

З М І С Т

ПЕРЕДМОВА (проф. О.М. Отич).....	5
---	---

РОЗДІЛ I. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ (ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТ.)

1.1. Культурно-історичні та суспільно-політичні чинники становлення вітчизняної музичної освіти	9
1.2. Передумови розвитку музичної освіти в Західній Україні протягом першої половини ХХ ст.....	26
1.3. Вплив вітчизняних культурно-освітніх діячів на становлення і розвиток мистецько-педагогічної освіти Західної України.....	36
<i>Література до теми</i>	51
<i>Запитання до теми</i>	55

РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ З МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ТЕРЕНАХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

2.1. Специфіка становлення й розвитку системи професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва у Галичині.....	56
2.2. Особливості становлення й розвитку системи професійної підготовки майбутніх музикантів на Буковині.....	75
2.3. Проблеми становлення та розвитку професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва на Закарпатті.....	91
2.4. Роль музичних товариств у становленні і розвитку системи підготовки майбутніх музикантів у навчальних закладах Західної України.....	100
<i>Література до теми</i>	113
<i>Запитання до теми</i>	117

**РОЗДІЛ III. ЗМІСТ ТА ОРГАНІЗАЦІЯ ПІДГОТОВКИ
ФАХІВЦІВ З МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ВИЩИХ
НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

3.1. Українська народна пісня як основа змісту музичної освіти України першої половини ХХ ст.....	118
3.2. Зміст, форми і методи професійної підготовки майбутніх музикантів у закладах музичної освіти Західної України у першій половині ХХ ст.....	128
3.3. Значення теоретичних, методичних і практичних здобутків у підготовці майбутніх фахівців з музичного мистецтва у Західній Україні для сучасної музично-педагогічної практики.....	148
<i>Література до теми</i>	169
<i>Запитання до теми</i>	175
ВИСНОВКИ	176
ПІСЛЯМОВА (<i>проф. О.М. Отич</i>).....	182
ЛІТЕРАТУРА	184

П Е Р Е Д М О В А

Утвердження гуманістичної освітньої парадигми вимагає здійснення професійної підготовки художньо-педагогічних кадрів у контексті їх особистісного становлення. Цей процес передбачає комплексний розвиток у майбутніх музикантів-педагогів не лише інформаційно-операційних, але й ціннісно-мотиваційних аспектів їх педагогічної культури. Це актуалізує проблему формування цілісного художнього світогляду майбутніх учителів музики як інтегрального базису їх подальшої художньо-педагогічної діяльності, що визначає її предметний зміст та ціннісно-сміслову спрямованість.

Педагог крізь призму власної діяльності покликаний гуманізувати внутрішній світ людини, утверджувати ідеали добра, справедливості, честі, милосердя, любові. Гуманістичні тенденції розвитку сучасної української освіти зумовили зміни освітніх пріоритетів і цінностей та висунули нові вимоги до професійної підготовки педагога. Але гуманізація освіти у вищій школі не повинна зводитись до доповнення навчальних планів новими дисциплінами. Потрібний рішучий поворот до того, щоб на студента дивилися не лише як на майбутнього фахівця, а як на освічену, розвинену, благородну, інтелігентну людину. Безперечно, ця людина повинна бути професіоналом, але це лише один із аспектів її цілісного буття. Утвердження погляду на майбутнього фахівця як цілісної особистості, розуміння важливості духовної гармонії всієї людської життєдіяльності повинно стати основою модернізації вищої мистецької освіти. Тобто система підготовки фахівця повинна бути спрямована на формування багатогранної, духовної, культурної, емоційно багатой, зі стійкою світоглядною позицією, етичними установками особистості фахівця.

Актуальність навчального посібника Н.О. Філіпчук *«Розвиток особистісних якостей майбутніх музикантів-педагогів у вищих навчальних закладах Західної України (перша половина ХХ століття)»* зумовлена цілою низкою факторів. Результати досліджень відповідають цілям та завданням, принципам та концептуальним засадам національної та

мистецької освіти, зокрема створюють підвалини для гуманізації змісту підготовки музикантів-педагогів у вищих навчальних закладах України, орієнтують насамперед на розвиток особистісних якостей майбутніх фахівців. Нові імена, педагогічні й мистецькі форми діяльності, технології, зміст навчання і виховання можуть суттєво збагатити теорію української музичної педагогіки і практику освіти. Крім того, висвітлення поставленої проблеми актуалізує важливість національно-регіонального компоненту професійної підготовки музиканта-педагога, який, виходячи за межі локальної значущості, набуває загальнонаціонального звучання. Необхідно також зауважити, що головним методологічним підходом до означеної проблеми є культурологічний, що дозволяє максимально розширити обрії сприйняття музичної освіти як невід'ємної частини культури.

