

В.Д.ШУЛЬГІНА

НАРИСИ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Київ 2006

Нариси з історії української музичної культури / Шульгіна В.Д. – Монографія. –
К.: ДАКККіМ, 2005.

Монографія присвячена дослідженню мало вивчених періодів і проблем української музичної культури ХУІІІ- ХХ ст., зокрема творчої спадщини митців Українського барокко, композиторів ХІХ ст., української еміграції, неопублікованої спадщини сучасних діячів, а також проблем національної музичної бібліографії. Автор вперше вводить у науковий і культурний обіг невідомі архівні документи і рукописи, що зберігаються в архівах України і зарубіжжя.

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

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор, член-кор.
АМ, проректор з наукової роботи НМАУ імені
П.І.Чайковського А.П.Лащенко

доктор мистецтвознавства, професор, завідувач
кафедри теорії та історії музики НПУ імені
М.П.Драгоманова Г.І.Побережна

НАРИСИ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХУШ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.: ПОШУКИ І ЗНАХІДКИ

Архівні і бібліотечні фонди України – джерельна база дослідження нових документів з історії української музичної культури

Становлення національної музичної школи на тлі загального розквіту культури в Україні в ХУП - першій половині XVIII ст.

Невідомі сонати Максима Березовського (1745-1777) з бібліотеки Чарторийських

Особистість Артемія Веделя (1772-1808) у спогадах сучасників (з архівних фондів)

Творчий доробок Дмитра Бортнянського (1751-1825) в історії музикознавчої думки України (з фондів Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського і Російської національної бібліотеки)

Нотозбірня родини Розумовських в контексті української та європейської культури

Забуті сторінки української фортепіанної музики XIX ст.

Розвиток національної музичної школи в Україні в першій половині XX ст.

МУЗИЧНА СПАДЩИНА УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ В АРХІВАХ ЄВРОПИ І АМЕРИКИ

Повернення із забуття творчості Федора Якименка (1876-1945)
(з архівів України, Санк-Петербургу, Праги, Парижа)

Українські джерела в творчості Ігоря Стравинського (1882-1971)

Микола Грудин (1893-1980) на теренах України і США

Григорій Китасти́й (1907-1984): кобзарський рух в Америці

Діяльність українського композитора і диригента Андрія Гнатишина (1906-1995) в Австрії

Документи Олександра Кошиця з архівів Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського

ТВОРЧА СПАДЩИНА КОМПОЗИТОРІВ І МИТЦІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст. В АРХІВАХ УКРАЇНИ

Валентин Костенко (1895-1960): спадщина композитора (з фондів ЦДАМЛМУ)

Борис Лятошинський (1894-1968): родинні витоки (з фондів НБУВ)

Постскрипtum Юлія Мейтуса (1903-1995): рукописи 90-х рр. ХХ ст.

Постать видатного українського диригента Ю.Таранченка (1905-1978) у спогадах сучасників і родини (з архівних документів)

МУЗИЧНО-БІБЛІОГРАФІЧНА СПАДЩИНА УКРАЇНИ

Музична україніка як складова національної бібліографії України

Історичні джерела національної музичної бібліографії України

Юрій Меженко (1892-1969) – перший дослідник у галузі української музичної бібліографії

Музично-просвітницька і дослідницька діяльність засновника Національної музичної бібліотеки України Олександра Дзбанівського (1870-1936)

Унікальна колекція грасплатівок у фондах Національної бібліотеки України

Віртуальний світ українських музичних раритетів

ВСТУП

АРХІВНІ І БІБЛІОТЕЧНІ ФОНДИ УКРАЇНИ І ЗАРУБІЖЖЯ – ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ НОВИХ ДОКУМЕНТІВ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Відновлення історично об'єктивної картини художнього буття національної культури на всіх етапах її розвитку – нагальна потреба сучасного українського мистецтвознавства. Нова культурологічна політика в Україні надає можливості введення до наукового і культурного обігу маловідомих архівних документів, що були штучно вилучені з мистецтвознавчих досліджень. З цих позицій монографія “Нариси з історії української музичної культури” В.Д.Шульгіної є актуальним надбанням сучасного музикознавства. Жанр нарисів, обраний В.Д.Шульгіною, сприяв авторові зосередити увагу на висвітленні окремих етапів розвитку української музичної культури та на власних знахідках в архівах і бібліотеках України, Росії, Польщі, Австрії.

Джерелознавчий пошук автора навів дослідника на віднайдення “Варіацій” Є.Білоградської – першого українського твору великої форми, трьох клавірних сонат Максима Березовського, невідомих автографів фортепіанних творів В.Заремби, цікавих документів В.Пухальського з особистого архіву митця та ін.

Окремий розділ монографії складає музична спадщина української еміграції в архівах Європи і Америки. Незважаючи на появу наприкінці ХХ ст. досліджень творчості митців української діаспори, в цій галузі ще багато білих плям. Розвідки автора представленої монографії вперше торкаються невідомих сторінок творчості і просвітницької діяльності А.Гнатишина, Г.Китастого, Ф.Якименка, М.Грудіна.

Відзначимо також джерелознавчий підхід автора до вивчення спадщини видатних композиторів і митців другої половини ХХ ст. З фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки імені В.І.Вернадського представлені родинні документи Б.Лятошинського. Вперше предметом аналізу стали невідомі останні рукописи Ю.Мейтуса (романси, опера “Марія Волконська”), митецька діяльність видатного українського хорового диригента Ю.Таранченка з особистого архіву артиста, спадщина композитора Валентина Костенка з фондів ЦДАМЛМУ.

В останньому розділі монографії представлена “Музично-бібліографічна спадщина України”, тобто галузь українського музикознавства, в якій дослідження лише починаються. Послідовно розглядаються основні поняття, історичні джерела української музичної бібліографії, діяльність видатних дослідників у цій галузі Ю.Меженка і О.Дзбанівського, окремі бібліографічні документи.

Важливо відзначити, що переважна більшість архівних документів вперше введена автором до наукового обігу, що безумовно збагачує українське джерелознавство і розширює дослідницьку базу музикознавства. Віднайдені документи зберігаються в архіві, 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 Європи.

Подані рідкісні матеріали мають наукове обґрунтування, проаналізовані з позицій сучасної культурології і мистецтвознавства, відповідають завданням сьогодення в галузі науки, культури і освіти. Монографія “Нариси з історії української музичної культури” буде корисною для мистецтвознавців, а також у навчальному процесі мистецьких інститутів у курсах “Теорія і історія культури”, “Історія української музики”.

Зазначимо актуальність, наукову новизну, високий теоретико-методологічний рівень монографії В.Д.Шульгіної “Нариси з історії української музичної культури”.

Як побажання автору рекомендуємо продовжити джерелознавчий пошук і подальшу публікацію нових матеріалів.

Доктор мистецтвознавства, професор,
член-кор. АМ, проректор з наукової роботи
Національної музичної академії України
імені П.І.Чайковського А.П.Лашенко

Становлення національної музичної школи на тлі загального розквіту культури в Україні в XVII – першій половині XVIII ст.

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 пол. XVIII ст. та 20-х років XX ст., коли упевнено можна висунути тезу про кристалізацію теорії творчого становлення особистості в системі національної музичної професійної освіти.

На XVII – першу половину XVIII ст. 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 многострадним та буремним, проте Визвольна війна 1648–1654 рр. 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 ст.) 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 ст. 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.) [1].

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 [2].

М.Дилецький зазначав у “Граматиці...” про емоційний вплив музики: “Музыка то есть, которая співаннем албо ли іграннем своїм сердца людсткіе албо до веселости албо до смутку і жалю вобуждает” [3, 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 [3, 53].

М.Дилецький приділяє велику увагу при написанні духовної музики словесному тексту. Композиції передуює 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, “Граматика...” 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” [4, 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, которіе 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 [3, 81]". Висококваліфікованих знавців партесної церковної музики московська влада починаючи з середини XVII ст. стала запрошувати з України. Саме вони й були церковними півчимами, 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 Арістотеля, Демокріта, 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 Могилянський, 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 ст., 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 театрального 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 ст. постійно відбувався набір музично обдарованих дітей з України до царського двору. Спеціальним розпорядженням російського уряду у 1730 р. 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 ст. в українських містах розвинулася діяльність музичних цехів. На основі київського цеху в 1768 р. 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 ното-збірня, 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 ст. 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 Величка, 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 сьогодення.

Література:

1. Скребков С. Русская хоровая музыка ХУП – начала ХУШ века. – М., 1969. – 120 с.
2. Корній Л. Історія української музики. – К.-Харків-Нью-Йорк: Вид. М.П.Коць, 1996. – Т.1. – 314 с.
3. Дилецький М. Граматика музикальна/Підготовка до видання О.С.Цалай-Якименко. – К., 1970. – 175 с.
4. Антология педагогической мысли Украинской ССР. – М.: Педагогика, 1988.
5. Корній Л.П. Українська шкільна драма і духовна музика ХУП ст. – першої половини ХУШ ст. – К., 1993. – 185 с.
6. Інститут рукопису НБУВ ДА П 304

Невідомі сонати Максима Березовського (1745-1777)

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, збереглися 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 листів з архіва 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) [1], 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 [2] 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 клавикорд, 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).

И 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 Іолантою 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. Перші сторінки Сонат наведені на с. (див. прикл. 1-3).

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 Clavirceimbalo Del. Sig. Ber [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 ст. Сонати написані у традиціях раннього класицизму з великою композиторською майстерністю та бездоганим смаком.

Моє особисте дослідження рукописної копії зазначених сонат під час мого перебування у Польщі 1994 і 2000 рр. 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 нотоносців 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 ст. (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 р., що зберігся досьогодні) 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 р., на концертах у Київській філармонії і Андріївській церкві підтвердило, що за своїми мистецькими якостями ці твори належать до кращих сторінок європейської камерної музики 18 ст.

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 р. 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 18 ст. мали таке високе положення в Речі Посполотій, 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 17 ст., яка розміщала у місті Пулави в Польщі. Бібліотека вміщала 15000 томів, а число рукописів сягало 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-Казимір 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.-Петербургу. Між великим князем Олександром Павловичем і братами Чарторийськими зав'язалась тісна дружба. Адам-Юрій був управителем міністерства іноземних справ Російської імперії до 1807 р. 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 р.).

Дослідження старшим науковим співробітником Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського Ларисою Івченко [3] 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 р. 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) [3].

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

Література

- 1.Юрченко М. Максим Березовський в Італії // Укр. Муз. Спадщина. – К., 1989/ -С. 67- 79.
- 3.Івченко Л. Справа № 907 // Музика. – 2001. - № 4-6.
2. Степаненко М. Соната для скрипки і чембало Максима Березовського // Український музичний архів. – К.: Центрмузінформ, 1995. – С.6-8.
- 4.Чарторыйские // Энциклопедический словарь Эфрона и Брокгауза. – Т. XXXVIII. – С.401-403.

ТВОРЧИСТЬ І ПОСТАТЬ АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ В АРХІВНИХ ДОКУМЕНТАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ ІМЕНІ В.І.ВЕРНАДСЬКОГО

Ведель Артемій Лук'янович /Ведельський, Веделев; 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 1796-98 – керівник губернаторського хору і класу вокальної музики у Харківському колегіумі. В 1798 повернувся до Києва. Останнього порятунку Ведель шукає в релігії, тому в 1799 р. 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 р. і пішов із життя у повній безвісності.

Разом з М.Березовським і В. Бортнянським Ведель представляє період розквіту української хорової музики кінця 18 ст. 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 ХУІІІ ст. 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 р. 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 ХІХ ст.. 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 р.: «Регент академічного хору А.К. 09.10 1898 р.» [1]. Дійсно О.Кошиць з 1898 по 1901 р. був регентом церковного хору Київської духовної академії. Звертаючись до О.Кошиця, пише соліст цього хору Іван Шумов: „ В душі і пам'яті назавше остались 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” [2]./ Олександр Кошиць. Спогади. – К.: Рада, 1995. – С. 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 р. 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 [3]. Це партитура-автограф хорових концертів та 6 богослужбних пісень, яка має дати на окремих концертах 1796 та 1798 рр. 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...” [4, 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 р. 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 Золотоуста 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 – величчю музичної культури минулого, та об'єктивній оцінці творчості А.Веделя і визначенню її належного місця в історії української і світової музики, покінчать із свідомим замовчанням імені композитора, яке триває по нинішній день, ще з часів його життя” [5 , іі].

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 музикознавцем В.Шульгіною було здійснено переведення в цифровий варіант і презентація в Internet на сайт НБУВ творів Веделя: концерта N 6 "Помилуй мя, Господи, яко немощен есм" і концерта N 11 "Боже, законопреступниці воссташа мя" (www.nbu.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, зігривав його бентежну душу. Учень Веделя, видатний український композитор і диригент Петро Іванович Турчанинов (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” [6, 5]. Свідчення Турчанинова про тепле товаришування двох визначних осіб, знаменитого композитора і видатного проповідника, є цілком достовірним, тому що Турчанинов 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...”[6, 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 р. 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!” [7,287]. У зібранні слів і промов Леванди перша проповідь має дату 12 лютого 1761 р. [7,536].

„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” [7,286]. Частина його праць була видана в С.-Петербурзі в 1821 р. типографією Імператорського театру [7,536].

Рукописи проповідей Леванди, що зберігалися в Церковно-археологічному музеї при Київській духовній академії, тепер знаходяться в фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського (НБУВ). 26 травня 1828 р. у бібліотеку Київської духовної академії від „Его Высокопреосвященства синодального и комиссии духовных училищ члена Евгения, митрополита киевского и Галицкого и разных орденов кавалера” [4,384] надійшов рукопис на 29 листах „Евгения Булгара рассуждение о музыке” грецькою мовою з перекладом російською. Євген Булгар прибув до Росії в 1771 р. і був ієродияконом до 30 серпня 1775 р. Крім трактату про музику, в рукопису знаходиться лист Леванди до відомого польського богослова Віктора Садовського „Listy z Kiiowa do X. Sadkowskiego od X. Lewandy czyli Lewandowskiego” [4,384]. Цей документ Леванди також зберігається у фондах Інституту рукопису НБУВ [9, 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 [7,287]. 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” [7, 286].

Типовими рисами, притаманними проповідям Леванди, - емоційністю, моральною досконалістю, образністю – характеризується промова „Речь на день Рождества Христова, говоренная протоиереем Иоанном Левандою Митрополиту Самуилу” [10, 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. ХУІІІ в., на 440 листках, поступившая в музей от протоиерея Стародомского” [4, 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” [10, арк. 365].

Дійсно митрополит Самуїл (1731-1795) був видатним громадським діячем, який особливо багато зробив для підвищення статусу Київської духовної академії як учбового 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 [7, 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” [7, 373], що свідчить про великий талант і професійну обізнаність Веделя, притаманну йому вже в юнацькому віці.

В 1795 р., коли помер митрополит Самуїл, Ведель був присутній разом зі своїм другом і наставником Левандою і учнем Турчаніновим в Софіївському соборі при похованні [6, 4]. „Отець Леванда проголосив слово з таким почуттям і силою, що вся церква ридала [6, 4]. „Прийдіть, учні-сироти! Віддайте останнє цілування вашому керівнику, просвітителю, заступнику!” [7, 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, бувший другом Веделя, знали, що його юродство було добровільним і свідомим, що він розумів його як найвищий подвиг самозречення і мучеництва” [11, 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 попеременно то вихованцями Академії, то приватними особами, його шанувальниками” [7, 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? (12, 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 Турчаниновим, 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...” [6, 120].

Список використаних джерел

1. НБУВ. Ее 1775, п.2.
2. Олександр Кошиць. Спогади. – К.: Рада, 1995. – С.221.
3. ІР НБУВ. Д.А. П.326
- 7.Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академиею. – К.: Университетская типография, 1856.
- 4.Петров Н. Описание рукописей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. – Вып. II. – К.: Тип. В.Давиденко, 1877.
- 11.Петрушевский В. О личности и церковно-музыкальном творчестве А.Веделя. – К.: Труды КДА, 1901.
- 6.Протоиерей Петр Иванович Турчанинов. – С.-Петербург, 1863.
- 8.Речь на день Рождества Христова, говоренная Протоиереем Иоанном Левандою Митрополиту Самуилу. – НБУВ, ІР, ДА П 304.
- 9.Listy z Kiiowa do X.Sadkowskiego od X. Lewandy czyli Lewandowskiego. – НБУВ, ІР, П 414.
- 5.Ведель Артем. Божественная Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів: Перше видання збереженої авторської рукописної спадщини під редакцією Володимира Колесника. – К., Едмонтон, Торонто: Українське музичне товариство Альберти, НБУВ, НМАУ, 2000. – www.nbu.gov.ua.
- 12.Гусарчук Т. Постать Артемія Веделя в аспекті типології особистості // Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. – К.,2001. – С.50-77.
- 10.Речь на день Рождества Христова, говоренная Протоиереем Иоанном Левандою Митрополиту Самуилу. – ІР НБУВ ДА П 304.

Творчий доробок Дмитра Бортнянського в історії музикознавчої думки України (з фондів НБУВ і Російської національної бібліотеки)

“Золота доба “ другої половини ХУІІІ ст. 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 хора, 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 Болховитинов (1767-1837) в „Исторических рассуждениях вообще о древнем христианском богослужбном 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 же Болховитинова (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» (57).[2, 57].

Отримавши статус директора Придворної півчої капели у 1795 р., Бортнянський, не зважаючи на своє українське походження, вважається за часи Російської імперії офіційним російським митцем, але все ж таки Болховитинов 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 ст. 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 Д. Іванов. Дмитро Бортнянський. – К.: Музична Україна, 1980. – С.8). [3, 8].

На рубежі XIX і XX 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 р. 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 р. 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 шерех 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 р. 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 XIX в., на початку XX в. 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" / С. Людкевич. 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 р. 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 чотирьохголосся, яскравість і урочистість звучання, класичне ясне голосоведення 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 р. 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 Карамзіну) і "Песнь ратников" (відповідно до Реєстру).

Російський посол у Відні князь Д.Голіцин від 1762 р. , по смерті Голіцина від 1793 р 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 р. 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 р. 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 р., 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 р. 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 1974р. 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 1881р. 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 р. 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 „Граматичі музикальній” дораджує для написання церковних творів вживати народні мелодії. Це велика новина для його часів, коли про національність в музиці (зокрема в церковній) ще не говорилося. 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 переважаними засобами 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 пропусках, 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. ХІУ 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:

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

2. Болховитинов Е.А. Словарь русских светских писателей бо- соотечественников и чужестранцев, писавших в России. – М.: Университетская типография, 1845. – С.55-58.
3. Иванов Д. Дмитро Бортнянський. – К.:Музична Україна, 1980. – С.8.
4. Людкевич С. Д.Бортнянський і сучасна українська музика // Музичний листок. – 1925. – Листопад. – С.2-6.
5. Рыжкова Н.А. Прижизненные издания сочинений Бортнянского. – С.- Петербург: РНБ, 2001. – С. 9-31.
6. Маценко П. У 220-річчя від народження // 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 // Дмитрий Бортнянский: музыкальная культура его эпохи, современники. – С.-Петербург, 2001. – С.30-32.

НОТНИЙ АРХІВ РАЗУМОВСКИХ У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХVІІІ СТОЛІТТЯ

Унікальність фондів Музичного відділу Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського обумовлена тим, що їхнє формування йшло в період об'єднання фондів самих значних бібліотек України, а саме: бібліотек Київського міського оркестру, Одеського оперного театру, Кабінету музичного фольклору при Інституті Єврейської культури Всеукраїнської Академії наук, Музичного суспільства ім. М. Леонтовича, Союзу композиторів України, Музфонда Міністерства культури України, особистих бібліотек Розумовських, І. Гаврушкевича, А. Лзбанівського, Н. Лисенка, Н. Фіндейзена та ін.

Установлення творчих контактів з видатними діячами українського зарубіжжя в Європі й Америці сприяло організації фонду закордонної музичної україніки в Національній бібліотеці. У майбутньому ця бібліотека повинна стати інформаційним центром музичної україніки.

Серед нотних колекцій, що зберігаються в Музичному відділі, безумовно, однієї із самих чудових є нотна бібліотека родини Розумовських. У ній нараховується 1686 одиниць збереження друкованих і рукописних нот другої половини ХVІІІ і ХІ століть. Частина рукописів з бібліотеки Розумовських ніколи не публікувалася, а багато нотних видань є раритетними.

Ця унікальна колекція свідчить про високий смак, освіченість і музичну ерудицію її власників. Засновниками бібліотеки були члени родини Розумовських, родові корені яких ідуть в історію українського козацтва. Батько сановних вельмож Олексія і Кирила Розумовських був реєстровим козаком Вишгорода Козельця, і звали його Григорієм Розумом. Кирило Розумовський (1728-1803) був відомий як останній український гетьман.

Його сини Олексій і Андрій продовжили збирати засновану батьком нотну бібліотеку. Велика частина колекції належала старшому синові гетьмана Олексієві Кириловичу (1748-1822), що був міністром освіти і засновником першого в Росії ліцею. Молодший син Андрій (1752-1836) прославився як талановитий дипломат, досвідчений amator музики і меценат. У 1808 році він

організував у Відні квартет постійного складу, у якому сам виконував партію другої скрипки. Як відомо, Бетховен присвятив графу Андрієві Розумовському квартети оп. 59, № 7-9, у яких були використані інтонації російських народних пісень, як можна припускати, не без впливу Розумовського.

Нотна бібліотека Розумовських відбиває музичну атмосферу класицизму в Європі, і, поряд із включенням у колекцію прижиттєвих видань Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, її власники збирали твори маловідомих талановитих композиторів XVIII сторіччя. Рідкими виданнями творів Йоганна і Карла Стамиців, Х. Каннабиха, Ф. Ріхтера, А. Фільса, Д. Тоєски, В. Крамера, И. Френцля представлена Мангеймська школа, що зіграла наприкінці XVIII століття важливу роль у формуванні композиторського і виконавського стилю, що став провісником віденської класичної школи.

Вокально-сценічна музика значна по кількості рукописних партитур опер, кантат, ораторій відомих італійських майстрів - Галуппі, Траєтта, Паїзієлло, Сарті, Астаритта, що за запрошенням царського двору і високопоставлених вельмож працювали в Росії і на Україні. Серед нотних рукописів, що зберігаються в Національній бібліотеці України, більшість - копії, однак серед них є й автографи.

До останнього відноситься унікальний рукопис партитури комічної опери Дженаро Астаритта (1745-1803) "Сбитенщик" на лібрето Я. Княжніна. Автор більш 40 опер-буффа й опер-серія, балетів, кантат і дивертисментів, Д. Астаритта був популярним італійським композитором, чиї опери йшли у Відні і Дрездені, С.-Петербурзі і Москві. У 1784-1786 роки він був директором Італійської опери в Москві, а потім з 1786 по 1789 рік - у С.-Петербурзі. Є припущення, що наприкінці 80-х років XVIII сторіччя Астаритта працював в Олексія Кириловича Розумовського на Україні, про що свідчить зв'язок мелодики опери "Сбитенщик" з українськими народно-пісенними інтонаціями.

На першій сторінці оперної партитури зроблений напис італійською мовою, назва "Комічна опера Сбитеньщик" дано російською мовою. У бібліографічній і музично-енциклопедичній літературі в списку творів Астаритта зазначена опера не значиться, незважаючи на те, що ще в сорокових роках професором Київської консерваторії А. В. Ольховським була опублікована стаття, присвячена аналізу опери, і надруковані уривки з "Сбитенщика" у перекладанні для фортепіано А. Левича.

Не випадково головний герой опери Степан нагадує Фігаро з "Севільського цирульника" - розумного, хитрого, розторопного слугу. Автор лібрето Я. Б. Княжнін (1742-1791), знаходячись під впливом французького класицизму XVIII сторіччя, нерідко запозичав сюжети з творів Вольтера, Расіна, Метастазіо. У своїх комедіях він додержувався принципів Мольєра, Бомарше і Детуша.

Дотепер невідомими в музикознавчій науці залишаються й інші рукописи оперних партитур італійських композиторів з нотного архіву Разумовських, що також можна віднести до раритетів.

У Національній бібліотеці України зберігаються три рукописні копії опер Паскуале Анфоссі "Ревнивец в беде" ("Il geloso in cemento"), „Верность обреченных" ("La vera constanza") і "Садозница" ("La giardiniera"). Цінність копій полягає в тому, що в них можуть бути виявлені текстові відмінності від оригіналу, вказівки, посилання на імена виконавців.

