізу надрукованих лібретто концертів хору: «Колядки» (27.12.1913); «Українські канти» (березень 1916), «Веснянки» (березень 1916), «Побутові народні пісні» (листопад 1916), «Гобелени» – аранжування французьких, італійських, іспанських пісень (травень 1918).

Наведемо приклади з програм концертів.

«Либретто колядок в исполнении смешанного хора студентов университета св. Владимира и слушальниц высших женских курсов под управлением преподавателя консерватории А. Кошица:

Ой видит Бог (ар. К. Стеценка)

По всьому світу стала новина (ар. К. Стеценка)

Небо і земля (ар. К. Стеценка)

Ликуючи (ар. К. Стеценка)

Нова радість стала (ар. О. Кошиця)

Ой дивнеє народження (ар. О. Кошиця)

Жала Улянка шовкову траву (ар. В.Ступницького)» [3].

«Концерт украинских кантов

(духовные. песни XVI в.: псалмы, песни лирников и бандуристов) март 1916

Хор студентов университета св. Владимира и хор слушательниц женских курсов

Кант «Страшный суд» (ар. Демуцького)

Кант «Зібралися Іудеї» (ар. Стеценка)

Кант «Св. Георгію» (ар. Яциневича, записав Демуцький)

Кант «Розп'ято Христову» (ар. Лисенка)

Кант «Радуйся, Маріє» (ар. Кошиця)

Кант «Пречистая Діво» (ар. Лисенка, від лірника Никифора)» [4].

Так, українська народна пісня, яка була основним джерелом творчості Кошиця, дійсно здобула в його мистецтві яскраве артистичне втілення. За висловом Кошиця, «выше, прекрасней и чище нашей народной песни ничего быть не может... Да, братіку, счастлив наш народ, что имеет такую песню, потому это доказательство его здоровья и сил» [5, 42].

Отже, очоливши на початку ХХ століття провідні київські хори, Кошиць збагатив репертуар хору Київської духовної академії і студентського хору Університету св. Володимира перлинами вітчизняної музики, змінив уявлення про національні засади українського мистецтва і сприяв творчому відродженню українського хорового співу. Діяльність Кошиць була поштовхом для мистецьких пошуків К. Стеценка, М. Леонтовича, В. Ступницького. Свої відкриття Кошиць реалізував у стильових авторських тематичних моножанрових концертах.

Література до параграфа:

1. Відділ історичних зібрань і колекцій Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, м. Київ, ф. Ее 1775, п. № 2.

2. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, м. Київ (ІР НБУВ), ф. 50 О. Кошиць; ф. 789.

3. ІР НБУВ, ф. 50 О. Кошиць; ф. 785.
4. Кошиць О. Спогади / Олександр Кошиць. – К. : Рада, 1995.
5. Кошиць Олександр Антонович. Листи до друга (1904–1931) / Л. Пархоменко (упоряд., комент., вступ. ст. і покажч. імен). – К. : Рада, 1998. – 190 с.

Наукове видання

Шульгіна Валерія Дмитрівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Яковлев Олександр Вікторович,
кандидат історичних наук

**Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва
України XVIII – першої третини XX століття**

*Текст друкується в авторській редакції
Комп'ютерна верстка Л. В. Цивільова*

Підп. до друку 07.10.11. Формат 60x84 ¹/₁₆. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Умовн. др. арк. 14,9. Облік.-вид арк. 8,2. Зам. 274. Тираж 300.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 21.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.