Так, на полях рукописної партитури опери " Ревнивец в беде" були виписані імена виконавців. Жіночі партії в опері виконували хлопчики-співаки Савелій, Ілля, Андрій і Григорій, серед дорослих імен: Ясь, Хома, Кирило і Гаврило.

Опери Анфосси (1727-1797), а їх більше сімдесятьох , у 80-х роках XVIII століття з успіхом ставилися в С.-Петербурзі , Празі, Берліні , Дрездені, Римі, Неаполі.

Значний слід у музичній культурі України залишить відомий італійський композитор Джузеппе Сарті (1729-1802). У 1784 році Сарті був запрошений у Росію на посаду придворного капельмейстера, його опери йшли на сценах петербурзьких театрів, а з 1786 по 1791 рік Сарті знаходився на службі в Потьомкіна й очолював його домашню капелу в Причорномор'я . Композиторові був привласнений титул директора Катеринославської музичної академії, офіційно заснованої Потьомкіним. Серед відомих учнів Сарті, таких, як Л. Гурильов, Ст. Дегтярьов, Д. Кашин, - був також талановитий музикант Артемій Ведель. У нотному архіві Розумовських знаходяться рукописні копії двох опер Сарті - опери-буфа "Деревенская ревность" ("La gelosie villane"), поставленої в 1776 році у Венеції, і опери-серія "Кастор і Поллукс", поставленої в 1786 році в С.-Петербурзі.

Серед французьких авторів, чиї видання знаходяться в колекції Розумовських, - Ф. Філідор, П. Монсиньї, А. Гретри. Але особливої уваги заслуговує рідке одинадцятитомне видання, у якому зібрані арії з французьких комічних опер XVIII століття . У золотий фонд колекції ввійшли також прижиттєві видання опер Буальдьє (1775-1834), Шампена (1753-1880), Далейрака (1752-1809).

Жанр симфонії в архіві Розумовських представлений клавірним варіантом видання першої української симфонії XVIII століття , вперше опублікованої в жовтні 1798 року "Музичного журналу для клавесина або піанофорте, присвяченого дамам" ("Journal de musique pour le clavecin ou piano-forte dedie aux dames"). Автором симфонії і видавцем журналу був барон Ернст Ванжура (17507-1802), що у 1783 році приїхав у Росію з Богемії, і придбав популярність як композитор, клавесиніст, видавець і педагог. Зазначений журнал, що зберігається в національній бібліотеці України, є єдиним збереженим у світі екземпляром.

Розділ камерно-інструментальної музики для ансамблів різного складу знайомить нас фактично з усіма композиторськими школами Європи XVIII століття - Австрії, Англії, Бельгії, Німеччини , Італії, Іспанії, Франції, Чехії.

У бібліотеці збереглося вісім рукописних каталогів нотних зборів Олексія Кириловича Розумовського з бібліографічними описами цієї частини колекції. Каталоги оформлені у виді рукописних книг. Вони складені невідомою особою в 80-і роки XVIII сторіччя. Основний принцип каталогів - систематично-алфавітний. Описи дані французькою мовою , позначення темпу - на італійській. До кожного опису доданий нотний інципит. На титульних аркушах каталогів каліграфічним почерком написано французькою мовою ; "Каталог алфавітний, тематичний" і дані вказівки на відповідний жанр - дует, тріо, квартет і т.д. Крім того, титульні аркуші прикрашені зображенням герба Російської імперії і рослинним орнаментом. На ясно-коричневій шкіряній обкладинці знаходиться монограма з золотим тисненням ініціалів Олексія

Кириловича Розумовського, розташованих під графською короною. Таке оформлення мають усі рукописні ноти колекції.

Ці каталоги по праву є унікальним бібліографічним пам'ятником музичної культури другої половини XVIII століття .

У колекцію Розумовських входять твори таких російських композиторів, як Аляб'єв, Варламов, Матвій Виельгорський, Глінка, Гурильов, Давидов, Жилін, Кавос, Тітов, Турчанінов, Яковлев. Цей перелік дає уявлення про музику, що існувала в російському житті другої половини XVIII століття.

Колекція Розумовських не тільки багата по змісту , але і чудова по зовнішньому оформленню, а виконання добутоків маловідомих авторів XVIII століття завжди вважається дійсною сенсацією і прикрасою нашого музичного життя .

Призабуті сторінки української фортепіанної музики XIX ст.

Важливою частиною інструментального національного репертуару першої половини ХУШ ст.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 ХХ ст. твори Єлизавети Білоградської і Максима Березовського (див. статтю “Невідомі сонати Максима Березовського з бібліотеки Чарториських”).

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” [1,91]. 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 до 1768 рр. 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, мелізматика, гармонія близькі до творів Гайдна за наявності оригінального викладу музичного матеріалу. Все це свідчить про неабиякий композиторський і виконавський хист Білоградської. Особливо привабливо звучить твір у його виконанні на клавесині (див. прикл.1).

Розширили український репертуар також віднайдені автором у Національному музеї Кракова три сонати для чембало Максима Березовського: до мажор, фа мажор, сі бемоль мажор, які вперше були представлені в Києві в 2001 р. на науковій конференції НМАУ “Старовинна музика: дослідження,

виконавство” (див.статтю “Невідомі сонати Максима Березовського з бібліотеки Чарториських”).

Заслужують на увагу вчителів фортепіано призабуті друковані збірники народних пісень XIX ст., які можна 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. (див.: прикл. 2). 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 XVIII ст. 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” (див.: прикл. 3) 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 мають 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. (див.: прикл. 4). 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 (див.: прикл.5). Однак лаконічність

форми, мелодійність і використання зручних інструментальних фактурних засобів сприяють успішному їх засвоєнню у процесі самотійного 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) (див.: прикл. 6), А.Коципінського (ред. Г.Ходоровського) “Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії” (Х., 1899) (див.: прикл. 7), а також “Пісні, думки і шумки ...” А.Коципінського у перекладі для фортепіано В.Зентарського (див.: прикл. 8), 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’есам 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 (див.: прикл. 9).

Збірка О.Рубця “Народні танці (малоросійські козачки)”, видана у 1876 р., 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 (див.: прикл. 10) 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’еси, придатні для інструментального музикування.

У XIX ст. 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 (див.: прикл. 11) – дев’ять яскравих фортепіанних мініатюр, поєднаних у варіаційний цикл за допомогою драматургічних принципів поступового пошкваллення 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 ст. 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 (див.: прикл.12), 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.

Подальше заглиблення у сферу національної психології, історію і культуру України властиве для творчості видатних піаністів і композиторів ХІХ ст. 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 “Подоланка”, “Українська колискова пісня”, “Жалобний марш на смерть Шевченка” (див.: прикл. 13).

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 р. (мазурка “Подоланка”), а також у С.-Петербурзі у 1865 р. (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.Пащенка (1822–1891), чия діяльність була пов’язана з Одесою. Його твори “Польський на смерть Шевченка”, “Дума про Україну”, “За Неман іду” (див.: прикл. 14, 15, 16) неодноразово видавались у ХІХ ст., але в сучасній Україні вони забуті і підлягають виконавському і педагогічному відновленню. Відзначимо, що одна з перших спроб В.Пащенка 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.

Композиторська й доробок видатного українського піаніста ХІХ ст. Т.Шпаковського (1829–1861), який мав концертні гастролі у Відні, Дрездені, Лейпцизі, також зовсім не відомий в Україні музично-педагогічній громадськості. У 1856–1860 рр. в друку виходять його дві українські рапсодії, інтермеццо, 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 (див.: прикл. 17).

«Пианист шпаковский.

(Письмо из ХАРЬКОВА).

...Между художественными новостями, которыми не беден был Харьков в летнюю пору прошлого 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 известного профессора Венской консерватории Финнигофа по первоначальное образование этого счастливого дарования совершалось под благоприятным небом нашей Украины: ей то новый художник принадлежит как по рождению, так и по опытам своего созрвшего 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 записними знатоками в музиці смеем, однак же, думати, що приведенними чертами ми достатньо характеризуємо ту особливість художественних прийомів або музикальної манери г. Шпаковського, повну оцінку котрої, конечно, дадуть нам приговори столичних любителів музики. Г. Шпаковский жаркий поклонник *души* и *натуры* в музиці, поклонник того чистого, самородного или, если хотите, *наивного* прекрасного, внутрішнього котрого, будучи вечно-неизменны среди непостоянных требований

вкуса времени, всякий раз однако же, приносят 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 оорачает на себя внимание то истинно-художественное спокойствие, которым она дышит: мы не дали бы ей более верной характеристики, как сравнив впечатления ее с впечатлением пластического-образа скульптуры. В последнем глаз привлекается ясностью, законченностью очертаний, неуловимую, идеальную 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-пластическою отчетливостью обработки.

Отчетливость *формы* в игре г. Шпаковского соединяется постоянно с идеальною 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 мягкою 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 душе 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 задушенные, 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, но которой разлетаются отголоски песни, наконец в яркорадостных, 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 томнорадостный 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 рубеже, 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 переехал 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 г., 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 тамошние газеты отозвались с большою похвалою о молодом артисте. В 1845г. Шпаковский отправился в Вену – средоточие Германской музыкальности – и всеми силами души преданся изучению музыки, подчинив себя, в продолжение семи лет, руководству опытного профессора музыки Фишгофа. В 1847 году по совету знатоков музыки, Шпаковский решил дать концерт в Вене. Юный артист только что вступавший 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 сигранный 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 г. Шпаковский дал пять концертов в Граце, в которых он преимущественно играл фуги Себастьяна Баха, вполне вызвав математическую раздельность звуков каждого голоса, которою отличается

строгая и до пунктуальности верная музыка Баха. Об этих концертах писал в Gratzter-Zeitung известный теоретик музыки Гюттенбренер. 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. І, од. зб. 36055–36057) (див.: прикл. 18, 19, 20). 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 Б.Заремби заслуговує на її більш інтенсивне впровадження у педагогічний обіг середніх і вищих навчальних закладів. Твори Б.Заремби мають не тільки історичне, а й практичне значення в оволодінні молоддю українським фортепіанним стилем.

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. (див.: прикл. 21). М.Завадський створює розгорнуті інструментальні концертні п’єси у жанрі рапсодії (Перша і Друга рапсодії) (див.: прикл. 22).

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 самотності рапсодій М.Завадського, які стали прообразом найвизначнішого явища в історії української фортепіанної музики – рапсодій М.Лисенка.

Отже, до-лисенківський 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 (див.: прикл. 23). “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 (див.: прикл. 24). 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” (див.: прикл. 25). та ін.

Одна з найкращих п'єс П.Сокальського “Andantino” (ІР НБУВ, ф. І, 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 пі-

сенною 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 ст. 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 любя Буковино”, фортепіанний цикл “Луна понад Прутом”, “Думка” (див.: прикл. 26). 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 (див.: прикл. 27) 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 р. 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) (див.: прикл.28). З 1876 по 1933 рр. плідна педагогічна, виконавська і композиторська діяльність В.Пухальського була пов’язана з Києвом, де він з 1876 р. – викладач, з 1877 по 1913 рр. – директор музичного училища Київського відділення РМТ, з 1913 по 1933 рр. – професор Київської консерваторії, у 1913–1914 рр. – перший її директор, в 1927р. – 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 (див.: прикл. 29).

Поряд з інтенсивною педагогічною і виконавською діяльністю В.Пухальський значну увагу приділяє композиторській творчості, особливо наприкінці ХІХ ст. Порівнюючи його перші спроби – автограф контра-пункту, написаний В.Пухальським 19 травня 1871 р. (ІР НБУВ, ф. 221, № 61) (див.: прикл. 1.30) – 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 (див.:

прикл. 31), який довгий час вважався втраченим й уведений нами до педагогічного обігу музично-педагогічного відділення НМАУ у 2000 р. Романтично 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 україніки. Інші фортепіанні п'єси В.Пухальського – ноктюрни (див.: прикл. 32, 33), “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 р. 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 р. 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 ХІХ ст. як складова частина музичної україніки 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 ХІХ ст. в Україні пройшли тернистий шлях від домашнього музикування до високого професіоналізму; вони стимулювали творчість українських

композиторів, сприяли національному їх самовираженню.

Література

1. Штелин Я. Музыка и балет в России ХУШ в. – Л., 1935. – С. 84-91.
2. Степаненко М.Б. Творчість Тимофія та Єлизавети Білоградських. Пошук матеріалів і документів в архівах Росії і Німеччини // Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи. Матеріали музичної спадщини. – К. : ІМФЕ ім.М.Т.Рильського НАН України, 1999. – С.9-15.
3. ІР НБУВ. Ф.1, од.зб. 36043, 36046, 36055-36057.
4. ІР НБУВ. Ф.1, од. зб. 38096.
5. ІР НБУВ. Ф. 221, N 8, 10, 61.

Становлення та розвиток національної музичної школи в Україні в першій половині ХХ ст.

Розвиваючи прогресивні традиції минулого в умовах гуманізації освіти на сучасному етапі, музична педагогіка науково обґрунтовує та практично втілює основні засади національної музичної школи в систему мистецької освіти молоді.

Різного часу українські вчені, громадські діячі, письменники, композитори звертались до проблеми розбудови національної школи. Серед них: К.Ушинський, Т.Шевченко, І.Франко, Леся Українка, М.Драгоманов, М.Лисенко, К.Стеценко, Ф.Якименко та ін.

Філософські теорії Г.Сковороди, П.Юркевича, Д.Чижевського, М.Бердяєва про сутність людини, її зв'язок з певним історичним середовищем, менталітетом нації, домінуючі лінії української світоглядної ментальності – антеїзм, екзистенціальність, кордоцентризм, покладені дисертантом в основу розроблення наукових засад національної музичної школи і творчого засвоєння української музичної спадщини новою генерацією молоді.

Звертаючись до питань дослідження феномена національної музичної школи, треба зацентувати, що ця проблема в історичному аспекті є найважливішою для розуміння основних тенденцій і закономірностей розвитку національної музичної школи на тлі загального національно-освітнього процесу в Україні.

Треба відмітити вплив різних чинників на формування змісту національної музичної освіти: характер філософсько-естетичних і психолого-педагогічних концепцій певної епохи; культурологічні тенденції загального розвитку мистецтва і освіти.

Спроба наукового аналізу процесу розвитку української музичної школи надала можливість дисертантові визначити декілька історичних етапів її становлення.

Перший з них охоплює період ХVІ – першої половини ХVІІІ ст., коли в Україні накопичується власний практичний досвід національної музичної освіти, який синтезується з досвідом шкіл слов'яно-греко-латинського типу, братських шкіл та західноєвропейських університетів. Гуманістична спрямованість, синкретичний характер загальнокультурної і музичної освіти, що сприяє творчому становленню особистості, відповідає тенденціям європейсь-

кого Відродження. Найвищі досягнення музично-освітнього процесу цього періоду в Україні пов'язані з Києво-Могилянською академією.

У кінці XVIII – першій половині XIX ст. українська культура зазнає впливу інших культур, зокрема російської з її центрами в Москві і Петербурзі, а також слов'янських музичних шкіл: польської, чеської поряд з німецькою, австрійською, італійською. З іншого боку, Україна й сама постачає професійних музикантів, особливо до Росії. Подальше удосконалення майстерності українських музик таких, як: М.Березовський, М.Полторацький, Д.Бортнянський, Т.Білоградський та ін. в Італії, Німеччині доводить їхній професіоналізм до найвищого європейського рівня. Отже, цей період характеризується запозиченням і асиміляцією досвіду різних європейських музичних шкіл, що сприяло професійному зростанню музичної освіти в Україні і стало підґрунтям для подальшого формування національної школи.

У другій половині XIX ст. внаслідок децентралізації зарубіжного музично-освітнього досвіду і його проєкції на власні культурологічні проблеми виникають об'єктивні умови для розбудови і професіоналізації національної музичної школи, яка розвивається у контексті європейської культури. Цей період пов'язаний з діяльністю основоположника української класичної музики і національної школи М.Лисенка та його послідовників К.Стеценка, М.Леонтовича, Я.Степового та ін.

Геніальним провидцем дійсно національної української фортепіанної школи був М.В.Лисенко, який поєднав у собі талант композитора, теоретика національного виховання і педагога-піаніста, здатного на практиці здійснити свої проєкти і задуми.

М.Лисенко писав з Лейпціга ще 1868 р.: “Потрібна школа, потрібна негайно і така школа, яка б мала народні рідні основи, бо інакше, вона дасть, як усе у нас, блеклий колір з іноземними рум'янами [297, 88]”. Однак, щоб відкрити українську музичну школу, треба було добитися дозволу Міністерства внутрішніх справ, перебороти опір ворогів української культури, потрібні були кошти ...

Тож тільки восени 1904 р. М.Лисенко зміг здійснити свою мрію. У 1903 ювілейному році до 35-річчя творчої діяльності свого українського соловейка, на знак пошани і любові до нього народ зібрав досить значну суму, частину якої М.Лисенко витратив на організацію української музичної школи. У статуті школи, що був затверджений Міністерством внутрішніх справ, зазначалось: “Музично-драматична школа М.В.Лисенка заснована в Києві з метою давати вихованцям у ній цілком закінчену художньо-музичну або драматичну освіту [302, 92]”.

Не маючи можливості офіційно проголосити свою школу українською, Лисенко за сприяння педагогів-одномумців (М.Старицька, Г.Любомирський, О.Мишуга та ін.) плекав у своїх учнях любов до української культури. Вперше в Україні в 1906 р. було відкрито відділ української драми, а в 1907 р. – клас бандури.

Найчисленнішим був клас М.В.Лисенка – 1905–1907 рр. у нього навчалось 28 піаністів. Лисенко мав великий педагогічний досвід, викладав гру на фортепіано з 1881 по 1906 рр. у Київському інституті шляхетних дівчат, потім – у власній музично-драматичній школі. Засвоївши методичні принципи лейпцизької фортепіанної школи, він виробив власну оригінальну систему музич-

ного виховання, метою якої був усебічний художній розвиток особистості учня, а формування фортепіанної техніки підкорялось вихованню музичних смаків, інтересів і здійснювалось на слуховій основі. Починаючи навчання дітей музиці зі співу народних пісень і популярних романсів, Микола Віталійович закладав фундамент вихованню зацікавлення національною культурою, розвивав слухову сферу майбутнього піаніста, залучаючи учнів до підбирання на роялі улюблених мелодій, їх транспонування в різні тональності. Гра в ансамблі в чотири і вісім рук, на двох і трьох фортепіано технічних вправ і художніх творів сприяла формуванню творчої атмосфери у класі М.В.Лисенка.

Не обмежуючись навчанням гри на фортепіано, Лисенко викладав учням теорію та історію музики, основи композиції.

Музично-драматична школа Лисенка стала осередком пропаганди національної української і світової культур. Композитор створював український фортепіанний репертуар, сам його блискуче виконував і розучував з вихованцями школи. На драматичному відділенні ставились народні і побутові драми, п'єси Гоголя і Островського. У споминах О.М.Лисенка про батька згадується виступ школи у будинку Народної аудиторії з ляльковим музичним театром "Вертеп", коли глядачі побачили на сцені двоповерхову дерев'яну хатку, у верхньому ярусі якої учнями школи розігрувалась "Різдвяна драма", а в нижньому – побутові та сатиричні сценки. Ляльки були виготовлені самими вихованцями школи, ролі виконувались учнями відділу української драми, співав шкільний хор під керуванням К.Стеценка. Перед виставою було прочитано реферат про зародження театру і вертепної драми в Україні.

У 1908 р. у листі до І.І.Андріапольської композитор писав про велику популярність концертів і вистав школи: "Вечори публічні одвідуються дуже людно і приймаються дуже гучно, так само й драма російська і українська, чи то в декламаціях на публічних вечорах, чи на виставах у театрі ... людно, а оперні вистави ... в оперному театрі з оркестром оперним роблять цілу сенсацію в городі ... [444, арк. 33]". [3, 33].

Отже, загальна творча атмосфера музично-драматичної школи М.Лисенка спонукала з'явлення етносередовища, що виховувало у молоді інтерес і повагу до національної культури, прагнення до творчого її засвоєння.

М.В.Лисенком були накреслені напрями розвитку української національної музичної школи:

- дотримання демократичних принципів;
- гуманістична спрямованість на всебічний розвиток особистості вихованців;
- органічне поєднання у музичному вихованні досягнень національної і світової художньої культури;
- використання національної музичної спадщини як першоджерела слухо-творчого виховання;
- вплив синтезу різновидів мистецтв в українській музичній драмі на формування особистості;
- вияв творчого потенціалу учнів у процесі сольного і ансамблевого виконавства, розвитку музичного сприйняття і освоєння історико-теоретичних знань;
- соціальна спрямованість на пропаганду національної і світової художньої культури.

Тож, значні досягнення М.В.Лисенка у розбудові національної музичної школи на початку ХХ ст. становили вагоме підґрунтя для розроблення теоретичних засад розвитку музичної культури і освіти в Україні у подальші буремні десятиліття.

Головний будівничий першої демократичної держави в ХХ ст. Української Народної Республіки, видатний український історик Михайло Грушевський, наголошуючи тяглість державотворчого процесу в історії України, на засіданні Центральної Ради в листопаді 1917 року говорив: “Я підчеркую, і кілька разів робив се, що ми не являємося, як часто вислолюються, якоюсь новою і молодю республікою, ми відновлюємо тільки нашу державність, якою ми жили і яка була відібрана нам проти нашої волі, без признання; з тим відобранням ми ніколи не мирилися. Держава наша являється таким же старим постулатом, як і наші соціальні програми, соціальні перспективи і досягнення” (4 , 152).

Голова Центральної Ради і перший Президент Української Народної Республіки історично пов’язував відродження державності в 1918 році з українською княжою середньовічною державою, державними традиціями Козацько-гетьманської держави 17-18 ст. і українським національним відродженням 20 ст.

Державне відродження української нації і її національної культури може базуватися лише на правдивій об’єктивній інтерпретації українського історичного процесу. Сьогодні у відродженій українській державі треба вивчати історію і культуру народу на основі джерел, а не компіляцій, що не мають задовільної джерельної документації.

У висвітленні музично-освітніх процесів, пов’язаних з розквітом української музичної культури у періоди Української революції і державності 1917-1920 рр. та українізації 20-х років автор спирається на архівні джерела, які були введені до наукового і культурного обігу в дослідженнях автора різних часів.

Піднесення загальноосвітнього процесу, особливо на території Західної України, на початку ХХ ст. спонукало участь видатних учених, громадських діячів, письменників, композиторів, педагогів у виробленні концептуальних основ національного виховання і освіти. Серед них – І.Франко, Леся Українка, С.Русова, Г.Ващенко, О.Вишневський, К.Стеценко та ін.

Значний вклад у розбудову теорії української національної школи зробив Михайло Грушевський, який, користуючись великим науковим авторитетом і згуртувавши навколо себе однодумців, за участю Ів.Франка, не тільки здійснив концептуальне розроблення теоретичних положень та категорій національної школи, але й, до того ж, спробував організувати на будівництво такої школи свідому частину української громадськості на терені Західної України.

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 значінню ширším – то значить можливо ліпшого, можливо основнішого приспособлення 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» [368, 5] [5, 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 [368, 5]”. [5, 5].

“Наша школа” не тільки очолила боротьбу педагогічної преси за національну школу, але й займалася безпосередньо організацією конкретної діяльності щодо побудови української школи, втілюючи в життя ідеї М.Грушевського, І.Франка, І.Крип’якевича та ін.

Крім “Нашої школи”, у період 1909–1914 рр. велику роль в організації педагогічного руху відіграли такі журнали, як: “Учитель”, “Прапор” та “Учительське слово”.

Не обмежуючись практичною і організаційною діяльністю, у 1910–1914 рр. педагогічна преса бере участь у розробленні концептуальних основ української національної школи.

У порівнянні з попередніми теоретичними розробками, активно проводиться думка, що суспільно-політична незалежність та національна школа – це речі, які взаємообумовлюють одна одну.

Іван Юцишин розширює зміст поняття національна школа, вважаючи, що її можна побудувати лише змінивши систему навчання, систему виховання, систему добору і підготовки вчительських кадрів, внівши відповідні зміни у зміст освіти. У контексті тогочасних проблем педагогічної теорії І.Юцишин вів дослідження, підкреслюючи той факт, що на початку ХХ ст. українська система освіти не готова до самостійного функціонування в теоретичному аспекті. “Чи зуміємо ми на основі ясно скристалізованих принципів теоретичної педагогії поставити в практиці свою школу так, щоб вона з крові й костей була нашою рідною, національною школою, не відбігала занадто далеко від національної традиції, але й при тім стояла також на височині новітньої школи в сучасних культурних народів* [525, 3]”. [6, 3].

На початку ХХ ст. 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.

На основі цієї концепції був розроблений нормативний документ: “Проект закону про освіту” Івана Юцишина. Метою школи, зазначалось у документі, є всебічний і гармонійний розвиток особистості з орієнтацією на поєднання загальнолюдських та національно-державних цінностей України.

Отже, досягнення української педагогічної думки початку ХХ ст. в

галузі теорії національної школи і освіти вповні можуть бути використані при розробленні сучасних педагогічних концепцій.

Подальше розроблення та практична реалізація зазначених концепцій в Україні стала можливою тільки за часів розбудови молоді незалежної держави в 1917–20pp. Важливо відзначити ідейну спрямованість українського педагогічного руху в роки становлення Української Народної Республіки (УНР). Детально розглянуті проблеми музичної освіти зазначеного періоду в дисертації О.В.Овчарук “Розвиток музично-педагогічної думки в Україні в першій чверті ХХ ст” [7].

Показником настроїв і домагань національно свідомої частини учительства України став I Український педагогічний з’їзд. Він відбувся у Києві 6 квітня 1917 року і пройшов, як зауважує видатний український історик Д.Дорошенко, у піднесеному патріотичному настрої. На з’їзді було заслухано ряд доповідей на спільних засіданнях і секціях, після чого ухвалено резолюції, які окреслювали конкретні форми українізації школи.

Якщо I Український педагогічний з’їзд у більшості своїх постанов розв’язував питання структурної реорганізації освіти в молодій Українській державі, то вже 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.

У руслі концепції націоналізації освіти в Україні, що пронизує всі постанови Всеукраїнських учительських з’їздів, провідними педагогами опрацьовуються й завдання музичної освіти в українській школі. Так, уже в перші дні революції 25 квітня 1917 року в Ямполі на з’їзді вчителів народних шкіл пролунала доповідь славетного композитора, педагога, палкого патріота України К.Г.Стеценка “Українська пісня в народній школі”, яка стала справді програмним документом у справі реформування музичного шкільництва.

У доповіді чітко окреслюються шляхи реалізації найважливіших завдань часу, серед яких автор визначає як найголовніші виховання таких людей, які мали б тверду волю у проведенні в життя найвищих ідей духу людини – ідей правди, краси та добра. Саме через збагачення шкільної педагогіки надбаннями народної поезії та пісні, на думку автора, можливо “закинути в чисту душу дитини ті найвищі ідеї, утворення й здійснення яких принесло б народові й Вітчизні щастя й долю” [492, 3]. [8, 3].

Найкращим засобом для цього є українська народна пісня. “Пісня народу нашого – це історія його, багатство духовне його це – гордість його. І от на чому – на піснях його – ми повинні воскресати національний дух народу, національне самопізнання [492, 5]”. [8, 5].

Необхідно особливо відзначити концептуальне положення доповіді про роль української народної пісні як чинника національного виховання, що висувається автором як гасло цього історичного моменту й, водночас, є певною характеристикою засад, на яких розвивається музично-педагогічна думка у зазначений період: “Пісня українська має право бути одним з могутніх і перших факторів національного відродження й виховання нашого народу [492, 8]”. [8, 8].

Підкреслимо, що доповідь К.Г.Стеценка якнайкраще віддзеркалює погляди самого композитора на роль української пісні в народній школі та її

значення у процесі розбудови незалежної України: “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 народа... 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 [492, 8]”. [8, 8].

У процесі вирішення конкретних проблем націоналізації школи виникли значні труднощі щодо забезпечення вчителів і учнів підручниками, відповідними меті національної освіти.

Кілька рухливих видавництв звернули увагу на видання підручників і популярних книжок для народу. Спеціально виданням шкільних книжок зайнялося “Товариство шкільної освіти” в Києві, а також видавництво “Українська школа”, яке працювало під орудою С.Русової, Я.Чепіги, С.Черкасенка.

Як зазначав дослідник освітнього руху в Україні за часів революції С.Постернак, загалом українською мовою виходило 1917 року 63 періодичні видання, було видано 747 назв книжок українською мовою, 452 – російською, 174 – іншими мовами, що становили разом 1373 назви.

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

Про надзвичайно гостру потребу в методичних посібниках та шкільних музичних збірках свідчать архівні матеріали ІР НБУВ. Тільки 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 [183, 6]” [9, 6]., – зазначено в документі.

7 вересня 1918 року Музичний відділ дав відозву, в якій повідомив, що “Початковий курс нотного співу” та I, II, III частини “Шкільного співання” К.Стеценка взяло на себе зобов’язання надрукувати видавниче товариство “Вернигора” [183, 6] [9, 6].

Складність розв’язання проблеми забезпечення шкіл методичними посібниками та музичними збірками, необхідними для викладання предмета “співу”, посилювалася не тільки важкими умовами їх видання, але й новими вимогами щодо їх змісту. Так, в умові між Міністерством народної освіти УНР та К.Г.Стеценком стосовно складання підручників з навчання співам відзначалося: “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 [185, 4]”. [10, 4].

Зазначені вимоги демонструють рівень тогочасного педагогічного мислення, конструктивність підходів до розв’язання важливих питань музичної освіти за умов розбудови молодої незалежної держави.

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 1 ступінь, 5, 6, 7, 8 класи – II ступень. До колегії, тобто III ступеня, входили 9, 10, 11 та 12 класи. Програма колегії залишилась у рукописному вигляді й нині зберігається у фондах Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України [551, 47].[11, 47].

Треба зазначити, що “Проект єдиної школи на Україні” подає не лише контури загальноосвітньої школи, а й детально розроблені навчальні плани першого й другого ступенів та повні розгорнені програми кожного класу й з кожного предмета.

Так, навчальні плани, розроблені для єдиної школи 1 та II ступенів, уперше за всю історію розвитку музичної освіти в Україні вміщують предмет “співи” з визначеною для кожного класу кількістю годин: з 1 по 4 класи – 2 години на тиждень; 5–6 класи – 2 години на тиждень; 7–8 класи – по 1 годині на тиждень. Зауважимо, що в рукопису програми із співів для III ступеня “Єдиної школи”, складеної К.Г.Стеценком, педагог навіть у старших класах для учнів від 14 до 18 років передбачав надання 2 годин співів на тиждень [184, 6].[12, 6].

Введення предмета “співи” до навчальних програм загальноосвітньої школи з першого по останній класи можна вважати вагомим досягненням на історичному шляху розвитку музично-педагогічної думки України. Цей факт є яскравим прикладом розуміння на державному рівні необхідності розгортання музично-освітнього процесу в національній школі. Складаючи програму із співів для кожного ступеня “Єдиної школи”, К.Г.Стеценко додає до неї “Пояснюючу записку”, в якій детально роз'яснює завдання програми, окреслює шляхи її реалізації, а також подає рекомендації щодо використання музичного матеріалу.

Програму для 1 ступеня єдиної школи К.Стеценко складає, виходячи з того, що навчально-виховний процес у початковій школі необхідно будувати на тісному “сполученні з методами дошкільного виховання – в дитячих садках, сім'ях” [184,6][12,6]. Під цим кутом зору автор розглядає й музично-виховний процес з молодшими школярами й відповідно до цих вимог створює програму – вводить пісні з рухами, музичні ігри, пісні календарно-обрядового циклу. Саме такий репертуар, на думку педагога, пов'язує сім'ю та школу в досягненні єдиної мети – національне виховання дітей.

К.Стеценко також визначає розділи програми, за якими повинен добиратися репертуар для співів у початкових класах, і сам складає відповідний

список пісень. Так, у першому розділі “Пісні з елементарними рухами” автором подано пісні: “Чижик-чижачок”, “Січ іде”, “Ой на горі жито” та ін.; до другого – “Пісні з іграми, танками та більш складними рухами” – увійшли пісні: “Залізний ключ”, “Мак”, “Вийшли в поле косарі”, “Перепілочка”, “Ходить гарбуз по городу”, “Горобейко”, а також включено такі підрозділи, як: “Драматизація зі співами”, “Пісні, пов’язані з етнографічним календарем”. З метою надання вчителеві можливості творчого опрацювання програми укладач вводить розділ “Пісні гарні по мелодії і змісту по вибору вчителя”.

У розділі “Церковні співи” К.Стеценко пропонує молитви “Отче наш”, “Достойно єсть”, “Царю небесний”, а також церковні мелодії на Різдво, до Великодня, Хрещення та інших свят. Їх педагог вважає не тільки найкращим дидактичним матеріалом, на якому діти легко привчаються до гармонійного співу, але й тими взірцями духовних співочих традицій українського народу, гуманістичний зміст яких має велике виховне значення для молодшої генерації.

Програма з співів 1 ступеня “Єдиної школи” передбачала також і навчання основам нотної грамоти. Цей процес, як вважає автор, повинен здійснюватися “настільки в популярній, живій, і весь час на практичному ґрунті, формі, щоб цілком уникнути сухості та надмірної теоретичності [184, 6]” [12, 6]. Для досягнення цього К.Стеценко радить застосовувати метод, ефективність якого доводить у методичному посібнику “Початковий курс навчання дітей нотного співу”, а саме – засвоєння теоретичних відомостей на ґрунті нагромадженого слухового досвіду [491] [13]. У “Пояснюючій записці” до програми автор зазначає: “З аналізу вивченого матеріалу – пісень, виводяться теоретичні висновки і правила [184, 6]” [12, 6].

Задля вирішення проблеми музично-педагогічного репертуару К.Стеценко подає список музичних збірок для дітей, що може зорієнтувати вчителя. Серед них: “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.

Головне завдання у навчанні співу на II ступені “Єдиної школи” (у 5, 6, 7 та 8 класах) автор вбачає в оволодінні навичками гармонійного співу на 2, 3 та більше голосів. Для цього педагог радить використовувати музичні матеріали: М.Лисенка “Збірка пісень в хоровому розкладі”; О.Кошиця “Десяток народних пісень для жіночого хору”; Я.Степового “Проліски” (IV ч.), а також власну збірку “Шкільний співанник” (II та III частини).

Значно розширює К.Стеценко обсяг знань з елементарної теорії музики й підкреслює необхідність засвоєння таких тем, як: “Інтервали”, “Ритміка”, “Будова гами” з тим, щоб “учні могли самостійно і свідомо розбиратися в співах по нотах [184, 6]” [12, 6].

Програма для III ступеня, розрахована для учнів віком від 14 до 18 років, – це кінцевий етап музичної освіти в загальноосвітній школі. Враховуючи, що у цьому віці відбувається мутація голосу у підлітків і “співом не годиться напружуватись”, за словами К.Стеценка, він спрямовує зміст програми на оволодіння знаннями з теорії музики, а також історії всесвітньої, слов’янської та української музики. На цьому етапі автор тлумачить спів як ілюстративний засіб до курсу історії музики.

Відповідно до змісту програми К.Стеценко складає й список підручників, необхідних у цей період навчання. Більшість із них рекомендована

для засвоєння знань з теорії, гармонії та історії музики. Серед них “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 та ін.

Авторська програма з співів в “Єдиній школі” К.Стеценка є концептуальним втіленням поглядів українського митця на подальші шляхи розвитку та головні завдання національної музичної освіти.

Найважливішою ознакою програми є те, що вона вперше стала національною за змістом. Саме так К.Стеценко як педагог і громадянин реалізує свій найголовніший принцип, згідно з яким “співи, складені по програмі :і українських пісень є одним з могутніх факторів в справі національного виховання дітей [18, 46]”[14, 46].

Таким чином, проєкт програми з співів можна вважати своєрідним підсумком розвитку за два десятиріччя ХХ ст. музично-педагогічної думки України, яка не тільки успадкувала настанови М.В.Лисенка, а й творчо розвинула їх за нових історичних умов [7].

Очолована 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 накресливали конкретні шляхи подальшого культурно-освітнього та мистецького життя молоді держави. Серед них: “Законопроект про удержавлення Консерваторій та музичних шкіл бывшего Императорского Музыкального 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.

У контексті структурної реорганізації системи музичної освіти в Україні як одне з найголовніших завдань часу постає необхідність підготовки кваліфікованих кадрів, без яких неможлива практична реалізація жодного з окреслених вище заходів. Ця проблема, актуальність якої визнавали ще наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. відомі музиканти-педагоги (С.Миропольський, В.Гутор, К.Вебер, П.Щуровський та інші), вперше – за найскладніших суспільно-історичних умов – підноситься до рівня державної.

У “Пояснючій записці про необхідність створення музичних факультетів при університетах, зокрема при Подільському Українському університеті” К.Стеценко підкреслює, що в постановці музичної освіти в Росії “загально-освітні школи держави, ці перші етапи в справі переведення освіти і мистецтва в широкі маси народні, не мали учителів музики і співу, спеціально до того приготовлених ... школи лишались без досвідчених вчителів співу і музики, а широкі маси народу – без провідників музичної культури [180, 3]”[15, 3]. Можна зазначити, що композитор не лише торкається проблеми підготовки кадрів, а й підкреслює їх роль саме в школі – першому ступені у вихованні знавців і шанувальників мистецтва.

Шляхом розв’язання поставлених завдань К.Стеценко вважає зусилля народу та держави: “Де живе мистецтво, там живе і нація, і тому за перевод усіх справ повинна взятись сама нація, в цілому Українська Народна Республіка

[186, 3]”[16,3].

Отже, найкращим засобом реального втілення наведених думок має стати відкриття при університетах музичних факультетів, які могли б підготувати наукових дослідників та діячів на ниві української музики. Розробленню цього питання була присвячена нарада відомих музичних діячів під головуванням Р.Глієра за участю видатних педагогів Ф.Блуменфельда, Г.Беклемішева, Я.Степового, К.Стеценка, Б.Яворського, що відбулася в травні 1920 року.

На обговорення було винесене питання про необхідність піднесення музичного навчання на відповідний рівень. У цьому контексті К.Стеценко висловив принципову думку про потребу утворення при вищій науковій школі – університеті – особливого музичного факультету, “де б розроблявся ідейно-науковий бік справи і давалось вище закінчення освіти для музичних діячів всяких фахів і напрямків” [186, 3][16,3].

На цій же нараді йшлося про схему організації музичного факультету і його взаємовідносини з іншими музично-шкільними установами. Підкреслювалась необхідність у тісному зв’язку зазначених факультетів з консерваторією та музичними школами, які поряд із суто фаховими завданнями мусять стати показовими лабораторіями для художньо-наукової праці слухачів факультету. Стосовно попередньої підготовки, потрібної для вступу, визнано, що загально-освітня школа реорганізованого типу (з двома годинами на тиждень музичної науки впродовж 12 років) повною мірою забезпечує останню.

Таким чином, завдання, що їх розв’язували провідні діячі, були пов’язані з реорганізацією змісту та структури музичної освіти на всіх її щаблях – від загальноосвітньої школи до університету. Йшлося також про надання музичній освіті не лише масового, а й професійного характеру. Найважливіші заходи щодо цього відбилися у відповідних документах тієї доби.

Особливо слід наголосити, що час існування УНР став тим історичним періодом, коли вперше проблеми музичної освіти були піднесені до рівня загальнодержавних і набули нового – національного змісту.

Пореволюційна доба характеризується формуванням найважливіших тенденцій у культурному житті українського суспільства. саме цього часу працюють у галузі української музичної освіти такі визначні діячі, як: Ф.Блуменфельд, Р.Глієр, П.Коханський, Г.Нейгауз, С.Тарновський, Б.Яворський та ін. Під керівництвом Б.Яворського Київська народна консерваторія у 1919–1921 рр. стає центром музичного просвітництва. Українська музична педагогіка має значні досягнення в галузі дитячої музичної творчості. Видатний музикознавець і педагог *Б.Л.Яворський* (1877–1942), автор теорії ладового слуху, вихователь багатьох діячів української музичної культури таких, як: М.Леонтович, П.Козицький, Г.Верьовка, М.Вериківський, Е.Скрипчинська, зробив вагомий внесок у теорію і практику української музичної школи (ІР НБУВ, ф. І, № 26171) (див.: прикл. 2.9. – С. 229–230).

Б.Яворський вважав, що “педагог-музикант повинний не тільки навчати, але й виховувати, вироблювати з дитини не пасивного споглядача життя..., а її ... активного учасника, творчого будівника майбутнього [85, 132]”, “творча система музичного розвитку народжує в людині потребу активно направляти свою творчу ініціативу в кожній вибраній ним формі діяльності [85, 132]”.

Б.Яворський пропонував введення творчості в програми всіх відділень

спеціальних музичних шкіл, включаючи й підготовку інструменталістів-виконавців. Музикознавець указував на різні форми дитячої творчої діяльності: хорове, інструментальне і диригентське виконавство; слухання музики та її критична оцінка, літературні й художні ілюстрації музичних творів; інсценування пісень, інструментальних творів і, головне, безпосереднє індивідуальне і колективне складання музики.

Так, інсценування музики може проходити як ритмічна імпровізація або в процесі складання і відтворення музично-сценічних образів, дитячих народних пісень, п'єс Гріга, Глієра, Шуберта, Шопена.

Б.Яворський висунув на перше місце у вихованні особистості формування творчих здібностей. На основі вивчення широкого кола джерел, що вміщували, крім опублікованих праць Б.Яворського, архівні матеріали композитора та приклади дитячої музичної творчості учнів Київської дитячої музичної школи, що були виконані в 1926–1930 рр. за системою Яворського під керівництвом його учениці Н.М.Гольденберг (близько 200 пр.), нами були сформульовані концептуальні положення теорії творчої діяльності у спадщині видатного музиканта-педагога.

Музично-педагогічна діяльність Б.Яворського формувалася під впливом видатних діячів української культури, зокрема В.В.Пухальського, в класі якого він навчався з 1894 по 1898 рр. у Київському музичному училищі, професорів Київського університету Св. Володимира під час навчання на математичному факультеті, а також прогресивних музикантів Московської консерваторії (1899–1903) С.І.Танєєва, С.В.Смоленського (останній пробудив у свого вихованця глибокий інтерес до фольклору, його збирання та вивчення). Тож і в педагогічній діяльності Б.Яворський спирався на фольклор.

Педагогічні ідеї Яворського формувались у творчій співдружності з видатними музикантами-педагогами початку ХХ ст. К.Стеценком, М.Леонтовичем, Б.Асаф'євим, Н.Брюсовою, В.Шацькою. Пошуки Яворського були близькі до позицій В.Шацької. Ідея розвитку творчих сил дитини, пошуки методів стимуляції її творчих проявів зближували двох видатних музикантів.

У період роботи в Києві (1917–1921), де Яворським була організована Київська народна консерваторія, закладена власна школа однодумців-соратників, які втілювали педагогічні ідеї свого вчителя (про це нами вже побіжно згадувалось у дещо іншому аспекті у попередньому підрозділі. – С. 165), ним ведуться активні пошуки шляхів та прийомів розвитку творчої активності учнів. У наступні роки вироблена система буде розповсюджена учнями і соратниками Б.Яворського – Е.Скрипчинською, Н.Гольденберг, М.Вериківським та ін. (див.: прикл. 2.10. – С. 233). Проблема дитячої творчості музикант присвячує статтю “Непосредственное звуковое творчество детей”, у якій вказує про доцільність і необхідність керування дитячою творчістю.

Уточнення та збагачення педагогічних принципів проходить також у результаті ознайомлення Б.Яворського з позиціями видатних діячів культури щодо пошуків вирішення складних проблем сприйняття різних видів мистецтва у їх сполученні. “Я все думаю над тим, як би знайти більш аналогій між різними мистецтвами [629, 497]”, – писав Б.Яворський. Ці пошуки привели його до думки про використання різних асоціацій при формуванні творчих якостей. У працях Л.С.Виготського він знайшов підтвердження своїм практич-

ним наробкам. Виявлення зв'язків музики з іншими видами мистецтв, зокрема через фольклорні джерела, забезпечили конкретне практичне вирішення цієї проблеми.

Теоретичні положення видатного психолога Л.С.Виготського щодо синкретичності дитячої творчості, заснованої на цілісному сприйманні світу, та її залежності від життєвих вражень знайшли практичне втілення у тезах Яворського про те, що основними стимулами творчості та продуктивної діяльності дітей має бути навколишнє середовище: оточуючий світ звуків природи, вірші або проза, програмно-ілюстративні завдання, ритми рухів і танців, проникнення в зміст музики. Дитяча фантазія, уява, не збагачуючись життєвими та художніми враженнями, стають досить обмеженими, і тому потребують постійної допомоги викладача, збагачення новими асоціаціями.

Виходячи з положення про цілісність сприймання явищ мистецтва дітьми, Яворський у педагогічній практиці залучав різні асоціації: зорові, звуковисотні, моторно-динамічні, вербально-комунікативні. Велике місце ним відводилось музичним асоціаціям, в основі яких знаходиться жанрова природа музики, її інтонаційний зміст.

Провідним напрямком у формуванні музичного мислення Б.Яворським у дітей було виховання ладового відчуття. Аналіз дитячих творів показує, що для них притаманна чітка ладова організація як у мелодії, так й в гармонії. Оскільки теорія інтонації музиканта заснована на народному мелосі, найпривабливішими були ті дитячі твори, де відчувається зв'язок з народною піснею. Чітка орієнтація учнів на жанрову природу музики виявилась у складенні великої кількості яскравих танців, маршів, мелодійних коліскових, особливо в молодших класах.

Великого значення в педагогічному процесі Б.Яворський надавав єдності емоційного і свідомого, основувшись на розвиткові асоціативних зв'язків у сприйманні творів мистецтва. Він спирався на вияв однозначної емоційної дії на людину різних видів мистецтв або явищ життя, схожих за змістом. На заняттях Яворський ніби-то занурював учнів в епоху життя композитора, викликаючи у них емоційний відгук, створюючи атмосферу переживання. Одночасно музикант виховував і формував мислення слухачів, здійснюючи аналіз структури та архітекtonіки твору. Цей талант у вихованні повноцінного сприймання музики особливо яскраво проявився, коли Б.Яворський організував, так звані, "понеділки" (1899), тобто постійно діяльний гурток, де виконувалась музика, читались лекції, велись пошуки методів формування навичок музичного сприйняття.

Велику увагу приділяв Яворський встановленню зворотних зв'язків між учителем і учнем. Він систематично вивчав запити, побажання, нахили, прагнення своїх вихованців. З цією метою досить часто провадились анкетування.

Працюючи з великими групами учнів, Б.Яворський та його послідовники здійснювали свої задуми у процесі колективної творчості. Навіть вокальні імпровізації не були чисто індивідуальними, оскільки один учень доповнював іншого.

Для розвитку творчих здібностей здійснювався індивідуальний підхід. Шлях до формування індивідуальності учня відкривався через творчі завдання, що ставились як перед всім колективом, так і перед кожним його учасником. Поняття творчого завдання педагог трактував широко, вважаючи, що його

постановка залежить від внутрішніх факторів (суб'єктивних) та зовнішніх (об'єктивних).

Робота з учнями велась поетапно. Умовно можна виділити п'ять етапів становлення творчості, які сам Б.Яворський називав "введенням у творчість":

I. Накопичення вражень;

II. Спонтанне вираження творчих здібностей спочатку в зорових, сенсомоторних, мовних виявленнях (творчість колективна);

III. Імпровізація рухова, мовна, музична, ілюстрації в малюнках;

IV. Складання власних композицій, що відбивають якісь художні враження. Складання одноголосних пісень, віршів, прозаїчних мініатюр, пластичних композицій, написання теоретичних праць (писемних аналізів структури творів, засобів музичної виразності), створення малюнків, переважання індивідуальної творчості;

V. Музична творчість. Написання пісень (одно- та двоголосних), п'єс для фортепіано.

У формуванні навичок складання музики Яворський відводив вагому роль свідомому оволодінню тематичним матеріалом. Використовувались такі прийоми, як варіювання (ритмічне, теситурне, фактурне та ін.), остинатні фігури, імітації. Свідомість у доборі засобів виразності виявлялась у намаганні оволодіти більш складними формами.

Таким чином, аналіз основних теоретичних положень, практичних досягнень музиканта, його учнів показав, що Б.Яворський розробив основні напрямки у формуванні творчості, що не втратили цінності до наших днів і можуть бути використаними при виявленні стрижневих засад національної музичної школи в умовах морально-духовного піднесення нації на сучасному етапі.

До таких найважливіших положень можна віднести:

- ідея розвитку творчих сил дитини як засіб формування її особистості;
- доцільність і необхідність педагогічного керування дитячою творчістю;
- вивчення фольклору як стимулу творчого розвитку учнів;
- розвиток творчої уяви і асоціативного мислення через широке застосування різних видів художньої діяльності, виходячи з цілісного сприйняття, характерного для дитячого віку;
- система завдань поступового "введення в творчість", за висловом Б.Яворського.

Розробка та поширення ідей визначного музиканта потребують поглибленого вивчення його спадщини.

У 1919 р. Б.Яворський провів семінари з класичної музики і, найголовніше, з вивчення хорових творів і народних пісень в обробках українських композиторів: М.Лисенка, М.Леонтовича, П.Козицького, Я.Степового, М.Вериківського та ін.

Учений-педагог бере участь у реформі української професійної музичної освіти, висуває ідеї комплексного підходу до підготовки музикантів, що повинні мати ґрунтовні знання у галузі філософії, естетики, історії, соціології, психології і педагогіки. Він виступає за зближення виконавської і музикознавчої діяльності майбутнього спеціаліста як пропагандиста художньої культури і музичного мистецтва. Концепція формування цілісної творчої особистості

музиканта розроблювалася Б.Яворським як єдність філософського, наукового, загальнокультурного і спеціального музично-освітнього начала шляхом викладання інтегрованих науково-теоретичних і виконавських курсів.

У 20-ті рр. справжнім центром національної музичної освіти, що успадкував музично-педагогічні принципи М.Лисенка, залишається Музично-драматичний інститут ім. М.Лисенка, що сформувався у 1918 р. на основі Музично-драматичної школи ім. М.Лисенка. На його музичному відділі функціонувало шість факультетів: композиторський, віртуозний, вокально-сценічний, оркестровий, музично-педагогічний, музично-науковий. Найбільший факультет – музично-педагогічний (інструкторсько-педагогічний) – мав нове в історії музичної освіти України призначення: підготовка музикантів-педагогів для середніх спеціальних закладів і організаторів культурно-освітніх установ.

Плідний внесок у діяльність Музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка як національного вищого навчального закладу нового типу зробив Г.М.Беклемішев (1881–1935). Вихованець московської школи піанізму по класу В.Сафонова, він удосконалював свою художню майстерність у Ф.Бузоні. Засвоївши найкращі надбання двох різних піаністичних напрямів, Г.Беклемішев виробив свій власний виконавський і педагогічний стиль. Спрямована на музичне просвітництво, діяльність Г.Беклемішева була підпорядкована завданням пропаганди як класичної музичної спадщини, так і сучасної музики: від пам'яток старогрецької музики та християнських наспівів до творів А.Берга, А.Шенберга, включаючи творчість композиторів-сучасників різних національних шкіл П.Хіндемита, Ф.Пуленка, А.Онеггера, Д.Мійо, В.Барвінського, С.Людкевича та ін.

Цикл концертів Г.Беклемішева “Музично-історичні демонстрації” був новаторським нововведенням у професійну підготовку музикантів на факультеті музично-професійної освіти Музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка.

Г.Беклемішев відстоював ідею формування всебічно розвиненого музиканта-організатора і пропагандиста, здатного до естетичного виховання демократичної аудиторії засобами своєї виконавської і лекторської майстерності. Г.Беклемішев прагнув до універсальної професійної підготовки виконавця-піаніста. Ця ідея покладена ним у перебудову програм і планів різних ланок трьох ступенів навчальних закладів: музична школа, середній і вищий навчальні заклади, – на відміну від дореволюційних консерваторій, де не враховувалася вікова диференціація учнів.

Особистість самого Г.Беклемішева являла взірець музиканта-пропагандиста універсального складу. Він виступав як соліст, ансамбліст, диригент, лектор і композитор, виконуючи власні транскрипції симфоній, оперних уривків, кантат і т.п. Неабиякі організаторські здібності допомогли йому об'єднати навколо себе у концертній діяльності видатних колег і талановитих учнів таких, як: А.Бертєс, С.Вільконський, А.Луфер, К.Михайлов, Є.Співак та ін.

Універсалізм особистості Г.Беклемішева виявився й у виборі репертуару, що виконувався в історичних демонстраціях. Одна з них навіть була розрахована на учнів-початківців і мала назву “Парафрази, присвячені маленьким піаністам, спроможним зіграти тему одним пальцем кожної руки”. Високий смак інтерпретатора і відчуття соціально-естетичних потреб сучасного

середовища з перспективою на майбутнє виявились у Г.Беклемішева у виборі ще мало відомих слухачеві творів композиторів ХХ ст. і, зокрема, українських М.Лисенка, С.Людкевича, В.Барвінського, Б.Лятошинського. виконання Г.Беклемішевим музики українських композиторів, нарівні з класичними зразками європейської культури в циклі “Музично-історичні демонстрації”, свідчило про ставлення музиканта до вітчизняної спадщини як до національної культури світового значення.

У “Музично-історичних демонстраціях”, що проходили у 1923 рр. для студентів Музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка і вільної слухацької аудиторії як курс з історії музики, поданий у живому виконанні перлин світової музичної культури, прозвучало майже 2000 творів у 177 концертах, з них 42 були присвячені українській і російській музиці.

У класі Г.Беклемішева студенти також виконували ще не відомі слухачам твори українських композиторів: М.Коляди, Л.Ревуцького, В.Косенка, В.Костенка, М.Гозенпуда. про це свідчать програми студентських звітних концертів 1935 р. за участю талановитих піаністів: А.Луфера, Є.Слівака (клас Г.Беклемішева).

Твори зазначених композиторів увійшли також в “Український педагогічний репертуар: “Фортепіано” (К., Держивад України), що почав виходити з друку 1930 р. за виконавською редакцією Г.Беклемішева. У складі редакційної колегії працювали також професори Музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка З.Золотарьов (музично-теоретична редакція) і Л.Ревуцький (музично-теоретичне і піаністичне редагування).

Головним завданням редакційної колегії було створення для української музичної школи сучасного національного фортепіанного репертуару, що був умовно поділений за складністю виконання. Безумовно, щодо цього розподілу на шість ступенів можна сперечатись з укладачами стосовно внесення, наприклад, ранньої класичної сонати ХVIII ст. Д.Бортнянського у збірки II і III ступенів навчання. На наш погляд, їх доцільніше було б перенести до збірки IV ступеня як досить складні твори великої форми. Та це не принципове питання, тому що викладач сам визначає репертуар учня відповідно до рівня його обдарованості.

Треба зазначити, що вперше в Україні педагогічний репертуар складався виключно з творів українських композиторів, що були відібрані за високими естетичними критеріями видатними музикантами Г.Беклемішевим, Л.Ревуцьким і В.Золотарьовим (див.: прикл. 2.4. – С. 172). Педагогічний репертуар, що виходив раніше у видавництві Л.І.Ідзиковського під редакцією В.Пухальського і Г.Ходоровського, включав досить велику кількість салонної музики (див.: прикл. 2.5. – С. 173).

Самі укладачі “Українського педагогічного репертуару” також писали твори різного характеру. Так, Г.Беклемішев написав “Три п’єси на народні пісні”; Л.Ревуцький – “Три п’єси для фортепіано”, “Пісню” і “Гумореску”, що увійшли у золотий фонд української фортепіанної музики; В.Золотарьов – “Дитячі п’єси”.

Зазначений український репертуар представляє різні стильові напрями: від класицизму ХVIII ст. Д.Бортнянського і фортепіанної класики М.Лисенка (“Мрія”, “Куранта”, “Полонез № 1”, “Рапсодія № 1”), до імпресіоністичних мініатюр В.Костенка (“Два етюдів тв. 10, №№ 4, 6) і Ф.Якименка (“Вечірня

мелодія”, “В вечірню сутність”, “Весняні мрії”) (див.: прикл. 2.4; 2.5. – С. 172, 173).

Отже, “Український педагогічний репертуар” Г.Беклемішева та ін., представляючи різноманітні стильові напрями і творчість композиторів різних поколінь (М.Лисенко, Я.Степовий, В.Косенко, Б.Лятошинський) і регіонів України, включаючи й Галичину (В.Барвінський, С.Людкевич) акумулював у собі найцінніші досягнення вітчизняної фортепіанної музики і впродовж багатьох десятиліть був єдиним джерелом інформації щодо деяких творів композиторів українського зарубіжжя. Значна кількість п’єс, представлених в “Українському педагогічному репертуарі”, підлягає відновленню у практиці дитячих музичних шкіл і середніх спеціальних закладів сьогодення як високо художня спадщина, що має національно-освітню спрямованість.

Суперечливість періоду 20–30-х рр. в Україні, коли, з одного боку, українізацію було введено у ранг державної політики (Декрет РНК УСРР від 27 липня 1923 р.), а з іншого, – все більше відчувався партійно-політичний тиск і укорінення державно-партійного апарату в національне середовище, Прага стала культурно-освітнім осередком української інтелігенції, яка вимушена була залишити батьківщину після занепаду і поразки ідей державної незалежності. Серед емігрантів і автори, чії твори були внесені до “Українського педагогічного репертуару”: Ф.Якименко (1876, Харківська обл. – 1945, Париж), В.Грудин (1893, Київ – 1980, Філадельфія), В.Овчаренко (1889, Ніжин – 1974, Маямі, США). Останні – В.Грудин і В.Овчаренко емігрували з України після Другої світової війни. В.Констенко (1895, с. Уразово – 1960, Харків) був репресований 19 р., і його твори на довгий час було вилучено з концертного і педагогічного репертуару виконавців.

Знаменною віхою у становленні української вищої музичної школи було відкриття першого в Історії національної освіти музично-педагогічного факультету в Українському інституті ім. М.Драгоманова в Празі. Визначну роль в існуванні цього факультету відіграв один з найяскравіших українських композиторів ХХ ст. європейського масштабу *Ф.С.Якименко* (1876–1945).

Дослідження нових архівних документів Ф.Якименка, що в різні роки були введені автором у науковий та педагогічний обіг, дають можливість детальніше висвітлити як саму діяльність композитора, його естетичні погляди так і вплив празького періоду творчості митця на становлення сучасної української музичної школи.

Отже, на підставі вивчення архівних документів доходимо висновку, що, очоливши музично-педагогічний відділ, Ф.С.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’ятиріччям його існуванням 29.01.1929 зазначалося: “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. ... Український педагогічний інститут не має подібного собі школи ні

на заході, ні на сході. Це фахова установа, що дає українській школі середньошкільного типу кваліфікованих учителів. Тим-то вона сполучує в собі вимоги західноєвропейських філософічних природничих факультетів та вищих музичних шкіл ... [552, арк. 29]”[7,29]. Дійсно, у рефераті точно визначені переваги університетської музичної освіти, що поєднує музичну підготовку з філо-софським осягненням суті буття, культури і мистецтва, національні традиції – із західноєвропейською системою освіти. Безсумнівно, що Ф.С.Якименком зроблено вагомий 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, до того ж, композитора, який створив різноманітний фортепіанний та (див.: прикл. 2.8. – С. 181) вокальний репертуар (до 1000 творів), – це окрема сторінка в історії української музичної культури.

Ідею розбудови музичної 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 рр.) 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” [180, 1]. Серед перших членів Товариства – видатні діячі національної культури: композитори і педагоги: К.Стеценко, П.Козицький, Я.Степовий, Б.Яворський, Ф.Блуменфельд; фолькло-ристи: К.Квітка, Д.Ревуцький; диригенти: Г.Верьовка, П.Демуцький, Ф.Попа-дич, Н.Городовенко; мистецтвознавці: Ю.Михайлів, О.Чапківський, Г.Хотке-вич; діячі театральної справи: Лесь Курбас, І.Садовський; вчений С.Єфремов та інші [181, 17].[18,17].

У контексті даної праці діяльність Товариства ім. М.Д.Леонтовича привертає увагу з погляду висвітлення музично-педагогічного напрямку його роботи. Аналіз зазначеного напрямку дає можливість детермінувати найважливіші тенденції в галузі національної музичної освіти в Україні 20-х рр. ХХ ст.

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

Відкриті були філії у Харкові, Одесі, Житомирі, Вінниці, Полтаві, Дніпропетровську, Миколаєві, Чернігові, Черкасах та в інших містах. За час свого існування Товариство зареєструвало в республіці 1014 музичних організацій, 347 селянських, 211 робітничих, 367 шкільних хорів, 82 робітничі та селянські оркестри, 7 професійних хорів (“Думка”, РУХ, ДУХ та ін.).

Робота Товариства поділялася на кілька головних напрямків, згідно з якими засновувалися відповідні секції: етнографічна, організаційна, видавнича, а також педагогічна, що у певному розумінні продовжила діяльність, розпочату педагогічною секцією при Музичному відділі Головного управління мистецтв та національної культури УНР.

Педагогічна секція Товариства ім. М.Д.Леонтовича покладала за необхідне “підготувати кадри освічених музичних педагогів, діячів, диригентів, музик і др., для чого має право відкривати музичні класи, курси, школи,

консерваторії та інші педагогічні заклади” [180, 1][15,1]. Це свідчить про те, що музично-педагогічна проблематика була виділена в Товаристві в окреме коло, що підкреслює її важливість нарівні з іншими завданнями культурного будівництва.

На загальних зборах Товариства ім. М.Д.Леонтовича від 28 лютого 1923 р. було затверджено “Положення про Дитячу Музичну Студію при Товаристві ім. М.Д.Леонтовича”, а також сформоване організаційне бюро у складі Г.Верьовки, П.Тичини, С.Футорянського та ін.

Треба зазначити, що процес створення Студії є частиною того загального процесу пошуків та експериментаторства щодо нових методів і нових форм роботи з дітьми, характерних для періоду 20-х років. Завдання Студії, визначені її засновниками, віддзеркалюють спроби організації такого осередку, атмосфера якого сприяла б повноцінному музичному розвитку дитини й надавала б можливість реалізувати повною мірою її творчий потенціал. Це відзначалося передовсім у “Плані Студії”, яка мала два відділи: 1 – “Основний”, 2 – “Дитяча творчість”.

Вплив новітніх концепцій, намагання синтезувати їх у контексті національно-освітнього напрямку діяльності Студії саме і є тими підставами, на яких до навчального плану вводиться такий предмет, як “Історія музики”, вивчення якого дозволяє дітям ознайомлюватися з історичним розвитком української та всесвітньої музики. При цьому українська музична культура розглядається як невід’ємна частина світової.

Крім того, на тих само засадах вводяться такі предмети, як: “Слухання музики”, де діти навчаються спостереженню за музичними процесами; “Ритмічна гімнастика” – це можливість розвивати музично-ритмічне чуття та навички імпровізації за допомогою рухів, і водночас цей процес відповідає потребам психофізичного розвитку дитини.

Після набуття дітьми певних навичок з хорового співу, знань з музичної грамоти, історії музики тощо починається праця на другому відділі, яка вже повністю пов’язана з дитячою творчістю.

Зазначимо, що цей розділ роботи окреслено досить схематично. Намічені лише форми роботи без конкретних пояснень щодо їх впровадження. Проте широкий спектр різних видів творчої діяльності, означених у “Плані Студії” (гра на музичних інструментах в ударному оркестрі, інсценування, диригування хором та ін.), свідчить про намагання організаторів Студії надати дітям якнайбільше можливостей для реалізації їхнього творчого потенціалу. Треба зауважити, що саме цей напрям діяльності Студії став засадничим для подальших наукових досліджень у галузі дитячої музичної творчості.

Робота Студії була націлена на всебічний розвиток дитини шляхом поєднання нових (музична творчість, шумовий оркестр, слухання музики) і традиційних (хоровий спів, музична грамота) її форм, що визначило спрямованість діяльності, а саме: синтез новітніх музично-педагогічних концепцій 20-х років з прогресивними досягненнями попередніх років. Основу музично-педагогічного репертуару складала твори українських композиторів, зразки української народнопісенної творчості. У такий спосіб втілювався один з головних напрямків діяльності Студії, спрямований на національне виховання підростаючого покоління.

Отже, Дитяча музична студія при Товаристві ім. М.Д.Леонтовича стала

важливою науково-практичною лабораторією у галузі музичної освіти дітей в Україні у 20-ті роки. Практичні досягнення Студії слугували за основу для перспективних наукових досліджень.

На початку 30-х рр. в Україні відбуваються подальші зрушення в галузі музичної освіти в бік професіоналізації. Постановою Наркомпросу УСРР 1934 р. було здійснено розподіл Київського музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка на два окремі вищі навчальні заклади: консерваторію і театральний інститут. Того ж року консерваторія перетворилася на комбінат, що мав три ступені музичної освіти: спеціальна музична школа для обдарованих дітей, музичне училище (обидва з правами середнього спеціального закладу) і консерваторія з аспірантурою.

Подібної перебудови зазнали консерваторії Харкова і Одеси, які були організовані в Україні ще до революції.

Якщо в 20-ті рр. у системі музичної освіти України панували пошуки і експерименти, особливо в галузі естетичного виховання засобами музичного мистецтва і підготовки фахівців зазначеної спеціальності, то в 30-ті рр. розвитку набуває завдання музичного професіоналізму. Українські музиканти завойовують перші премії на міжнародних конкурсах, доводячи європейський рівень вітчизняної виконавської школи.

Специфічний розвиток музичної освіти Західної України 20–30-х рр. був зумовлений історичними обставинами перебування Східної Галичини і Волині у межах Польщі, Закарпатської України – у межах Чехословаччини, Буковини – під протекторатом Румунії. Дві тенденції визначились у музичному житті Західної України того часу: аматорський хоровий рух (товариство “Львівський Боян” і його периферійні відділення, а також суспільно-культурна організація “Просвіта”) і професійна підготовка національних музичних кадрів (Музичне товариство ім. М.Лисенка і Вищий музичний інститут у Львові, а також його філії). В 30- рр. у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка працювали видатні українські музиканти: композитори і музикознавці Н.Нижанківський, М.Колесса, Б.Кудрик, З.Лисько, Р.Сімович, піаністи Г.Левицька і Р.Савицький. Український педагогічний фортепіанний репертуар складали В.Барвінський, С.Людкевич (див.: прикл. 2.7; 2.8. – С.), Н.Нижанківський, М.Колесса.

1939 р. була створена Львівська державна консерваторія, що об’єднала Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка, консерваторію Польського музичного товариства та консерваторію ім. К.Шимановського. Першим директором її був В.Барвінський. До роботи в консерваторії запрошені композитори С.Людкевич, А.Солтис, Ю.Коффлер, М.Колесса, піаністи Г.Левицька, Т.Шухович, Л.Мюнцер, музикознавці С.Лісса, В.Витвицький.

Плідна педагогічна, виконавська й громадська діяльність видатних українським музикантів Г.Беклемішева, К.Михайлова, Є.Слівака, А.Янкелевича, М.Старкової, Б.Рейнгалд, І.Рябова, В.Воробйова, М.Крушельницької та інших талановитих сучасників досліджена автором монографії в окремій праці, що готується до публікації.

Проголошення суверенної Української держави наприкінці ХХ ст. створило реальні політико-економічні умови не тільки для розроблення новітніх теорій національної освіти, а й для втілення їх у практику навчання.

Отже, у першій половині ХХ ст. могутні імпульси національно-освітнього процесу підхоплюють різні регіони України. Київ, Харків, Львів,

Одеса стають визначними музично-освітніми центрами, які притягують до себе видатних діячів європейської музичної культури: Г.Глієра, Б.Яворського, Ф.Блуменфельда, Г.Нейгауза, Г.Беклемішева та ін. У періоди Української революції і державності 1917–1920 рр. та українізації 20-х років закладаються підвалини для синкретичного музичного виховання підростаючого покоління, його творчого розвитку на національній музиці як складовій частині світового мистецтва. Національна музична освіта розвивається як система, що має три ланки: загаль-ноосвітня і дитяча музична школа, середні спеціальні навчальні музичні заклади, консерваторія. З метою підвищення рівня музичного виховання дітей відкриваються музично-педагогічні факультети, де на новому науковому рівні, з використанням найновіших досягнень у галузі психології і педагогіки музичної творчості відроджуються концепції синкретичної професійної підготовки музиканта-просвітника. З іншого боку, професіоналізація музичної освіти майбутнього виконавця, історика, теоретика і композитора підноситься на високий щабель майстерності в системі вищих музичних (консерваторія) навчальних закладів. Загалом національна музична освіта зазначеного періоду характеризується інтровертними процесами, що сприяють розвитку композиторської творчості і формуванню українського музичного репертуару для різних ланок навчання.

У середині ХХ ст. за умов проголошення гасла “злиття націй” дедалі помітнішими стають протиріччя між доктринами національної політики в УРСР та реальними справами щодо практичного її втілення у культурологічні процеси. Подальша професіоналізація музичної освіти, в т.ч. й дитячих музичних шкіл, приводить, з одного боку, до великих досягнень виконавців на міжнародних конкурсах, які повинні були продемонструвати переваги радянської системи, а з іншого, – до занепаду музично-естетичного виховання в музичних школах і підготовки спеціалістів у цій галузі.

У період Другої світової війни і післявоєнні роки дедалі зростає рівень професіоналізму в системі музичної освіти України завдяки обміну досвідом між різними виконавськими школами у роки евакуації. В українських навчальних закладах працюють талановиті педагоги-піаністи: Є.Слівак, А.Янкелевич, К.Михайлов, М.Старкова, Б.Рейнгалд та інші, які фактично готують високо-професійні кадри для Московської консерваторії. Незважаючи на спроби подальшого формування і розвитку українського фортепіанного педагогічного репертуару для різних ланок навчання професорами Київської консерваторії К.Михайловим, Є.Сліваком і В.Миличем, проблеми національної музичної освіти і масового музичного виховання, у порівнянні з першою третьою ХХ ст., відступають на другий план. Насувається кризова ситуація, коли ідеї професіоналізму набувають формального характеру, а зміст навчання музики втрачає концептуальний характер підготовки виконавця-інтерпретатора і виховання творчої особистості музиканта. Цей період характеризується екстравертністю історичних процесів в Україні, постійною міграцією професійних музикантів до Москви, а згодом й за кордон.

Наприкінці ХХ ст. на зміну екстравертним процесам приходять усвідомлення необхідності вирішення власних культурологічних проблем, повертається інтерес до розроблення проблем національної музичної освіти на новому світоглядному рівні на основі узагальнення досвіду творчого виховання особистості в різних національних музичних школах. Відроджуються ідеї музично-

естетичного розвитку підростаючого покоління та поновлюється комплексний підхід до підготовки спеціалістів у цій галузі на музично-педагогічних факультетах.

Три етапи злету української національної музичної школи зумовлені певними історичними чинниками відновлення української державності: у вигляді Козацько-Гетьманської держави у XVII – першій половині XVIII ст., Української Народної Республіки 1917–1920 рр., суверенної незалежної України, яка 2001 р. відсвяткувала своє 10-річчя. Третій етап розвитку української музичної школи поряд з відродженням традицій творчого становлення особистості учня-музиканта потребує наукового обґрунтування всієї системи національної музичної освіти у всіх її ланках – від дитячої музичної школи до вищого щабля – консерваторської професійної підготовки, інноваційної перебудови на основі нових інформаційно-педагогічних технологій.

Спроба визначення періодизації розвитку української музичної школи виявила певні загальні тенденції національно-освітнього процесу в Україні, довела необхідність використання новітніх філософських і психолого-педагогічних концепцій творчості особистості з метою вироблення системи національного музично-творчого виховання підростаючого покоління та підготовки спеціалістів до виконання цієї місії на сучасному культурологічному рівні.

Література

Яворський Болеслав Леопольдович /Ю/22/.УІ 1877, Харків – 26.XI. 1942, Саратов/ укр. і рос. музикознавець, педагог, піаніст, композитор та муз.-громад. діяч. Доктор мистецтвознавства /1941/ У 1898 закінчив Київське муз. училище по класу фортепіано у В.В. Пухальського, у 1903 - Московську консерваторію по класу композиції у С.І.Танєєва і по класу фортепіано у М.Є. Шишкіна. Приймав активну участь у діяльності Музично-етнографічної комісії при Московському університеті /з 1903/, був одним з ініціаторів створення Народної консерваторії при Московському товаристві народних університетів /1906; до 1916 викладав у ній муз.-теоретичні предмети, хор і фортепіано/, "Музичних виставок" /1907-II/. З 1916 професор Київської консерваторії /класи фортепіано і композиції/, з 1918 - також Муз.-драматичного інституту ім. І.В. Лисенка. З 1917 директор Київської народної консерваторії /заснов. у 1916/, в якій очолював Інструкторські курси для викладачів, хорову і муз.-пропагандистську роботу. У 1921 за викликом Луначарського переїхав у Москву. У 1921-25 зав. відділу муз.-учбових установ Главпрофосвіту, у 1922-30 голова муз. секції і член Держ. наукової ради Наркомосвіти РСФРР, у 1921 - 1930 зав. учбової частини і педагог створеного за його ініціативою І-го Московського муз. технікуму, в якому викладання муз. дисциплін велося за його теорією. У 1921-1931 дійсний член Держ. Академії мистецтв. У 1932-1939 головний редактор "Музгиза". У 1938-42 професор Московської консерваторії.

Яворський - один з найвидатніших рос. і укр. діячів муз. науки, який вплинув на всю вітчизняних вчених створив узагальнюючу муз.-теоретичну систему - теорію "муз. мислення" /первісна назва - теорія ладового ритму; з цього приводу у 1930 відбулася всесоюзна конференція під кер. Луначарського, який виступив на захист Ідей Яворського/. В II онову лягло розуміння Яворським музики як

своєрідного виду мови, спілкування між людьми. У зв'язку з цим нову трактовку одержав ряд понять, особливо – ладу.

Яворського-вченого відрізняла різноманітність і широта наукових інтересів. Він мав виняткову ерудицію в галузі різних мистецтв, філософії, естетики, історії та психології, що дозволяло йому з успіхом вивчати особливості художнього мишлення різних епох. Багатогранній інтенсивній діяльності Яворського притаманне органічне злиття наукових пошуків і практичної педагогічної і організаційної роботи. Він був невтомним громадським діячем та музичним просвітником, в т.ч. у галузі дитячого муз. виховання, одним з ініціаторів реорганізації музичного виховання. Значну роль зіграв Яворський у концертому житті Москви та Києва. Видатний піаніст, він з 1906 постійно виступав у концертах як соліст і ансамбліст; у 30-ті рр. був ініціатором ряду концертів за участю значних вітчизняних та закордонних виконавців. Педагогічна діяльність Яворського була новаторською за метою і формою, він прагнув до розвитку у учнів творчого мишлення. Найбільш вагомими були 2 вузовських семінара Я.: “Баховський та “Історія виконавчих стилей”. Серед його учнів - А.Альшванг, Г.Верьовка, М.Вериківський, П.Козицький, М.Леонтович, Г.Дмитревський, М. Пекеліс, С.Протопопов та ін.

Я. - автор опери “Вышка Октября” /1930/, оркестрової п'єси “Три расцвета” /1905/, творів для фортепіано, романсів; йому належить збірка обробок для голосу і фортепіано “І.С.Бах. Пісні та арії, фортепіанний супровод на основі басу І.С.Баха” /1939; 2-ге вид. 1966/, запаси та обробки нар. пісень.

Теоретичні праці: “Побудова музичної мови” /ч.І-3, 1908/, “Вправи в утворенні схем ладового ритму” /ч.І, 1928/, “Структура мелодії” /1929/, “Статті, спогади, листування” /т.І, 1972/. Під його ред. виданий підручник: Протопопов С., Елементи побудови музичної мови /ч.І-2, М., 1930/.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лисенко О. Про Миколу Лисенка: Спогади сина. – К.: Рад. письменник, 1957. – 154 с.
2. Літературно-науковий вісник. – Львів, 1904. – Річник VII, т. XXVII, кн. VIII. – С. 92.
3. Там само, од. зб. 115, 35 арк.
4. Грушевський М. Про українську мову і українську школу. – К., 1917. – 61 с.
5. Наша школа. – 1909. – Кн. 1, 2. – С. 5.
6. Учитель. – 1912. – № 1. – С. 3.
7. Овчарук О.В. Розвиток музично-педагогічної думки в Україні в першій чверті ХХ ст.: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Нац. пед. у-т ім. М.Драгоманова. – К.: 2000. – 200 с.
8. Стеценко К. Українська пісня в народній школі: Доклад на з'їзді вчителів народних шкіл Ямпільського повіту на Поділлі 25.04.1917 р. – Вінниця, 1917. – 8 с.

9. ІР НБУВ, ф. 62 № 148–152, 6 арк.
10. Там само, № 163–164, 4 арк.
11. ЦДАВО України, ф. 2582, оп. 1, спр. 120, арк. 47.
12. ІР НБУВ, ф. 62 № 148–152, 6 арк., спр. 159. арк. 6.
13. Стеценко К. Початковий курс навчання дітей нотного співу. – К.: Вернигора, 1918. – 32 с.
14. Архів НБУВ, оп. 1, од. зб. 506, арк. 1.
15. ІР НБУВ, ф. 50, № 2, арк. 1.
16. ІР НБУВ, ф. 62, № 192, арк. 3.
17. ЦДАВО України, ф. 2582, оп. 1, од. зб. 80, 29 арк.
18. ІР НБУВ, ф. 50, № 8, арк. 17.

Повернення із забуття творчості Федора Якименка (1876-1945)
(з архівів Києва, С.-Петербургу, Праги, Парижа)

Фальсифікація історії та культури України в минулі десятиріччя призвела до вилучення багатьох імен видатних діячів з національного мистецького середовища. Нині однією з причин, що гальмує розвиток української культури та зокрема національної музичної школи, 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. Не було доступу до архівних матеріалів у спецфондах, не надходили нотні видання і музикознавча українська література з-за кордону. Така доля спіткала і спадщину одного з найяскравіших українських композиторів ХХ ст. 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 (1, 2, 3, 4) 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 р. 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] [5, 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] [5, 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" [2, 1] [6, 1], як виконавця "в класі фортепіано пана Черні і класі органа пана Гоміліуса" [1, 288] [5, 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 ст. 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 рр. 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 р.) 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, с. 283-286).[7, 283].

Коротко характеризує педагогічну і творчу діяльність після перебування за кордоном у 1903—1906 рр., Федір Степанович зазначає у своєму *curriculum vitae* 26 березня 1924 р.: "По 1906 р. повернувся до Харкова на батьківщину, де й перебував до 1911 р., улаштовуючи власні концерти та викладаючи музично-теоретичні предмети у місцевій музичній школі. З 1912р. 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 Андерсо-ном), що готується до друку в Парижі, ряд статей музично-естетичних та критичних в російському журналі "Русская музыкальная газета"... (2, с. 7).[6, 7].

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 р. 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" (8, 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 р. пошукачем посади зазначалось: "Бажаючи присвятити себе музично-педагогічній діяльності, прошу прийняти мене у склад професорів інституту по відділу музично-педагогічному" (2, 1).[6,1].

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" (2, 2)[6,2].

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. Виступаючи 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" (5, 2).[9, 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 загальноєвропейський, культивуючи музичну та вокальну культуру через виховання відповідних для цієї культури піонерів" (5, 5).[9, 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 рр. був найзначнішим осередком українського просвітництва, де викладали видатні вчені, композитори, музикознавці Д. Чижевський, М. Чикаленко, Н. Нижанківський. В. Січинський, Ф. Шешко 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)[10]. Відомий український музикознавець, бібліограф і педагог Федір Шешко 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 р. Українським громадським видавничим фондом (7)[11]. Про приязні стосунки між автором підручника і Федором Шешком свідчить напис Якименка: "Присвячую цю працю дорогому Федору Шешкові, 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 (8, . 60)[12, 60].

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 еспериментів 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..." (9, 29).[12, 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 дальшого 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 1 000 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" (4, 22).[8, 22].

З вокальних творів еміграційного періоду творчості Якименка З. Лисько відзначає "Тридцять народних мелодій для мішаного хору", "Пісні Карпатської України", шість українських колядок, солоспиви на слова українських поетів, зокрема О. Олесья, 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 р.

Близько 1927 р. Якименко покинув Прагу і переїхав до Франції, де жив якийсь час у Ніцці, а потім у Парижі. З 1939 р., коли почалася Друга світова війна, Федір Степанович тяжко переживає усі незгоди війни, хворіє. З січня 1945 р. 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 рр. був викладачем історії музики та смичкового мистецтва у Сорбонні і водночас з 1970 р. 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" (4, 22)[8,22].

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. Бессель 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 ст. довгий час не передруковувались і вже стали фактично раритетами. Але багата спадщина Федора Степановича зберігається в Національній бібліотеці України імені В. 1. Вернадського у виданнях найвизначніших європейських видавництв, датованих починаючи з 1899 р.

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.

1. Шульгіна В. Л. Повернення із забуття музично-педагогічної спадщини Ф. Якименка // Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики. — К., 1997. - С. 173-175.

2. Шульгіна В.Д. Ф.Якименко. Празький період життя і творчості / За матеріалами архівних фондів/ // Повернення культурного надбання Україні: проблеми, завдання, перспективи: Зб. Наук праць. – К.: ІМФЕ ім.М.Рильського, 1999. – С.50-56.

3. Шульгіна В.Д. Повернення спадщини Ф.Якименка національній музичній школі // Нар. Творчість і етнографія. – 2000. – N 1. – С. 131-136.

4. Шульгіна В.Д. Музична україніка. – К.: НМАУ, 2000. – 220 с.
Акименко Ф. С.

5. Автобиографическая заметка // Русская музыкальная газета. — 1911. - № 11 — 12. — С. 286—288.

6.Центральний державний архів вищихорганів влади та управління України (далі ЦДАВО України). — Ф. 3972, оп.1, од. зб. 299. 2 арк.

7.П-ский Е. Музикант-импрессионист //Русская музыкальная газета. — 1911. —№ 11-12. — С.281-286.

8.Лисько З. Федір Якименко визначна, але мало знана постать в історії української музики / Передрук з мюнхенської газети "Український Самостійник" (5 липня 1953 р.) // Музика. — 1994. — № 1. —С. 21-22.

9.ЦДАВО України. — Ф. 3972, оп. 1, од.зб. 222, 4 арк.

10.Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. — Мюнхен, 1983. — 200 с.

11. Якименко Ф. (Професор Українського педагогічного інституту ім. М. Драгоманова в Празі). Практичний курс науки гармонії. — Прага, 1925. — 130 с.

12. ЦДАВО України. — Ф. 3972, оп. 1, од.зб. 225, 60 а.

Дослідження нових 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 празького періоду творчості митця на становлення сучасної української музичної школи.

20-ті роки стали переломним періодом у житті та творчості Ф.С.Якименка. Його учень музикознавець З.Лисько так зазначив цей етап у діяльності митця: “Як у багатьох українців, у Якименка збудився пафос національного відродження. У 1924 р. покинув більшовицьку Росію і прибув до великого українського еміграційного осередку Праги і почав працювати як педагогом 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 [298, 21]”.

Саме завдяки переїздові Якименка до Праги створилися благодатні 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 професора Петроградської консерваторії Федора Якименка (Акименка) від 26 березня 1924 р. як пошукачем посади зазначалося: “Бажаючи присвятити себе музично-педагогічній діяльності, прошу прийняти мене у склад професорів Інституту по відділу музично-педагогічному [555, арк. I]”.

Заснування музично-педагогічного відділу мало на меті піднесення української музичної школи на світовий рівень за умов поєднання національних традицій музичного виховання з досягненнями західноєвропейських новітніх методик освітніх систем.

Виступаючи з промовою на відкритті музично-педагогічного відділу, Ф.С.Якименко 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,

замилування 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 капелою 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 [553, арк. 2]”.

Однак, спираючись на природні здібності вихованців музично-педагогічного відділу, професори Інституту мріяли про виведення національної музичної освіти на європейський рівень. У “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, – народну пісню та музику, – але таке виховання переслідувало цілі, як і в школах Західної Європи, зокрема Чехії, віднесення цього природньо-національного культурного скарбу на рівень загальноєвропейський, культивуючи музичну та вокальну культуру через виховання відповідних для цієї культури піонерів [553, арк. 5]”.

Виконання високої місії розбудови системи музичного виховання у вищому навчальному закладі європейського рівня вимагало від професорської ради на чолі з Ф.С.Якименком розроблення підвалин музичної освіти і окреслення кола музичних і загальноосвітніх дисциплін, засвоєння яких могло сприяти професійній підготовці вчителя-музиканта. Український педагогічний інститут у Празі в 20–30-ті роки був найвизначнішим осередком українського просвітництва, де викладали видатні вчені, композитори й музикознавці: Д.Чижевський, М.Чикаленко, Н.Нижанківський, В.Січинський, Ф.Стешко та ін. Тож, рівень викладання відповідав найвищим світовим стандартам.

Ґрунтовну естетико-філософську підготовку студенти музично-педагогічного відділу набували з курсу “Музична естетика в зв'язку з розвитком філософічних ідей” Д.Чижевського, видатного українського історика філософії, автора “Нарисів з історії філософії на Україні” [566]. Український музикознавець, бібліограф Федір Стешко викладав дисципліни, що віддзеркалювали загальну картину історії розвитку музичної культури світу і, зокрема, української музики, а саме: “Загальна історія музики”, “Історія української музики”, “Історія всесвітньої музики та музичне школознавство”, “Музична етнологія”, “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. Ф.С.Якименко також поєднував викладання гармонії з навчанням студентів гри на клавірі. Він – автор першого підручника з гармонії українською мовою “Практичний курс науки гармонії”, що був виданий у Празі в 1923 р. Українським громадським видавничим фондом [632]. Про дружні стосунки між автором підручника і Ф.Стешком свідчить напис на книзі: “Присвячую цю працю дорогому Федору Стешкові, голові Українського Музичного Товариства в Празі [632, 2]”. Продовжуючи традиції свого вчителя

М.Римського-Корсакова у викладі курсу гармонії, Федір Степанович тим часом став фундатором національної навчально-теоретичної музичної літератури для української молоді, зробив значний вклад у розвиток вітчизняної музичної освіти.

Серед викладачів музики Українського педагогічного інституту того часу був і учень Якименка – Зиновій Лисько, композитор, музикознавець, фольклорист і педагог (1895–1969). На музично-педагогічному відділі він викладав акомпанемент та транспозицію [554, арк. б]. Отже, на підставі вивчення архівних документів доходимо висновку, що, очоливши музично-педагогічний відділ, Ф.С.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’ятиріччям його існуванням 29.01.1929 зазначалося: “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. ... Український педагогічний інститут не має подібного собі школи ні на заході, ні на сході. Це фахова установа, що дає українській школі середньошкільного типу кваліфікованих учителів. Тим-то вона сполучує в собі вимоги західноєвропейських філософічних природничих факультетів та вищих музичних шкіл ... [552, арк. 29]”. Дійсно, у рефераті точно визначені переваги університетської музичної освіти, що поєднує музичну підготовку з філософським осягненням суті буття, культури і мистецтва, національні традиції – із західноєвропейською системою освіти. Досягнення вищої музичної української школи у Празі потребують подальшого глибокого дослідження і впровадження в сучасну систему музичної освіти в Україні. Безсумнівно, що Ф.С.Якименком зроблено вагомий 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, до того ж, композитора, який створив різноманітний фортепіанний та (див.: прикл. 2.8. – С. 181) вокальний репертуар (до 1000 творів), – це окрема сторінка в історії української музичної педагогіки.

Валерія Шульгіна (м. Київ)

Ф.Якименко. Празький період життя і творчості (за матеріалами архівних фондів)

Історичні обставини становлення державності в Україні обумовили особливості її культурного розвитку, зокрема музичного мистецтва. Фальсифікація історії України призвела до вилучення багатьох імен видатних музикантів з національного культурного середовища.

Довгий час була відсутня інформація про великий пласт надбань нашої культури, що був штучно вилучений з наукового і культурного обігу країни: духовна спадщина, твори репресованих авторів і документи зарубіжної музичної

україніки, твори, заборонені з ідеологічних міркувань. Не було доступу до архівних матеріалів у спецфондах, не надходила музикознавча література з-за кордону.

Відновлення історично об'єктивної картини художнього буття національної культури на всіх етапах її розвитку - нагальна потреба сучасного мистецтвознавства за умов духовного відродження України.

За концепцією дослідження Інституту української книги Національної бібліотеки України поняття музичної україніки включає не тільки бібліографічну інформацію, тобто результат аналітичної обробки первинних документів, а й створення зведеного банку даних самих документів. Отже, музична україніка повинна концентрувати в собі масив первинної інформації (оригінали документів чи їх копії - рукописи, нотні і книжкові видання, аудіовізуальні матеріали), а також масив вторинної інформації (систему карток, каталогів, реєстрів, довідників, покажчиків, бібліографічних словників, зведених у загальну електронну базу даних.)

Досліджуючи проблему "Музична україніка: введення до наукового і культурного обігу", Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського здійснює інформаційний пошук документів музичної україніки, зокрема зарубіжної, працює над розробкою повного реєстру української музичної культури та створення національного банку даних зазначених документів.

На даному етапі важливим є накопичення фондів музичної україніки в Національній бібліотеці, що є найбагатшим книгосховищем країни і в майбутньому може стати світовим центром документів українського музичного мистецтва.

Інформаційний пошук документів української музичної культури та введення їх до наукового й культурного обігу здійснюється в НБУВ за такими напрямками:

- виявлення та облік музичної україніки в світі;
- створення національного комп'ютерного банку даних "Музична україніка";
- створення та поповнення національного депозитарію України копіями документів, що перебувають за її межами;
- видання довідників, каталогів, покажчиків музичної україніки у вигляді спеціальної серії "Український бібліографічний музичний репертуар";
- систематичне збирання та облік державних і приватних колекцій і матеріалів музичної україніки;
- поповнення документів музичної україніки справами репресованих музичних діячів з архівів СБУ;
- реєстрація документів, накопичення їх копій та складання зведеного реєстру "зарубіжна музична україніка";
- реєстрація архівів, колекцій, збірок матеріалів та окремих документів, які були втрачені, загинули чи не віднайдені, а також складання зведеного реєстру "Втрачена музична україніка";
- накопичення фондів НБУВ друкованими нотними виданнями та рукописами творів сучасних українських композиторів, що передаються в дар НБУВ державними установами та приватними особами, а також нагромадження фотокопій

- архівних документів з наступною бібліографічною обробкою та дослідженням;
- розробка національного стандарту автоматизованого опису нотних видань, рукописів та грамплатівок;
 - створення міжнародних баз даних музичної україніки та постачання інформації по каналах комп'ютерного зв'язку з використанням міжнародного формату обміну даними;
 - публікація результатів досліджень у наукових збірках та періодичній пресі;
 - влаштування ювілейних виставок з фондів НБУВ та підготовка до них бібліографічних списків;
 - введення у педагогічний обіг навчальних закладів нових документів музичної україніки в результаті проведеного інформаційного пошуку.

Нагальна потреба у створенні національного зведеного банку даних музичної інформації, який би мав, крім обліково-пошукових, ще й науково-пошукові можливості, диктується необхідністю розвитку системи соціально-культурних комунікацій та інформатизації українського суспільства. Ця проблема тісно пов'язана з розробкою питань реєстрації та введення музичної інформації до наукового, культурного обігу та поверненням народу національної музичної спадщини митців українського зарубіжжя.

Нова культурологічна політика України надає можливість згадати і увічнити імена славетних наших земляків, чия скрутна доля примусила їх покинути батьківщину, жиги і творити на чужині. Така доля спіткала і спадщину одного а найяскравіших українських композиторів ХХ ст. європейського масштабу Федора Степановича Якименка (Акименка).

Дослідження архівних документів Федора Якименка, що вперше вводяться до наукового і культурного обігу, дозволить детальніше окреслити діяльність композитора, його естетичні погляди, вплив празького періоду творчості на становлення сучасної української музичної школи.

20-ті роки стали переломним періодом у житті та творчості Ф.Якименка. Композитор Зиновій Лисько так зазначив цей етап діяльності митця: "Як у багатьох українців, у Якименка збудився пафос національного відродження. У 1924 р. 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" (3, с. 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 (вокальний спів і диригування). У заяві до професорської Ради інституту 26 березня 1924 р. професор Петроградської консерваторії Ф.Якименка зазначає: "Бажаючи присвятити себе музично-педагогічній діяльності, прошу прийняти мене до складу професорів інституту по відділу музично-педагогічному" (4,с.1). В анкеті професорського складу інституту Ф.Якименко написав, про своє

педагогічне навантаження на музично-педагогічному відділенні: "4 години тижнево: 2 год. - спеціальний клявір, 2 год - наука гармонії" (4, с. 2)

Заснування музично-педагогічного відділу мало на мсті піднесення української музичної школи на світовий рівень за умов поєднання національних традицій музичного виховання з досягненнями новітніх західноєвропейських освітніх систем.

Виступаючи на відкритті музично-педагогічного відділу, Ф.Якименко підкреслив значення української музичної культури, її світове визнання, необхідність підготовки українського вчителя на сучасному рівні. Його промова - це гімн українського народу музичному таланту та українській пісні. "Український нарід вже і 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 у цьому мистецтві), навіть більше: ми сміливо можемо сказати, що в Україні все співає... (Україна -В.Ш.) 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 капелою 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 (/гуже швидко і навіть без великих зусиль) почесне місце серед культурних народів світу" (5, с. 2).

Професори Українського інституту мріяли про виведення національної 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 позначався 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 загальноєвропейський, культивуючи музичну та вокальну культуру через виховання відповідних для цієї культури піонерів" (5, с. 5).

Виконання високої місії розбудови системи музичного виховання у вищому учбовому закладі європейської 'о рівня вимагало від професорської ради, яку очолив Ф.Якименко розробки підвалин музичної освіти і окреслення кола музичних і загальноосвітніх дисциплін, засвоєння яких могло сприяти професійній підготовці вчителя-музиканта. Український педагогічний інститут у Празі в 20-30 р.р. був найвизначнішим осередком українського просвітництва, де викладали видатні вчені, композитори, музиканти: Д. Чижевський, М. Чиколепко, Н. Нижанківський, В. Січинський, Ф. Шешко та ін. Отже, рівень викладання відповідав найвищим світовим стандартам.

Ґрунтовну естетико-філософську підготовку студенти музично-педагогічного відділу отримували в курсі "Музична естетика в зв'язку з розвитком філософських ідей" Д. Чижевського, видатного українського історика філософії, автора "Нарисів з історії філософії на Україні" (6). Український музикознавець, бібліограф Д. Шешко викладав дисципліни, що віддзеркалювали загальну картину історії розвитку музичної культури світу і, зокрема, української музики, а саме:

"Загальну історію музики", "Історію української музики", "Історію всесвітньої музики та музичне школознавство", "Музичну етнографію", "Музичну педагогіку". Цикл музично-теоретичних дисциплін ("Гармонію", "Музичні форми", "Контрапункт") і спеціальне фортепіано викладав талановитий композитор і блискучий піаніст, музичний критик, доктор філософії Нестор Нижанківський. Федір Якименко також поєднував викладання гармонії з навчанням студентів гри на фортепіано. Він став автором першого підручника гармонії українською мовою "Практичний курс науки гармонії", що був виданий у Празі в 1925 р. Українським громадським видавничим фондом (7). Про дружні відносини автора підручника і Федора Стешка свідчить напис Якименка: "Присвячую цю працю дорогому Федору Стешкові, голові Українського Музичного товариства в Празі". Продовжуючи традиції свого вчителя М. Римського-Корсакова у викладі курсу гармонії, Федір Якименко став фундатором національної учбово-теоретичної музичної літератури для української молоді, зробив значний внесок до розвитку 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 (8, с. 6).

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 професійними композиторами, спеціалістами найвищого рівня в галузі теорії фольклористики, виконавства. Фахова підготовка викладачів, їх відданість справі виховання української молоді сприяли 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... Український педагогічний інститут не має подібної собі школи ні на заході, ні на сході. Це фахова установа, що дає українській школі середньошкільного типу кваліфікованих учителів. Тим, що вона сполучує в собі вимоги західноєвропейських філософічних природничих факультетів та вищих музичних шкіл" (9, с. 29). Дійсно, у рефераті точно визначені переваги університетської музичної освіти що сполучує національні традиції з західноєвропейською системою освіти.

Досягнення вищої музичної української школи у Празі потребують дальшого глибокого дослідження і впровадження в сучасну систему музичної освіти в Україні. Безумовно, що Якименком зроблений 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" (4, с. 22).

З вокальних творів закордонного періоду творчості Якименка З. Лисько відзначає "Тридцять народних мелодій для мішаного хору", "Пісні Карпатської України", шість українських колядок, солоспівів 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 р.

Біля 1927 р. Якименко покинув Прагу і переїхав до Франції, де жив деякий час у Ніцці, а потім у Парижі. З 1939 р., коли почалася Друга світова війна, Федір Степанович важко переживає всі негоди війни, хворіє. Він помер 3 січня 1945 р. на 68 році життя.

Весь період життя в еміграції Ф.Якименко 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 доктора музикології Аристида Вирсти, який у 1956-1987 рр. був викладачем історії музики та смичкового мистецтва у Сорбонні і, водночас, з 1970 р. завідувачем кафедрою музикознавства Українського вільного університету в Мюнхені.

Характеризуючи останній період творчості Якименка, З. Лисько справедливо вказує на наявність у вітчизняному мистецтві різних історичних періодів ознак бароко, класицизму, романтизму, імпресіонізму, неоромантизму і т. д. "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" (3, с. 22).

На жаль твори чудового українського митця сьогодні знані більше закордоном, ніж в Україні. Спадщина Якименка, починаючи з 1899 р., друкувалась у відомих європейських видавництвах: "Брайткопф і Гертель", "Ледук", "П. Юргенсон", "В. Бессель", "М. Беляєв", "Український громадський видавничий фонд у Празі" та ін. Найменша кількість творів Якименка була видана "Держвидавом України". Видання численних фортепіанних і вокальних творів композитора періоду двох перших десятиріч ХХ ст. вже стали раритетами. Частина спадщини Федора Степановича зберігається в Національній бібліотеці України ім. В. І. Вернадського. 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 імпресіоністичних вальорах ще відкриються перед майбутніми виконавцями і слухачами музики Якименка. Твори великого українського композитора, чия доля склалась так трагічно, повинні звучати в концертних залах України.

Список використаних джерел

1. Меженко Ю. О. Бібліографія української книги, її завдання, обсяг і методи створення // Наук. зб. Б-ки АН УРСР. - К. , 1946. - № 1 - С. 4-15;
2. Омельчук В. Ю. Національна бібліографія України: тенденції розвитку проблеми, розробки // Бібліот. вісник. - 1995. № 5. - С. 3-13;
3. Лисько З. Федір Якименко визначна, але малознана постать в історії української музики (Передрук, з мюнхенської газети "Український Самостійник" (5 липня 1953 р.) // Музика. 1994. -№1. -С. 21-22.
4. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі ЦДАВО України). Ф. 3972, оп. 1, од. зб. 299, 2 арк.;
5. ЦДАВО України. - Ф. 3972, оп. 1, од. зб. 222, 5 арк.;
6. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Мюнхен, 1983.-200с.;
7. Якименко Ф. (Професор Українського педагогічного інституту ім. М. Драгоманова в Празі). Практичний курс науки гармонії. - Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. - 130 с.;
8. ЦДАВО України. - Ф. 3972, оп. 1, од. зб. 225, 60 арк.;
9. Так само. - Од. зб. 80, 29 арк.;
10. Шульгіна В. Д. Повернення із забуття музично-педагогічної спадщини Ф. Якименка // Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики. - К., 1997. - С. 173-175.

Українські джерела в творчості Ігоря Стравінського (1882-1971) Стравінський Федір Гнатович (8/20 УІ 1843, с. Новий Двір Рачинського повіту Мінської губ., - 21/ 4 XII 1902, Петербург) – видатний оперний співак (бас). Тривалий час жив у різних містах України, переїжджаючи з місця на місце з батьком-агрономом, що служив в маєтках на Чернігівщині, Полтавщині, в Ніжині.

Навчався в мозирській гімназії. Як співак вперше виступив у 1864 (учнем гімназії), виконавши пісню Миколи в опері М. Лисенка „Наталка Полтавка”.

В 1869 р. закінчив ніжинський юридичний ліцей (в студентські роки співав у церковному хорі). Вчився в Одеському та Київському університетах (юриспруденція). Одержав призначення на роботу до С.-Петербурга.

Вокальну освіту здобув у Петербурзькій консерваторії (1869-73). Навчався в класах співу у П. Репетто, Е. Віардо, Г. Ніссан-Саломан, К. Евераді. Після закінчення консерваторії повертається до Києва, де три роки (1873-76) співав в опері (дебютував у партії Рудольфа „Сомнамбула”). Гастролював у Харкові, Одесі, Катеринославі.

З 1876 – соліст Маріїнського театру в Петербурзі (дебютував у двох виставах в партіях Мефістофеля і Фарлафа). Володів дуже масштабним голосом широкого діапазону (дві актави). Виконавське мистецтво відзначалося високою вокальною технікою, психологічною глибиною, майстерністю вокально-сценічного перевтілення, а також драматичним талантом.

У списку ролей, складеному в період з 1882 по 1902 р. – понад 60 ролей. До найкращих належать Фарлаф („Руслан і Людмила”), Дон Базилю і Бартоло („Севільський цирульник”), Спарафучіллі („Ріголетто”), Мефістофель („Фауст” Бойто). В репертуарі Стравінського були партії з опер „Тарас Бульба” Лисенка та „Кузнецю Вакула” Чайковського.

У Ф. Стравінського було чуття України і українства, розуміння зв'язків власної долі з нею.

Стравінський знав українську мову, читав по пам'яті „Кобзар” Шевченка, збирав усі його видання, починаючи з 1840 р. і, будучи талановитим художником, малював до нього ілюстрації. Ф. Стравінському належала одна з найкращих бібліотек Петербурга, де чільне місце займала україніка, зокрема твори Куліша, Квітки-Основ'яненка, Котляревського, Шевченка, книги з української історії.

Устилуг – одне із старовинних містечок на Волині, відоме ще з літописних часів (1150р.). Наприкінці ХІХ - на початку ХХ століть – це звичайне містечко з патріархальним побутом. В його межах діяло два свічкових та спиртоочисний заводи, ґуральня, цегельня, тартак, торфорозробка. Не зважаючи на конфлікти, що від часу виникали між селянами та місцевими землевласниками, найбільш доброзичливі з останніх докладали чимало зусиль для соціального розвитку містечка. Найбільше відомостей збереглося про діяльність родини Гаврила Трохимовича Косенка, відомого київського юриста, який мав великий маєток в Устилузі. Його донька, Катерина Гаврилівна, в майбутньому дружина композитора Ігоря Стравінського, заснувала лікарню і запросила на роботу лікаря Станіслава Бахницького, надала землю під общинне кладовище. Григорій Павлович Белкін, який був одружений на Людмилі Гаврилівні, другій дочці Косенка, побудував пожежну ремізу (пожежне депо), школу для форнальських дітей (дітей поденників).

Завдяки саме родині Носенків, Устилуг став притулком для трьох поколінь родини Стравінських: знаменитого баса Маріїнського театру в Петербурзі Федора Гнатовича Стравінського, його сина, всесвітньовідомого композитора – Ігоря Федоровича Стравінського та сина останнього – Федора Ігоревича Стравінського, визнаного в світі швейцарського художника.

Ігор Стравінський вважав Устилуг „райським куточком для творчості”. В цьому містечку він щасливо працював над творами, що склали славу вітчизняної та світової культури. Його приїзд для збору матеріалів до „Весіллячка” у 1914 році став останнім. Перша світова війна застала композитора у Швейцарії, і шлях до Росії для нього був закритий. Потім доля поєднала його з музичною культурою Франції. Перед початком другої світової війни Стравінський назавжди поселяється в США. Його побачення з Росією відбулося у рік його 80- річчя, проте до Устилуга його не пустили.

Творча діяльність Ігоря Стравінського в Устилузі почалася в будинку Носенків, а продовжувалася в так званій „Старій Мизі”, будинку, що був побудований за власним проектом композитора у 1907 році, на зразок швейцарського шале, після одруження з К.Г. Косенко. Збереглися дві алеї дерев, що були висаджені Ігорем та Гурієм Стравінськими при його будівництві на місці колишньої садиби князів Любомирських (від їх чудового парку залишилося декілька старих дерев понад Лугою). Зараз у перебудованому у 50-ті роки будинку – музична школа, де на першому поверсі, у лівому крилі знаходиться музей композитора. На фасаді школи розміщено пам’ятну дошку на честь І.Стравінського.

Першим в 1880 році в Устилузі з’являється Федір Гнатович Стравінський (1843-1902), відомий співак, що склав славу вітчизняного театру у другій половині XIX століття. Колишній випускник Ніжинського ліцею, студент юридичного факультету Київського університету, він після закінчення Петербурзької консерваторії працював на сценах оперних театрів Києва, Харкова, Одеси, Катеринослава та столичного Маріїнського в Петербурзі. Ф.Стравінський підтримував дружні стосунки з М.П. Мусорським, Ф.М.Достоевським, Д.І. Яворницьким, позував І.Ю. Рєпіну для картини „Запорожці пишуть листа турецькому султану”. Йому належала одна з найкращих бібліотек Петербурга, де чільне місце займали матеріали, пов’язані з Україною, Тарасом Шевченком, Олександром Пушкіним тощо.

Федір Гнатович захоплювався малюванням. Серед його малюнків - автопортрети у ролях Мефістофеля, Варлама, Мазепи, так і не зіграного; замальовка могили Тараса Шевченка в Каневі. В обширній особистій бібліотеці Федора Гнатовича особливе місце займала українська література, в тому числі - факсимільне видання першого „Кобзаря”; до речі, твори Т.Г. Шевченка співак збирав усе своє життя.

В родині Федора Гнатовича і його дружини Ганни Кирилівни, яка доводилася рідною сестрою дружині Г.Т.Косенка було четверо дітей – Роман, Юрій, Ігор, Гурій. Ігор Федорович Стравінський (1882-1971) народився 18 червня в Оранієнбаумі (сучасний Ломоносов) під Петербургом, закінчив юридичний факультет Петербурзького університету, серйозно займався композицією з М.А. Римським-Корсаковим. Вперше приїздить до Устилуга у вересні 1890 року. Ганна Кирилівна. Стравінська разом з ним, Гурієм та гувернанткою приїхала зі Слободки Богодухівського повіту Харківської

губернії провідати родичів. Навчання для Гурія та Ігоря почалося в вересні того ж року в Устилузі, а викладала їм М.І. Гандибіна. Літні місяці, проведені Стравінським в Устилузі вражають своєю насиченістю: читання художньої літератури та книжок з естетики, заняття музикою, живописом, театром, спортом – силами молодших Носенків і Стравінських був побудований тенісний kort. Родинне захоплення образотворчим мистецтвом стає професією старшого сина композитора – Федора Ігоревича Стравінського (1907-1988), швейцарського художника, знаного як портретиста, сценографа, монументаліста, який писав про себе:” Я народився в країні ікон”. Федір Ігоревич Стравінський був повідомлений про створення музею в Устилузі, в колишньому будинку його батька. З цієї нагоди він надіслав листа та поштову листівку з репродукцією одного з своїх живописних творів, яка зберігається у фондах Устилузького музею.

Вихованець „нової російської школи”, автор скоріше учнівської 1-ої симфонії, кількох романсів та оркестрових п’єс „Феєрверк” і „Фантастичне скерцо”, Стравінський за лічені роки перетворився в зірку першої величини на музичному небосхилі. Європейський успіх прийшов до композитора разом з паризькою прем’єрою балету „Жар-птиця” (1910). Через два роки він був закріплений постановою балету „Петрушка” (1912). І нарешті у „Весні священній” він досяг свого апогею (1913).

У цей період композитором був побудований новий дім в Устилузі, про що згадував сам Ігор Федорович: „Після одруження побудував новий дім безпосередньо на березі Луги, приблизно в кілометрі від самого Устилуга. Особливістю цього дому, що побудований за моїм проектом, були два великі коминки з димарями та балконом в бік ріки. З 1907 року, коли будівництво дому було завершено і аж до 1914 року, коли війна відірвала мене від Росії, я проводив там хоча б частину кожного літа. Устилуг був райським куточком для творчості, і я перевіз туди з Петербурга свій великий рояль Бехштейна”.

В цьому будинку разом з Ігорем Стравінським та його дружиною Катериною бували: його мати Ганна Кирилівна, Берта Есерт – його няня, брат Гурій, лікар Станіслав Бахницький з дружиною, з якою композитор листувався і після Великої вітчизняної війни, подружжя Белянкіних, а також місцевий лісничий; приїздив з Петербурга Степан Степанович Мітусов для спільної праці над ліберто „Солов’я”. А ще раніше, в литсі від 15 липня 1905 року з Устилуга до В.М. Римського-Корсакова композитор писав: „Взагалі повинен сказати, що не зважаючи на моє життя у порівняно глухій провінції, чую і бачу прояв самої активної та гарячої зацікавленості до всіх сучасних подій”.

Побачення Стравінського з батьківщиною відбулося через 48 років. У 1962 році Стравінський вперше після еміграції приїздить до Росії, але так і не попадає до Устилуга.

Після довгої перерви музику Стравінського в Устилузі можна було почути на святкуванні 110-ої річниці від дня народження композитора, коли в музичній школі та алеях біля будинку відбувався концерт викладачів та студентів Львівської консерваторії ім Лисенка. Твори Стравінського виконували Єжи Ремінь, Адріан Щур, Богдан Тимняк, Павло Гречка та інші. У концерті також брали участь і учні Устилузької музичної школи. Музика Стравінського, що була створена в Устилузі – одна з блискучих сторінок не тільки вітчизняної, але і світової музичної культури. Завдяки Стравінському музичний фольклор

Волині та Поділля через „Петрушку”, „Весну священну”, „Весіллячко” назавжди залишиться в історії світової музики.

Щоб привернути увагу світової громадськості до сучасних проблем культури в нашій державі в аспекті найпрогресивніших надбань людства, їх введення в культурний та науковий обіг, освоєння і поширення в червні 1994 р. на Волині за ініціативою Міністерства культури України, Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей і Спільки композиторів проводилась міжнародна наукова конференція і музичний фестиваль „Стравінський та Україна”

У наш час духовного відродження нації ми з пошаною згадуємо всіх видатних митців сучасності та минулого, чия творчість пов’язана з Україною. Серед таких митців – Ігор Федорович Стравінський, який сяяв зіркою першої величини на небосхилі сучасної музичної культури.

Значний вклад у проведення наукової наукової конференції та фестивалю зробила Національна бібліотека України ім. В.І. Вернадського . Протягом усіх днів роботи фестивалю на виставці експонувалися видання творів Стравінського, фотодокументи, матеріали дослідження творчості композитора в Україні. Було представлено 70 видань і 150 фотодокументів з фондів Національної бібліотеки України. Експонування включало також документи, пов’язані з артистичною діяльністю в Україні батька композитора Федора Гнатовича.

Федір Стравінський з 1873 по 1876 р. співав у Київському оперному театрі, гастролював у Харкові, Одесі, Катеринославі. У списку ролей, складеному до 1882 р. самим артистом, а з 1892 по 1901 р. Т.В. Клинько, зазначено 60 партій [1].

Для експонування репертуару співака було обрано твори, пов’язані з українською тематикою, етапні в його артистичній кар’єрі. Так, у 1864 р. ще учнем Мозирської гімназії Федір Стравінський вперше виступив як співак, виконавши пісню Миколи в опері М. Лисенка „Наталка Полтавка”. На виставці було представлено „Попурі з першої української оперети „Наталка Полтавка”, видане в Одесі Едуардом Островським у 1910 р. Дочка Лисенко Катерина Масленнікова подарувала ці ноти музичному відділу НБУВ 16 червня 1938 р., як зазначено у напису, зробленому рукою власниці. Безумовно, ці ноти належали родині Лисенків, їх торкалася рука композитора; Катерина Масленнікова, багато років працюючи в музичному відділі НБУВ, передала бібліотеці багато власних нот Лисенка. Так, в експозиції виставки „Стравінський і Україна” зустрілися три величні постаті: українського класика М. Лисенка, видатного співака і геніального композитора – батька і сина Стравінських.

22 серпня 1873 р. в Київському оперному театрі відбувся дебют Федора Стравінського в опері В.Белліні „Сомнамбула”. Перше видання цієї опери, надруковане в Мілані в 1831 р. видавництвом Рикорді, з печаткою петербурзької нотної крамниці „Северный трубадур” було представлено на виставці і перенесло відвідувачів в атмосферу часів Федора Стравінського, познайомимо їх з нотами, з яких міг співати видатний артист Київського театру.

З репертуару Федора Стравінського експонувалися також опери української тематики „Тарас Бульба” В. Кюнера у петербурзькому виданні Бесселя 1879 р. і „Кузнею вакула” П. Чайковського в московському виданні

Юргенсона 1901 р. з печаткою нотного магазину Ідзівського в Києві. Всі ці видання, пов'язані з артистичною кар'єрою батька Ігоря Стравінського, викликали великий інтерес у науковців тому, що нібито характеризували особистість Федора Гнатовича, який був пристрасним бібліофілом. Як зазначає К. Стравінська [2], її дід купував все, що виходило з друку. В його бібліотеці було 40 збірок творів Пушкіна, в тому числі перші видання, десятки – Лермонтова, історичні праці Драгоманова, Костомарова, Яворницького. Уродженець України, Федір Гнатович збирав книги і документи, пов'язані з її історією і культурою. Своєю рукою Федір Стравінський вносив у власні екземпляри тексти волелюбних віршів Шевченка. Повного опису бібліотеки Ф. Стравінського, на жаль, не залишилося, втрачено й рукописні каталоги зібрання. На щастя, детальне уявлення про цю унікальну колекцію можна почерпнути з поденних записів артиста, подарованих Публічній бібліотеці ім. М. Салтикова-Щедріна К. Стравінською.

Серед фотоматеріалів виставки, присвячених батькові композитора, були малюнки Ф. Стравінського, зроблені ним після подорожі до Волинської губернії у 1889р. : мазанка під солом'яною стріхою, тополі, тин з глиняними горщиками, а також малюнок з авторським написом „Вид могили Тараса Григоровича Шевченка над Дніпром, поблизу м. Канева. Малював з натури 26 червня 1890 р. з палуби пароплава „Александр” [3].

Різнманітні матеріали першого розділу виставки, що характеризували коло інтересів сім'ї Стравінських, надали можливість відвідувачам, зрозуміти, який значний вплив на формування особистості композитора мала Україна, її чудова природа, співуча музика, література, історія. На довгі роки українська пісня залишилась у пап'яті композитора. І. Стравінський писав: „... я часто згадую співи баб з сусіднього села ... І тепер ще пам'ятаю тосно цю мелодію і їх манеру співати. Коли вдома, наслідуючи їх, я наспівував цю пісню, дорослі хвалили мій слух ... Цей епізод, сам по собі досить незначний, мав для мене особливе значення, тому що саме з цього моменту я відчув себе музикантом” [4].

Основні розділи виставки були присвячені експозиції творів Стравінського з фондів Національної бібліотеки України. Експонування здійснювалося за жанровим принципом згідно з каталогом творів Стравінського Дж. Ноубля [5].

На виставці було представлено сценічну, вокально-хорову, камерно-інструментальну та симфонічну творчість композитора. Це перші видання ранніх творів Стравінського, що були надруковані у видавництві Юргенсона в Москві: Симфонія мі бемоль тв. 1, Фантастичне скерцо тв. 3, „Два вірші” на слова П. Верлена тв. 9, кантата на вірші К. Бальмонта „Зореликій”. Діяльність нотного видавництва Юргенсона була пов'язана з пропагандою кращих творів світової музичної культури. У 1861 р. П.І. Юргенсон став засновником і головою російської видавничої фірми „П. Юргенсон”, що мала підтримку Миколи Рубінштейна, Музичного товариства і Московської консерваторії. В журналі „Музика”, що видавався в Москві, в статті на честь 50-річного ювілею видавництва П. Юргенсона відзначилося: „Від Чайковського – до сучасників Ребікова, Акименка, Стравінського – такий ідеальний шлях видавництва” [6].

Найвідоміші твори Стравінського балети „Жар-птиця”, „Петрушка”, опера „Соловей”, як і згадані вище Симфонія мі бемоль мажор, Фантастичне

скерцо, кантата „Зореликій”, були створені композитором на Волині. Твори Стравінського „Петрушка”, „весна священна”, опера „Соловей” вперше надруковано видавництвом Сергія Кусевицького в Берліні. Відомий диригент С. Кусевицький (1874 - 1951) в 1909 р. заснував „Российское музыкальное издательство” , за мету якого обрав пропаганду творчості сучасних російських композиторів О. Скрябіна, М. Метнера, І. Стравінського, С. Рахманінова. Переїхавши на постійне життя за кордон, він започаткував цикл „Симфонічні концерти Кусевицького” (1912 - 1928), що мали великий вплив на артистичну атмосферу Парижа і познайомили Європу з визначними творами російських композиторів, в тому числі й з творчістю Стравінського. С. Кусевицький став першим виконавцем фортепіанного концерту та „симфонії псалмів” композитора, а також першим видавцем багатьох його творів у виданні „Russe de Musique”, що зберігаються в фондах Національної бібліотеки України.

Серед цікавих видань творів Стравінського, що експонувалися на фестивалі на Волині, привертають увагу кишенькові мініатюрні нотні збірки „Приказки” і „Колискові ката”, з великим смаком оформлені та ілюстровані художниками Н. Гончаровою і М. Ларіоновим. Ці збірки були надруковані в 1925 р. Віденським філармонійним видавництвом („Wiener Philharmonischer Verlag”). З приводу складання цих творів Стравінський писав, що зібрав цілий букет народних текстів і розподілив їх між трьома творами: „Весіллячко”, „Приказки” та „Колискові ката” [7]. Народні мелодії та тексти композитор збирав на Київщині, що свідчить про вплив українського фольклору на творчість Стравінського.

Майже одночасно з „Приказками” та „Колисковими ката” композитор створив чудові мініатюри, присвячені дітям, „Спогади про моє дитинство” (три легкі пісні для голосу і фортепіано). Ці пісні складені Стравінським також в Устилузі. Композитор згадував, що мелодії „Спогадів” він створив давно і часто імпровізував для друзів на ці теми, збираючись їх записати. В „Спогадах” відчувається вплив народних пісень, що він чув у дитинстві в Устилузі від селянських співаків. На виставці цей твір був представлений досить рідкісним виданням 1925 р., надрукованим у Москві Музичним відділенням Народного комісаріату освіти.

Але справжньою сенсацією виставки стали українські видання творів Стравінського, надруковані в Україні в найскрутніші часи для республіки: „Петрушка” (сюїти з балету) в фортепіанному перекладі автора (1927), II сюїти з балету „Петрушка” у перекладі для фортепіано Теодора Цанта, „Приказки” (Харків: Держвидав України). Творчий переклад текстів пісень „Приказок” талановито зроблений відомим українським письменником Олесем Донченком. Усі ці видання мали невеликий тираж (1000 примірників) і вже стали фактично раритетними.

Серед сучасних українських видань творів Стравінського привертає увагу серія „Симфонічна музика ХХ сторіччя”, в яку входять твори для оркестру різних періодів творчості композитора від фантазії „Феєрверк”, що була написана в 1908 р. в Устилузі, до однієї з останніх композицій „Варіації пам’яті Олдоса Хакслі”, створених 1964р. у Голівуді методом так званої серійної техніки. Збірка „Твори для оркестру” І Стравінського була надрукована в Києві у видавництві „Музична Україна” в 1982 р. Важливо відмітити, що загальна редакція, упорядкування та примітки в цьому виданні зроблені відомим

українським диригентом Ігорем Блажковським, який, започаткувавши вивчення творчості Стравінського в своїй дипломній роботі, присвяченій балету „Жар-птиця”, продовжує дослідження творів композитора як інтерпретатор і музиколог. Взагалі творчість Стравінського справила великий вплив на формування сучасних українських виконавців, музикологів і композиторів. Цьому сприяло широке використання в українських навчальних посібниках різних часів творів великого композитора сучасності Ігоря Стравінського. Не випадково, що саме в Україні вийшла з друку фортепіанна школа „Юним піаністам”[18], побудована на педагогічних засадах Стравінського. Дослідницькі матеріали серійного видання Національної академії наук України „Українське музикознавство” переконливо доводять значення Стравінського у становленні та розвитку сучасної музичної науки в Україні.

Проте ще недостатньо досліджено в українській науці проблеми вивчення джерел формування особистості та творчості Стравінського, пов’язаних з українською культурою, виявленням впливу фольклору Волині на музичну мову ранніх творів композитора, проблеми аналізу інтеграційних процесів засвоєння та переробки світових надбань музичного мистецтва, в тому числі й українського, у творчій лабораторії нашого славетного земляка. Подальші дослідження в цьому напрямі мають великі перспективи.

1. *Стравинский Ф.* Статті, письма, воспоминания. – Л.: Музыка, 1972. – С. 205 – 206.
2. *Стравинская К.* Что я слышала о своем деде. – Ф.И. Стравинском // Стравинский Ф. Статті, письма, воспоминания. – Л., 1972. – С. 77.
3. Фотоматеріали виставки підготовлені фотографом ЦНБ О.П. Шолудько з видань, що зберігаються у фондах ЦНБ ім. В.Вернадського.
4. *Стравинський И.Ф.* Хроніки моеї життя. – Л.: Госмузиздат, 1963.- С. 38.
5. Noble J. Works // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – 1980. – P.262.
6. К 50-летию музыкального издательства П. Юргенсона // Музыка. – 1910. – 1911. - №36. – С. 744.
7. Стравинський И. Хроніки моеї життя. – С. 100.
8. Шулґіна В.Д., Маркевич Н.О. Юним піаністам. – К.: Муз.Україна. – 1985.

ВОЛОДИМИР ГРУДІН (1893 – 1980) НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ І США

Володимир Володимирович Грудін, майже забутий видатний український композитор, піаніст і педагог, народився в 1893 р. в Києві. Тяжіння до музики виявляється в Грудіна ще з дитинства. Цьому сприяло і те, що батьки майбутнього композитора обидва були музикантами, хоч і не професіоналами. Систематичні заняття і дійсне захоплення музикою почалися в Грудіна приблизно з 15-ти років. В 1914 р. почалося вчення в консерваторії— спочатку по класу фортепіано, трохи пізніше — по композиції у Р. М Глієра. Закінчив Володимир Володимирович консерваторію з двома спеціальностями: як піаніст (Одеську консерваторію, клас Левенштейна) в 1921 р. і як композитор (у Києві у Глієра) в 1923 р. Для закінчення композиторського відділу В. В. Грудіним була написана симфонія (перша) в одній частині на сюжет поета ван Лерберга— „Пан”.

Початок творчої діяльності В. В. Грудіна по закінченні ним консерваторії характерний захопленням значними в ті часи перлинами символізму та імпресіонізму. Звідси —цілком природні і дуже помітні впливи зокрема музики Скрябіна на перші твори починаючого композитора. Перший опус Грудіна – “Два вірші К.Кзадалова: 1. До альбому. 2. Ясних днів”. Одночасно молодий композитор захоплюється і поезією символістів. Улюблені автори його на цей час — Брюсов, Бальмонт, Ахматова — на тексти їх віршів складаються і перші романси. Великий вплив на оволодіння композитором техніки вокального письма мала відома співачка Дуранте, з якою він зустрівся в Одесі. Багато романсів написано для неї.

Крім романсів, в цей час написані також невеличкі фортепіанні твори. Надалі симпатії композитора схиляються до французьких імпресіоністів Дебюсі, Равеля, а трохи згодом - так званої "шестірки" (Л.Дюрей, Д.Мійо, А.Онеггер, І.Орик, Ф.Пуленк, Ж.Таймер). З'являються камерні твори, скрипкова соната, фортепіанне тріо, романси з супроводом камерного ансамблю та інші.

Наприкінці 20-х років все більше помічається вплив на творчість композитора російської школи, зокрема "могучої кучки", Чайковського. Грудін звертається до народної пісні. Музична мова стає простішою, зокрема мелодика будується найчастіше на народних мотивах або на близьких до них інтонаціях, що позначилося на низці вокально - інструментальних творів цього періоду. В цей час написаний також 2-актовий балет на сюжет з доби французької революції.

Особливо багатий щодо творчої роботи був 1937 р.: у цьому році закінчено симфонію, також створені романси на тексти Пушкіна, причому ці останні мають дві редакції: з супроводом фортепіано і з супроводом ансамблю типу невеликого оркестру. Його пушкінські романси міцно ввійшли в репертуар співаків. Так у 1937р. з нагоди 100-річчя від дня смерті Пушкіна видатна українська співачка Зоя Гайдай виконувала романси на слова Пушкіна, в тому числі і романс Грудіна "Редеет облаков." Популярність романсів Грудіна

пояснюється, насамперед, щирістю цих творів, ясною переконливою їх мови і емоційною насиченістю.

Особливе місце в творчості Грудіна займає симфонія G-dur, що була написана протягом 1936-1937 рр. і вперше виконана в літній симфонічний сезон 1937 р. Відповідно до ідеологічних впливів епохи 30-х рр. ХХ ст., що характеризуються натиском соціалістичного реалізму, в критичній статті асистента кафедри історії музики Київської консерваторії Т.М.Тихонової "Симфонія В.В.Грудіна" зазначається: "Музична мова композитора майже зовсім звільнилася від попередніх впливів (насамперед "шестірки"), стала більш виразною, простою й зрозумілою слухачеві. ...Симфонія В.В.Грудіна не тільки в його особистому житті займає видатне місце, а і в загальному плані розвитку українського радянського симфонізму є значним радісним кроком уперед" [1, 35].

Всі ці якості властиві також зошити з шести прелюдів для фортепіано, створених у 1939 р. В цьому ж році написана "П'єса на молдавські теми" для скрипки й фортепіано. У 1940 р. написана поема для голосу і фортепіано "Буревісник" на слова М.Горького, в якій декламаційна виразність поєднується з наспівністю не тільки вокальної лінії, а й фортепіанного супроводу. На жаль, значна частина творчості В.В.Грудіна 30-х рр. несе на собі печатку тиску офіційної ідеології і спрощеного розуміння народності мистецтва.

Після другої світової війни В.В.Грудін примушений був покинути Україну, в еміграції працював у музичних закладах Праги, Парижа, Нью-Йорку, в Українському музичному інституті у Філадельфії. У 1980 р. 14.11 видатний український композитор помер у Філадельфії, де і залишається його творча спадщина останніх років. Творчість В.В.Грудіна післявоєнного періоду, на жаль, зовсім невідома і чекає на своїх дослідників і видавців. Це такі твори: балет на сюжет часів Великої французької революції, 2 симфонії, 2 симфонічних сюїти на українські і білоруські теми, 3 фортепіанних концерти, камерно-інструментальні твори, солоспіви, обробки українських народних пісень та інші.

Література:

1. Тихонова Т. М. Симфонія В.В. Грудіна//Радянська музика. -1938.- № 5. – С. 29-36.
2. Згадки про творчість В.Грудіна: Музика. - 1927.- №4. - С.22.
Радянська музика. - 1939. -№3. - С.57, №5. - С. 54.
Радянська музика. - 1940. -№1.- С.49.
Історія української музики. –К.: Наук.думка, 1992. - Т.4. - С.284, 445, 450.

Григорій Китастиий (1907-1984): кобзарський рух в Америці

Багато років музичний відділ Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського спілкується з родиною видатного українського бандуриста, композитора і громадського діяча Григорія Китастого, якого доля закинула на чужі береги і на багато років відірвала від рідної України. Його ім'я було добре

знане на Батьківщині в 30-ті й на початку 40-х років, але, на жаль, творчі здобутки митця, його громадська діяльність за межами України у роки Другої світової війни і повоєнний період замовчувались. Тільки за часи незалежності України творчість Григорія Китастого стала здобутком співвітчизників видатного бандуриста. Триумфальний успіх Капели Китастого у Західній Європі, США, Канаді і Австралії був пов'язаний не тільки з майстерністю виконавців, а ще більшою мірою з репертуаром, який виконував знаменитий колектив бандуристів.

Народився Г.Китастих 17 січня 1907р. в м. Кобеляках на Полтавщині в селянській родині, що, вела свій родовід з «козацького стану». В автобіографії він пише: «Батьки мої - Трохим та Оксана І Китасти - були уроджені у Кобеляках. За соціальним І станом вони належали до найбіднішої безземельної людності». І Батько був надзвичайно співучий, продовжує і Г.Китастих, любив пісню «Про Морозенка», церковний хоровий спів, на слух завчив усі найскладніші , партії з концертів Бортнянського, Веделя. \ Мати була релігійною і добродійною, знала й співала і безліч псалмів і кантів. Наука найстаршого брата Андрія | в київського іконописця та перебування другого брата І Івана у Видубицькому монастирі, напевно, сталися І через бажання матері виховувати дітей в глибокому І релігійному дусі. Коли Григорій вчився грати на бан-] дурі. захопилися цим і брати, Микола та Іван. Почали і виступати як «три брати Китасти - бандуристи». Іван і згодом став одним зі стовпів, на котрих трималася І капела,диригентом катедральногохору Святопокровсь-| кої церкви в м.Детроїті. Брат Микола в 1918 р. пішов І добровільно до армії УНР. За це в 1937 р. його розстріляли.

; Григорій замолоду цікавився мистецтвом, брав участь : у хорах, співав твори Лисенка, Леонтовича, Кошиця. І Вступив у Полтавідо музичного технікуму, співавухорі і місцевого собору та в хоровій капелі. Відвідував кон-; цертн полтавської капели бандуристів під проводом і Г.Хоткевича. «Після концертів капели у мене особливо | загострювалося бажання стати кобзарем, бути разом з | ними, з бандуристами. Моє бажання згодом здійснилося: ! кілька років пізніше я став членом київської капели, а | з 1935 р.. після об'єднання двох найкращих капел -і київської і полтавської - став членом Державної капели і бандуристів УРСР».

і По закінченні музичного технікуму (1930) Китастих і вступає до Київського музично-драматичного' інституту імЛисенка. Навчаючись на диригентсько-капельмейстерському факультеті, оволодіває технікою гри на скрипці й корнеті, та найбільше часу присвячує бандурі. Після закінчення навчання на хормейстерському факультеті переходить на композиторський. «Моїм великим щастям було, що мене прийняли хористом до Київської опери. Ця праця дала змогу вивчити оперний репертуар і вижити під час голодомору в Україні».

У Державній капелі бандуристів Китастих був концертмейстером, а потім заступником мистецького керівника.

З початком другої світової війни капелу не включили до списку художніх колективів, що підлягали негайній евакуації, і її було розформовано. З тих артистів, які пішли на фронт, дехто потрапив у полон. Серед них був і Григорій. З полону йому пощастило втекти й повернутися до Києва. В окупованому місті він розшукав 16 артистів і створив нову капелу, давши їй ім'я Тараса Шевченка.

Виступи мали значний успіх. Весною капела виїхала в концертну подорож по Волині й Галичині, з якої колектив було відізвано до Києва, а у вересні 1942 р. під виглядом гастролей вивезено до Німеччини.

Два місяці артисти провели в таборі остарбайтерів Шупен 43 в Гамбурзі. Працювали в клепальному цеху, в святкові дні давали концерти для його працівників. Завдяки редактору газети для остарбайтерів «Українець» Андрієві Луцеву капелу вдалося вирвати з-за ґрат. Надійшло повідомлення з Берліна про переведення колективу на концертну роботу. Залишаючись у статусі остарбайтерів протягом усієї війни, капела роз'їжджала по тих німецьких містах, де було найбільше українських робітників. Скрізь виступали з триумфом. Ці концерти допомагали українцям вижити.

У 1943-1944 рр. капела перебувала на гастролях у Галичині. Там Г.Китастих потоваришував з поетом Іваном Багряним. Ця творча співпраця тривала до останніх днів поета (1963). Твори на його вірші ввійшли в репертуар капели, з яким вона виступала в селах та містах Західної України, перед вояками УПА.

Після війни музиканти опинилися в таборі для переміщених осіб. Виступали в таборах по Західній Європі, а у 1949 р. оселилися в Детройті (СІЛА). Мистецький колектив гастролював у багатьох містах США, Канади, Західної Європи та Австралії. Намагалися пропагувати бандуру серед молоді української діаспори. Упродовж багатьох років Китастих їздив на курси бандуристів СІЛА, Канади, щоб передати молоді свої знання і любов до бандури. Він зробив сотні чудових обробок та перекладень народних пісень для бандури і фортепіано, написав чимало хороших творів, релігійної музики, солоспівів у супроводі фортепіано, бандури, а також інструментальних творів.

Жив він у Детройті, короткий час у Каліфорнії, потім переїхав до Чикаго, де очолив перший ансамбль бандуристів Об'єднання демократичної української молоді. Наприкінці 1967 р. переїхав до Клівленда і звідти їздив на репетиції капели бандуристів у Детройт. Брав активну участь у суспільному та політичному житті української громади в діаспорі. На честь 70-річчя композитора осередок Української революційної демократичної партії (УРДП), членом якої він був, привітав його виданням «Збірника на пошану Григорія Китастого», яку сектору нотних видань НБУВ у 1984 р. подарувала дружина композитора - Галина.

Книга вийшла в 1980 р. коштом Фондації ім. Івана Багряного й містить розвідки, статті, рецензії, спогади, вірші, присвячені ювілярові, деякі його твори.

У 1984 р. Г.Китастих, завжди повний енергії й життя, несподівано захворів і помер. Поховали його на українському православному кладовищі, побіч церквн-пам'ятника в Браунд-Бруїні, в штаті Нью-Джерсі.

Збірка «Вставай, народе!» - це перша в Україні публікація творів Г.Китастого, написаних у різні роки. Більшість з них входила до репертуару капели. Видання збірки - помітна подія в культурному житті країни. Повернення на Батьківщину спадщини Китастого означає визнання таланту нашого видатного співвітчизника.

Презентація збірки в НБУВ стала, по суті, вечором пам'яті Г.Китастого, стала справжнім святом, на якому були присутні представники провідних державних ус-

танов, громадських організацій та музичних закладів від Американського Дому, ректорату, кафедри народних інструментів та історії української музики Національної музичної академії України, Центру музичної україністики. Національної комісії з повернення культурних цінностей в Україну при Кабінеті міністрів, Спілки композиторів. Всеукраїнської музичної асоціації. Державної капели бандуристів. Державного заслуженого академічного народного хору ім.Г.Верьовки, Національного театру опери й балету для дітей та юнацтва, кафедри бандури та кобзарського мистецтва Київського Інституту культури, кафедри гри на музичних інструментах Українського державного педагогічного університету ім. М.Драгоманова.

Відкрив вечір генеральний директор НБУВ членкор. НАНУ України О.Онищенко. Про життя та творчість Г.Китастого розповіла завідувача сектором нотних видань бібліотеки проф. В.Шульгіна. про значення творчості та діяльності композитора в розвитку української культури - директор Центру музичної україністики, проректор Національної музичної академії, академік Української академії мистецтв І.Ляшенко, про збірник творів Китастого - директор видавництва «Музична Україна» М.Лінник.

У концерті взяли участь тріо бандуристів музичної школи №32 (клас Г.Яковенко), вихованці Національної музичної академії Лариса Дедюх, Віра Придаток і Тарас Столяр (клас проф. С.Баштана), ансамбль бандуристок Українського державного педагогічного університету ім. М.Драгоманова (клас В.Петренко), солістка Українського народного хору ім.Г.Верьовки Наталя Пелих, солістка ансамблю «Київська камерата» Оксана Шкурат, соліст Національного театру опери й балету для дітей Ігор Пономаренко, концертмейстер Національної музичної академії Ірина Дудченко, лауреати міжнародних фестивалів Валентина Петренко й Галина Яковенко.

На презентації був присутній син Григорія Китастого - Віктор Китастий, директор Американського Дому в Києві.

Значну частину концертних програм склали твори Григорія Китастого: його численні обробки і перекладення українських народних пісень для бандури, власні оригінальні композиції, хорова та релігійна музика, солоспіви у супроводі бандури, фортепіано та інструментальних ансамблі.

Фактично першим виданням творів Г. Китастого, опублікованих за кордоном у повоєнні роки, став "Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження" (Нью-Йорк. 1980) [1], який зберігається у фондах Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського. Цей збірник подарувала Бібліотеці дружина митця Галина Китаста, яка відвідала Київ у 1990 р. У присвяті написано рукою Галини Китастої: "В шосту річницю відходу у вічність (6 квітня 1984 р.) Григорія Китастого дарую цей збірник Центральній Народній бібліотеці АН УРСР ім. В. І. Вернадського в зал нотних видань і музичних видань. Це бажання мого чоловіка Гр. Китастого". — Галина Китаста 6 квітня 1990 р.

"Збірник на пошану Григорія Китастого" був укладений Українською Вільною Академією Наук у США, а саме Музикологічною секцією і виданий у 1980 р. коштом Фондації ім. Івана Багряного. У передмові упорядник і редактор збірника Яків Гурський писав: "Численні друзі й колеги, колишні й теперішні

учні Григорія Китастого і наша громадкість висловлюють свої якнайщиріші почуття пошани до Ювілята і бажають йому з нагоди 70-річчя ще довгих років життєрадісності та успішної праці на ниві кобзарського мистецтва" [1]. У 1984 р. Григорій Китастих несподівано захворів і помер 6 квітня того ж року. А збірник на пошану визначного бандуриста, диригента і композитора надійшов у фонди Національної бібліотеки імені В. І. Верпадовського лише в шосту річницю його смерті за бажанням самого Гр. Китастого.

Збірник має дві частини. Першу частину складають "Автобіографія" Григорія Китастого, музикологічні статті-розвідки з історії української музики, кобзарського мистецтва та творчої діяльності Григорія Китастого, присвячені йому літературні і музичні твори Андрія Гнатишина, Михайла Ситника, Ганни Черинь та ін.

Змістовні статті Мирослава Антоновича "Значення української партесної музики для російської музичної культури XVII—XVIII ст.", Осипа Залеського "Гнат Хоткевич і відродження бандури на західноукраїнських землях" вміщені в збірнику поряд з музикологічними дослідженнями творчості Гр. Китастого: "Своєрідність форми "Поеми про Конотопську битву" Григорія Китастого" Ярослава Ласовського, "Ушанування митця" Ігоря Соневицького та ін. Це свідчить про те, що Музикологічна секція Української Вільної Академії Наук, укладаючи зазначений збірник, розглядала творчість Гр. Китастого як важливий етап в історії української музичної культури.

До другої частини збірника ввійшли вибрані твори Китастого, які ще не друкувались, а також список праць митця. Авторська частина збірника починається з "Молитви" для дитячого хору на слова К. Перелісної. Поряд з хоровими творами вміщені сольні п'єси для чернігівської хроматичної бандури фантазія "Гомін степів", "Етюд", "Музичний момент", "Львівські фрагменти", "Різдвяні мотиви" для оркестру бандур та ін.

Значною подією у справі повернення творчості Гр. Китастого Україні стало видання в Києві у 1996 р. збірки творів видатного митця для капели бандуристів, хорів, солоспівів під назвою "Вставай, народе!" [2]. Це перша в Україні публікація творів Григорія Китастого, написаних у різні роки. Назву взято від однойменного хору на слова І. Багряного, який відкриває збірник. Твір був надрукований окремою листівкою 1960 р. в м. Новий Ульм (Німеччина) з художнім оформленням І. Багряного, яке використано також на обкладинці цієї збірки.

Презентація збірника "Вставай, народе" в Національній бібліотеці імені В. І. Верпадовського збіглася з ушануванням пам'яті видатного бандуриста і композитора з нагоди його 90-річчя в січні 1997 р. [3]. На честь митця звучали його твори, вперше виконувані в Україні відомими співаками, бандуристами Романом Гриньківим, Ларисою Дедюх, Світланою Благодир, дуетом у складі Валентини Петренко і Галини Яковенко та ін. На презентації були присутні директор Національної бібліотеки академік НАН України О. С. Онищенко, проректор Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського академік І. Ф. Ляшенко, відомі українські композитори Михайло Степаненко, Леся Дичко, члени кафедри історії української музики НМАУ, шанувальники кобзарського мистецтва, а також відомий громадський діяч і пропагандист кобзарського мистецтва Директор парламентських програм Україна - Віктор Китастих, син Григорія Китастого.

Галина Китаста відвідала вдруге Національну бібліотеку імені В. І. Вернадського 25 травня 2000 р. Вона тепер постійно живе в Сан-Дієго, штат Каліфорнія, США. Як професійний юрист і блискучий знавець української, німецької, англійської і російської мов доброзичливо допомагає своїм співвітчизникам у розв'язанні життєвих проблем в еміграції, опікується українською культурою. В архіві Галини Китастої зберігаються рукописи творів її чоловіка, в тому числі таких визначних композицій митця як "Дума про Кемтен" та "Бій під Конотопом". Пані Галина має намір передати свій архів у Національну бібліотеку імені В. І. Вернадського. Важливо відзначити, що в цьому архіві зберігаються також інші документи української культури, серед них Галина Китаста згадувала, наприклад, про матеріали талановитого представника української хорової школи Нестора Городовенка.

Продовжуючи співпрацю з родиною Китастих, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського започаткувала виконання проекту "Кобзарське мистецтво", який був ініційований відомим шанувальником кобзарства Віктором Китастиком та видатним сучасним бандуристом Романом Гриньківим. Мета проекту полягає в розробці сучасних концепцій бібліографічного дослідження кобзарського мистецтва як виняткового явища не лише української національної, але й світової культури. Реалізація проекту сприятиме інформаційному забезпеченню та покращенню доступу до унікальних документів кобзарського мистецтва, які зберігаються у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського [4].

Проект передбачає створення електронного та друкованого каталогів на основі сучасних інформаційних технологій: формування страхового фонду унікальних видань у вигляді копій на мікроносіях та у цифровому вигляді для онлайнового обміну інформацією по Інтернет з віддаленими абонентами як українськими, так і зарубіжними.

У плані зазначеної діяльності — співпраця з рукописними фондами Інституту етнології ім. М. Т. Рильського з метою формування страхового фонду магнітних аудіозаписів славетних українських кобзарів та бандуристів і створення комп'ютерного банку даних кобзарського мистецтва.

Конкретним втіленням запланованої діяльності є внесення локальної бази даних музикознавчої літератури та періодики з проблем кобзарського мистецтва, що зберігаються у фондах НБУВ і дисертаційних досліджень з 1993 р.

Разом з бібліографами і програмістами НБУВ О. Ісаєвою, Є.Сидиченком й І. Багрій розроблений робочий лист для комп'ютерної обробки і занесення бібліографічного опису нотних видань електронного каталогу.

До складу електронної наукової бібліотеки НБУВ "Україніка музична", що встановлена на Інтернет вузлі бібліотеки www.nbu.gov.ua увійшли твори Гната Хоткевича, його підручник гри на бандурі.

Отже, інформаційне забезпечення широких кіл прихильників кобзарського мистецтва, виконавців, викладачів, дослідників знаннями про найбагатше сховище документів кобзарського мистецтва, що зберігаються в НБУВ, є актуальним і має на меті зберегти для майбутніх поколінь національну спадщину.

Література

1. Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження / Упоряд. і ред. Якова Гурського. — Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, Музикологічна секція, 1980. — 291 с.
2. *Григорій Китастий*. Вставай, народе: Твори для капели бандуристів, хори, солоспіви. — К.: Музична Україна, 1996. - 175 с.
3. *Шульгіна В.* Пам'яті Григорія Китастого // Бібліотечний вісник. — 1997. — № 2. - С. 38-41.
4. *Шульгіна В.* Презентація проекту "Кобзарське мистецтво" // Бібліотечний вісник. - 2000. - № 1. - С. 49-50
5. *Шульгіна В.* Повернення в Україну спадщини Григорія Китастого // Нар. творчість та етнологія, 2000, № 5—6. - С. 110-112

ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ДИРИГЕНТА І КОМПОЗИТОРА АНДРІЯ ГНАТИШИНА (1906-1995) В АВСТРІЇ

Відновлення історично об'єктивної картини художнього буття національної культури на всіх етапах її розвитку — нагальна потреба сучасного мистецтвознавства за умов духовного відродження України.

Нова культурологічна політика України надає можливість згадати і увічнити імена славетних наших земляків, чия скрутна доля примусила їх покинути Батьківщину, жити і творити на чужині.

Видатний український композитор, диригент і педагог, громадський діяч Андрій Гнатишин (1906-1995), проживши поважний людський вік далеко від рідної землі, серцем завжди був із своєю Вітчизною. Його діяльність як композитора і хорового диригента, пропагандиста духовних скарбів свого народу привернула увагу європейських країн, особливо Австрії, до краси української народної та церковної музики. А.Гнатишин писав: "Як довголітній диригент передусім церковних хорів послуговувався я переважно київськими напівами. В цьому стилі старався також компонувати мої оригінальні церковні пісні, опрацьовувати і гармонізувати й наші галицькі напіви"[1]¹.

За життя Андрій Гнатишин був знаним і шанованим композити ром і диригентом у багатьох країнах Європи і Америки, але шлях його у батьківщину був довгим і болючим. Спочатку Львів вітав свого сина в 1990 р., а в жовтні 1994 р. Київ уперше приймав на рідній земні ушавленого композитора. В Органному залі відбувся концерт з творів Гнатишина у виконанні Камерного хору імені Б.Лятошинського під орудою Віктора Іконника. Тоді композитору було 88 років.

Зал щиро, з великим піднесенням сприймав чудову музику маестро. В той вечір звучала "Служба Божа" для мішаного хору, українські народні пісні в обробці Андрія Гнатишина. Музика композитора, його непересічна особистість справили велике враження й на автора цієї розвідки.

Отримана з рук великого маестро книга "Андрій Гнатишин: Матеріали до біографії" має його автограф і надпис: "Дар для Центральної наук, бібліотеки Академії наук України. Проф. Андрій Гнатишин. Київ 19.X.1994". Це видання з автографом композитора започаткувало "Фонд документів професора Андрія Гнатишина" в Національній бібліотеці України імені В.І.Вернадського. Під час

того ж самого перебування в Києві композитор особисто передав у фонди Музичного відділу бібліотеки рукописи своїх творів. Серед них — партитура та клавір опери на три дії "Олена"[2]², літургія "Служба Божа"[3]³, "Стрілецькі пісні"[4]⁴ та ін. твори для фортепіано, скрипки, віолончелі, обробки народних пісень.

Виконуючи останню волю композитора, його син Ігор Гнатишин передав до Національної бібліотеки особисте книжкове та нотне зібрання професора, його рукописи та видання творів, численні аудіозаписи композицій маестро на грамплатівках і касетах. Як зазначає Ігор Гнатишин, більше ніж 260 оригінальних творів митця у виконанні провідних солістів, хорів і оркестрів були записані на довгограючих платівках [5]⁵. Більшість аудіозаписів українських народних пісень і церковної музики митця зроблено у виконанні хору української церкви Св.Варвари у Відні та солістки Віденського оперного театру Іри Маланюк. Хорові твори Гнатишина були записані в авторській інтерпретації Гнатишина-диригента.

На даний час колекція Андрія Гнатишина бібліографічній обробляється, і подальше дослідження документів і матеріалів митця розкриє нові перспективи вивчення його спадщини.

Згадуючи складний життєвий шлях, що пройшов Андрій Гнатишин, його син зазначає основні етапи становлення митця як українського патріота і професіонала найвищого гатунку [6]⁶. Народившись 26 грудня 1906 р. в селі Чижиків — недалеко від Львова в Галичині (пізніше — частина Австрійської імперії), Андрій Гнатишин отримав професійну музичну освіту у Вищому музичному інституті ім.М.Лисенка у Львові в класі видатних українських музик С.Людкевича, Г.Левицької, Б.Кудрика, пройшов курс філософи у Львівській академії теології. Помітивши великий музичний талант юнака, митрополит Андрій Шептицький у 1931 р. надав йому стипендію для навчання композиції та мистецтву диригування в Новій Віденській консерваторії. По закінченні консерваторії Андрій Гнатишин продовжував студіювати композицію і вокал у видатних віденських професорів, одночасно взявши на себе керівництво хором української церкви Св.Варвари у Відні. З цим колективом пов'язані визначні творчі досягнення митця. В період Другої світової війни Гнатишин співав у хорі й виконував обов'язки диригента в українській церкві в Берліні. А повернувшись до Відня після закінчення війни, став диригентом хору сербської і російської церкви, з 1954 р. до кінця своїх днів знову очолював хор церкви Св.Варвари у Відні. За великі досягнення у музично-просвітницькій і творчій діяльності президентом Австрії Андрій Гнатишин був ушанований званням професора в 1963 р. Таким чином, життя і творчість українського митця були пов'язані з соціально-культурним середовищем Австрії, хоча становлення та розвиток особистості композитора проходили на тлі національної культури.

Завдяки невтомній діяльності Андрія Гнатишина, починаючи з 30-х років церква Св.Варвари у Відні стає центром української культури в Австрії. За висловом Гнатишина, "ця церква разом із семінарією була переважним релігійним і культурним осередком, у якому все живим живчиком було українське життя, а одночасно була найкращим лучником між Сходом і Заходом, між культурою і творчістю нашого народу, з одного боку, та культурою і творчістю Відня і цілого Заходу, з другого боку"[7]⁷.

Кожної неділі та під час свят хор церкви Св.Варвари під орудою Гнатишина наповнював співом храм. Розповідаючи про діяльність цього колективу митців-одномудців, диригент зазначає основну мету співаків: "Управа хору постановила виконати ще одне важне завдання: показати нашу музичну культуру і церковну, і світську чужинцям, живучим в Австрії, та широкому світові й тим самим зробити добре ім'я нашому українському народові й привити симпатію" [8]⁸.

На той час у Відні діяло багато українських товариств. Серед них — Українське академічне товариство "Січ", з членів якого переважно складався хор церкви Св.Варвари, "Родина", "Громада", "Єдність", українське католицьке братство Св.Варвари та ін. Видавались газети і журнали. Щорічно святкувались Шевченківські дні. Збори товариств завершувались виступом церковного і світського мішаного хору під проводом Андрія Гнатишина. В архіві композитора залишилась програма 1933 р. святочної академії до річниці незалежності Західної України, де зазначено виконання "В'язанки стрілецьких пісень" у супроводі 2-х скрипок і фортепіано. На академіях зачитувались також музично-просвітні реферати, Андрій Гнатишин виступав з доповідями про творчість Миколи Лисенка, Олександра Кошиця [9]⁹.

Відбувались академії на честь Івана Франка, Маркіяна Шашкевича, на пошану Лесі Українки, на честь кардинала Йосипа Сліпого в залі Італійського культурного інституту, митрополита Андрія Шептицького, з нагоди 100-річчя академічного товариства "Січ" у Відні.

В концерті на честь Т.Шевченка 15 квітня 1956 р., який влаштувало братство Св.Варвари, виступили хор під орудою Гнатишина, оперна співачка Іра Маланюк, піаністка Дарія Каранович (пізніше директор Українського музичного інституту в Ньюарку, США), челіст Богдан Бережницький та Вільгельм Баран (скрипаль Віденської фолькс-опери).

На сторінках періодичних видань "Християнський голос", "Українське слово" Андрій Гнатишин писав про українських виконавців: "Не лишень на українських імпрезах, але й на самостійних камерних концертах грають вони українські твори і причиняються до популяризації української музичної культури" [10]¹⁰. Серед композиторів, чії твори виконував Богдан Бережницький, Гнатишин називає перш за все Василя Барвінського і Нестора Нижанківського, а також зазначає "Рондо" Бортнянського, Сонату і Тріо Косенка, "Думку", "Весільний фрагмент", "Колискову", "Коляду" Гнатишина. На бажання Бережницького Гнатишин дописував фортепіанну партію клавiру "Ліричного концерту" для віолончелі та симфонічного оркестру Барвінського. Цей останній твір композитора дружини Барвінського надіслала Бережницькому для виконання.

Підтримуючи авторитет і просвітницьку діяльність талановитої піаністки Дарії Каранович, Андрій Гнатишин зазначав: "Скільки писала українська і чужинна преса про її фортепіанові концерти у Львові, Варшаві, Празі, Відні й по всій Австрії, а потім по Америці, видвигаючи майстерність її гри! ...Українці шанують її ще й тому, що вона належить до тих митців, які відзначаються не тільки своєю віртуозністю, але й повною відданістю українській музиці та народові. В її концертних репертуарах все домінують твори українських композиторів, вона їх добре знає і добре виконує"[11]¹¹. Тут Гнатишин згадує

фортепіанні твори майже невідомого, на жаль, в Україні Володимира Грудина, який останні роки свого життя прожив у США.

На думку Гнатишина, великого значення набуває й діяльність Мар'яна Коця, який видав етнографічний збірник З.Лиська, релігійні твори О.Кошиця, Б.Кудрика. Відомо, що й в наші часи видавнича діяльність М.Коця сприяла публікації сучасної історії української музики Л.Корній та ін.

З особливою любов'ю і шаную пише Андрій Гнатишин про українську співачку із світовою славою Іру Маланюк. В Австрії, зокрема у Відні, Іра Маланюк здобула визначне місце серед діячів музичної культури. У 1965 р. австрійський уряд відзначає її "Почесним хрестом знання й мистецтва". Гнатишин ставить ім'я Іри Маланюк поряд з іменами таких співаків світової слави, як Рената Тебальді, Маріо дель Монако, Джузеппе ді Стефано та ін. Найбільший успіх вона мала в операх "Макбет" і "Тристан та Ізольда" Вагнера під керуванням неперевершеного майстра Герберта фон Караяна. "Виступаючи на великих оперних сценах, вона не забуває концертної діяльності, популяризуючи українську пісню, чим доказує свою приналежність до українського народу. Згадати треба самостійні концерти в залі Моцарта у Відні, в Мюнхені, Цюріху, Лондоні", — пише Гнатишин [12]¹². Співачка, поряд з українськими народними піснями, виконує оригінальні композиції Барвінського, Нижанківського, Волошина, Вахняніна, Лисенка, Гнатишина. Її голос записаний на грамплатівках. Вона виконує з хором Св.Варвари й Віденським симфонічним оркестром народні пісні в обробці Гнатишина "Дума про Нечая", "Діброво зелена", "А мій милий умер", "Умираю, моя мати"; з цим же хором під управою Гнатишина Іра Маланюк співає "Отче наш" у чиказькій "Святій літургії". На фотографії, яку Іра Маланюк подарувала Андрію Гнатишину, бачимо її автограф і напис: "Панові Гнатишинові з сердечною подякою за гарну співпрацю. Іра Маланюк"

Так, завдяки творчій співпраці двох талановитих митців Європа почула перлини української музики в натхненному виконанні уславленої співачки Іри Маланюк і диригента й композитора Андрія Гнатишина. Отже, не тільки своїми творами та виступами з хором пропагував Гнатишин українську культуру, а й критичними статтями в австрійській періодиці про музично-просвітницьку діяльність видатних співвітчизників за межами України.

Великого значення у пропаганді української культури надавав Гнатишин діяльності хору Св.Варвари на хвилях австрійського радіо. "Студійний відділ віденського радіо набрав на стрічку одну св.Літургію та Вечірню. Для віденського радіо наспівано: "Церковні та народні пісні України", "Воскресні пісні й гаївки", "Українські коляди", "Воскресна Утренья" та "Коляди слов'янських народів". ...При всіх авдиціях пояснюється наш обряд, звичаї нашого народу та характеристика його творчості" [14]¹⁴.

Радіопередачі заохотили настоятелів австрійських церков показати літургійний спів і обряд українців. Хор церкви Св.Варвари був запрошений виступити в центральному соборі Св.Стефана у Відні. З храму, який збирає до семи тисяч людей, "австрійці розходилися із найкращими вражіннями, побачивши і почувши щось нове для себе, знане і містерійне, чого вже в своїх церквах не бачать, а українці - з оновленим піднесеним духом" [15]¹⁵.

З кожним роком хор церкви Св.Варвари набуває професіоналізму і фахового характеру, за словами Гнатишина. Маєстро наводить цитату з критичної статті

газети "Ст.Пельтнер Цайтунг": "В останню неділю січня 1961 р. відбулася Служба Божа в українсько-візантійському обряді, у старослов'янській мові. ...Хора- лоподібні священичі співи в респонзоріях, які безпосередньо перенимає хор і розвиває їх, надають дії нечуваного драматизму й мистецького вислову. Хор Св.Варвари — це надзвичайно гомогенне звучне тіло, основане на дуже низьких басах і блискучих сопрано, хор розвинув принадну красу тону" [16]¹⁶.

Хор виконував не тільки церковну, а й світську музику. Високий рівень професіоналізму підтверджує той факт, що хор Св.Варвари запрошують до виступів у найпрестижніших залах Відня та інших міст Австрії. Так з нагоди 100-річчя існування братства Св.Варвари хор з великим успіхом виступив у залі Моцарта за участю українського оперного співака Мирослава Старицького, який приїхав на цей концерт з Парижа. Духовний концерт слов'янської музики відбувся 13 липня 1963 р. у Зальцбурзі на честь міжнародного Кирило-Мефодіївського конгресу. У Відні в залі Брамса хор виступив разом з уславленою Ірою Маланюк. На концерті в залі Віденської консерваторії 8 травня 1971 р. хор виконав воскресні пісні й псалми, гаївки й народні пісні.

Треба відзначити, що діяльність Андрія Гнатишина мала такий розголос у Відні, що навіть австрійські церкви запрошують його для відправи служби. З цього приводу Гнатишин пише: "Це було 5 лютого 1961 р., можна сказати — історична дата, коли перший раз співають австрійські богослови українську службу божу під управою українського диригента" [17].

Свою відданість українській музичній культурі, інтерес до її надбань Гнатишин передає видатним австрійським музикантам, з якими має нагоду спілкуватися. Так, готуючи концерт хору Св.Варвари та Іри Маланюк разом з однією з найвидатніших постатей Відня професором Еріком Вербою, Гнатишин спромігся викликати в останнього великий інтерес до України та її історії. Гнатишин пише про ретельне вивчення професором Вербою українських джерел: "Готуючись до концерту, простудіював він все, що було в моїй бібліотеці німецькою мовою: "Історію України" Грушевського і Крупницького, етнографічні збірники Ф.Колесси, статтю д-ра Лиська "Вплив німецької музики на українську", випуски журналу "Ukraine", в яких пишеться про музику, "Ukraine Land and Erde" й інше. І дійсно приємно було почути з уст цього музики правдиву історію українського народу, а також і про розвиток української музики в різних історичних епохах"[18]¹⁸.

В останні роки свого життя Гнатишин не обмежує свою просвітницьку діяльність Австрією. Він подорожує по Сполучених Штатах Америки, виступає в авторських концертах як диригент у Клівленді, Детройті, Чикаго, Філадельфії, Ньюарку. В квітні 1980 р. Гнатишина запрошують до Канади, його концерти з великим успіхом проходять в Едмонтоні і Торонто.

Далеко за межами Вітчизни Андрій Гнатишин прославляв свій народ, українську культуру, присвятивши талант композитора, диригента, громадського діяча-просвітника улюбленій Батьківщині. "Диригенти, як церковних, так і світських хорів, сповнюють велике громадське, культурне й виховне та пропагандне значення. Співаючи в церкві, причиняються вони до піднесення нашого церковного обряду, і він збережеться, як інтегрально пов'язаний з хоровим співом. Молодь, що співає в хорі, пізнає свій рідний обряд, звичаї, свою пісню, мову та прив'язується до свого й не шукає контакту лише з чужими. Хоровими виступами на концертних естрадах, у церквах, радіо

і телебаченні та наспіванням на платівки вони знайомлять чужинців з нашою піснею, культурою і з'єднують симпатії нашому народові. А думаю, що працею наших диригентів, хорів і співаків-солістів на усіх континентах, вдалося нам широкий світ познайомити з нашою культурою"[19]¹⁹, — так писав про свій обов'язок патріота-українця Андрій Гнатишин. Його творча спадщина, яку складає понад 200 творів різних форм і жанрів, потребує ретельного дослідження, подальшої пропаганди, введення до на укового та культурного обігу на Батьківщині митця.

ЛІТЕРАТУРА

- 1.Гнатишин А. Хор церкви Св. Варвари у Відні// Диригент і композитор АндрійГнатишин: Матеріали до біографії. – Відень,1994. – С.152. 2.НБУВ. ВФМФ. Ф.
- 4 “Андрій Гнатишин”. Оп.1. Од. зб.10-13.
- 3.Там само. Од.зб.9.4. Там само. Од. зб.7.
5. Hnatyszyn Igor.Andrij Hnatyschyn: Records // Диригент і композитор Андрій Гнатишин. – Там само. - С.209-211.
- 6.Gnatyzyn Igor. Andrij Hnatyzyn: A shot biography// Диригент і композитор Андрій Гнатишин.- Там само. - С.209-211.
7. Гнатишин а. Хор церкви Св.Варвари у Відні – місце побуту мощів Св.Йосафата колись і тепер // Там само. – С.134.
8. Там само.- С.161.
9. Данник Т. Диригент і композитор Андрій Гнатишин// Там само.- С.10.
- 10.Гнатишин А. Пам'яті Богдана Бережницького//Там само -. С.131.
- 11.Гнатишин А. Враження з побуту в Америці // Там само. – С.148.
12. Гнатишин А. Наша співачка // Там само. – С. 177.
13. Там само. – С.173
- .14. Гнатишин А. Хор церкви Св.Варвари ...// Там само. – С.162.
15. Там само. – С.168.
16. Гнатишин А. Церква Св.Варвари у Відні ...// Там само. – С.136.
17. Там само. – С.137.
- 18.Гнатишин А. Пісні України//Там само. - С.142.
19. Андрій Гнатишин. Збірник музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича: Ювілейне видання 1811-1911.- Вінніпег, 1992.- С.347-348.
20. Гамкало І. Гнатишин Андрій// Мистецтво України: Біографічний довідник.- К., 1997.- С.156.
21. Диригент і композитор Андрій Гнатишин: Матеріали до біографії.- Відень, 1994.
22. Залеський О. Мала українська музична енциклопедія.- Мюнхен, 1971.
23. НБУВ. ВФМФ. Ф.4. "Андрій Гнатишин". Оп.1. Од. зб. 1-13.
24. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд.- Мюнхен, 1963.
25. Шульгіна В. Музична україніка.- К., 2000.

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 р. 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 болото”* [1]. 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 рр.

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, авторка статті зіткнулася з цікавими маргіналіями регентів на

* В цитатах зберігається правопис першоджерел

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 ХУІІІ ст., зокрема творчості А.Веделя.

На рукописній копії партитури Веделя “Боже прийдеша 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 р. 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”[2, 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...”[3, 80]

І далі: “Ну и свинья же тот, кто исправляет Веделя ... Вот свинья под дубом” [3, 87]

Цей коментар митця свідчить про те, що Кошиць дуже ретельно працював з партитурами Веделя і з високою повагою ставився до розшифровки авторського тексту.

Зупинимось детальніше на характеристиці періоду роботи Кошиця із студентським хором Київського університету св. Володимира в 1908-1918 рр. 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 р. (№ 263) зазначалось: “Хор в його (Кошиця) руках це цілком слухняна могутча сила, з якою він робить найнебезпечніші експерименти ... Розуміє дух народної пісні, особливо української...” [4].

Газета “Киевские вести” від 11 лютого 1910 р. (№ 42) так характеризувала виконання хору: “Чистота исполнения, богатая красочная нюансировка, необыкновенная сыгранность” [4].

Рецензії 1911 р., вміщені на шпальтах київської преси, зазначають зростаючу виконавську майстерність студентського хору під орудою Кошиця. Так, газета “Киевская мысль” від 18 листопада 1911 р. (№319) відмічає: “По сравнению с прошлым годом студенческий хор под управлением Кошица сделал значительный успех. Звучность голосов во всех частях хора равномерная, интонационно безукоризненна. Нюансы доведены до поразительного совершенства. Вся гамма голосов дышит одной гармонической цельностью, тем, что принято называть ансамблем. Все это дает полное право студенческому хору именоваться художественным”[4].

В газеті “Южная копейка” від 15 листопада 1911 р. (№ 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” [4].

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 р. писалось: “Во главе хора, состоящего из 60 человек студентов, стоит опытный и умелый дирижер Киевского филармонического общества “Баян” Александр Антонович Кошиц” [4].

Порівнюючи рецензії на виступи студентського хору, програми і лібретто концертів різних років, можна помітити тенденцію до зміни репертуару у славленого колективу. Якщо в рецензіях 1910-1911 рр. (“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 р., у виступах хору все більшої ваги набуває український репертуар. Так, в програмі концерту, що відбувся 4 квітня 1913 р. 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. 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 капельмейстерство приносять Кошицю шалений успіх і славу лідера хорового мистецтва. В листі до Василя Беневського від 18 березня 1913 р. 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 р. 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 р.), “Веснянки” (березень 1916 р.), “Побутові народні пісні” (листопад 1916 р.), “Гобелени” - аранжування французьких, італійських, іспанських пісень (травень 1918 р.)

Наведемо приклади з програм концертів.

“Либретто колядок в исполнении смешанного хора студентов университета св. Владимира и слушательниц 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 дивнее нарощение (ар.О.Кошиця)

Жала Улянка шовкову траву (ар. В.Ступницького)” [4].

“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 ст. 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 Кошиця була повсюдною для мистецьких пошуків К.Стеценка, М.Леонтовича, В.Ступницького. Свої відкриття Кошиць реалізував у стильових авторських тематичних моножанрових концертах.

Список використаних джерел:

- 1.НБУВ. ІР. Ф.50, 789.
- 2.Олександр Кошиць. Спогади. – К.: Рада, 1995.
3. НБУВ. Відділ історичних зібрань і колекцій. Ее 1775 п. №2.
4. НБУВ. ІР. Ф.50, 785.
- 5.Олександр Кошиць. Листи до друга (1904-1931) / Упор. Л.О.Пархоменко. – К.: Рада, 1998.

Авторська довідка

Шульгіна Валерія Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикології Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Тел. 278-45-68

ВАЛЕНТИН КОСТЕНКО (1895-1960): ТВОРЧИЙ ШЛЯХ І СПАДЩИНА КОМПОЗИТОРА (З ФОНДІВ ЦДАМЛМУ)

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 рр.). Значна частина спадщини митця не опублікована і досі зберігається у державних і приватних архівах. Доступними для дослідників ці матеріали стали лише у 1995 р. (Костенко реабілітований посмертно 1993 р. на підставі закону України від 17 квітня 1991 р. "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 Світовіда", "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 ст.ст. 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 [2]".

Проїздом через Уразове перебував у слободі архієрейський регент, який і забрав 1904 року Валентина у Воронеж в архієрейський 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 Марійського театру. Старшим же учням ("випускникам") можна було ходити на оперні вистави щотижня, бо вони мали в Маріїнці спеціальну ложу [3,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 [4, арк.27]".

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 Кабінета Його Імператорської Величності 13 травня 1909 року і 23 липня 1910 року за відмінний спів (соло) [5,арк. 12]".

По закінченні Петербурзької придворної капели в 1914 р. В. Г. Костенко отримав звання учителя хорового співу і теорії музики, а в 1915 р. екстерном склав екзамен 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 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 [6,44]" - 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 [2]".

1922 р. Костенко повернувся в Україну і переїхав на постійне мешкання до

Харкова. Спочатку викладав теоретичні дисципліни в музичному технікумі, а потім методіку хорового співу в музичному інституті. З 1927 р. 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 1929р. Костенко очолював Асоціацію революційних композиторів України (АРКУ) та Українське товариство драматургів і композиторів (УТОДІК), працював у Вищому музичному комітеті (ВМК) НКО. У 1932 р. 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" (7,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 високому 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 [8, 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 самотньої 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 [10, 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 розтрощити 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 елементу як основного, не підпорядкованого класовій боротьбі; 2.3 думок про буржасність української нації; 3. З орієнтації на Європу; 4. З тенденції відірвати українську радянську музичну культуру від російської [11,24]".

Про 40-і роки В.Костенко писав так: "Під час окупації залишився на Україні, в Харкові. В 1943 році переїхав на Західну Україну, в Станіслав, де мешкав до 1950 року, працюючи в навчальних закладах (медичному та учительському інститутах). 1950 року переїхав до Харкова на постійне мешкання, але через кілька місяців був заарештований і засуджений на багато років [2]".

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 переказав для оркестра ноти українського націоналістичного гімна "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 [12].

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.