Вагомий внесок у розв'язання проблеми формування особистісних якостей музиканта-педагога здійснили М. Авазашвілі, О. Макурєнкова, А. Малинковська, І. Немикіна, у працях яких музично-педагогічна діяльність розглядається у контексті загальних проблем музичної освіти. Дослідження О. Джури та І. Чернявської стосуються історичного аспекту підготовки музиканта. У працях І. Грінчук, В. Крицького, Е. Ткач, С. Торічної аналізуються проблеми набуття різних умінь, що забезпечують успішну діяльність музиканта. Аналізу особистісних якостей музиканта присвячено праці І. Веденіна, Н. Зелінської, О. Прудникової, В. Самітова, П. Харченко, Т. Шевченко, Н. Язикової. Однак в цих дослідженнях не достатньо цілісно аналізується проблема розвитку особистісних якостей музиканта-педагога у історичному контексті, на основі визначення ролі національних традицій у формуванні вітчизняної системи підготовки майбутніх музикантів-педагогів. Це зумовлює актуальність дослідження проблеми і визначення більш продуктивних форм професійної підготовки музиканта-педагога, що розглядали б не лише наявність професійних знань та умінь, сформованість навичок, а й вироблення установки на особистісне самовдосконалення шляхом пізнання своїх здібностей, можливостей та формування адекватної самооцінки, етико-естетичних установок, світогляду загалом.

У цьому контексті навчальний посібник Н.О. Філіпчук є актуальною науково-практичною розробкою, в якій аналізуються

питання становлення та розвитку системи підготовки музикантів-педагогів у вищих навчальних закладах відповідного регіону: культурно-історичні та соціально-політичні чинники її формування, специфіка змісту і форм підготовки фахівців з музичного мистецтва у вишах Західної України, визначення ролі музичних товариств та їх впливу на музично-педагогічну освіту тощо. Усі ці аспекти підкреслюють вагоме значення наукових, практичних традицій у процесі розвитку особистісних якостей та формування професійних навичок майбутніх фахівців з музичного мистецтва. Зміст посібника засвідчує глибокий аналітичний підхід авторки до проблеми історичного становлення фундаментальної системи музичної освіти у визначеному регіоні. Зокрема у розділі I *«Культурно-історичні передумови розвитку музичної освіти в Західній Україні (перша половина ХХ ст.)»* охарактеризовані найважливіші чинники розвитку професійної музичної освіти у регіоні, досліджено вплив видатних діячів культури і мистецтва, а також мистецьких та культурно-освітніх товариств на зародження й становлення перших мистецьких навчальних закладів.

Розділ II *«Особливості становлення і розвитку системи професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва на теренах Західної України у першій половині ХХ ст.»* присвячено історико-педагогічному аналізу процесів становлення і розвитку музичної освіти Галичини, Буковини та Закарпаття, вивченню ролі музичних товариств у виникненні мережі музичних навчальних закладів різних типів і рівнів. У цьому розділі проаналізовано їх культурно-освітню й концертну діяльність, зв'язки з митцями інших регіонів України та зарубіжжя, здійснено огляд музичних періодичних видань та виявлено їх вплив на створення музичних шкіл, консерваторій; простежено історію розвитку провідних вищих музичних навчальних закладів Львова, Чернівців, Ужгорода.

У розділі *«Зміст та організація підготовки фахівців з музичного мистецтва у вищих навчальних закладах Західної України першої половини ХХ ст.»* проаналізовано змістову складову, форми і методи професійної підготовки майбутніх музикантів у навчальних закладах відповідного регіону, обґрунтовано значення української народнопісенної творчості у формуванні змісту музичної освіти, а також висвітлено значення

теоретичних, методичних і практичних здобутків у цій галузі для сучасної музично-педагогічної практики.

Зміст навчального посібника засвідчує ґрунтовний підхід Н.О. Філіпчук до багатоаспектної проблеми розвитку особистісних якостей та формування професійності музиканта-педагога на культурологічних та етнопедагогічних засадах. Особливе досягнення автора посібника полягає у актуалізації традиційного досвіду підготовки фахівців з музичного мистецтва в Україні, що, на нашу думку, сприяє збереженню фундаментальності вітчизняної освіти загалом та створює вагомі підвалини для її модернізації, зокрема щодо виявлення пріоритетів у процесі розвитку особистісних якостей майбутніх фахівців з музичного мистецтва.

О.М. Отич,
доктор педагогічних наук, професор

* * *

Глибоко вдячна за духовну наснагу, моральну підтримку моїм батькам – мамі Катерині Миколаївні та батьку Олександрові Івановичу, чоловіку та синам. Також висловлюю щире подяку всім, хто сприяв написанню навчального посібника, його вдосконаленню: науковому редактору – доктору філософських наук, професору, дійсному члену НАПН України, директору Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України І.А. Зязюну, доктору педагогічних наук, професору, дійсному члену НАПН України, першому заступнику директора Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України Н.Г. Ничкало, рецензентам – кандидату педагогічних наук, старшому науковому співробітнику відділу педагогічної естетики та етики Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України С.В. Коновець, кандидату педагогічних наук, завідувачу кафедри соціальної екології Державної екологічної академії післядипломної освіти і управління І.В. Лисаковій. Особиста вдячність за ґрунтовну передмову та післямову до посібника завідувачу відділу педагогічної естетики та етики Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України, доктору педагогічних наук, професору О.М. Отич.

РОЗДІЛ І

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ (ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТ.)

1.1. Культурно-історичні та суспільно-політичні чинники становлення вітчизняної музичної освіти

Ще з прадавніх часів музика посідала одне з найважливіших місць у системі ритуалів та магічних дій первісного суспільства, зокрема й у суспільному та культурному житті давніх слов'ян. У Київській Русі як одному з найпотужніших політичних і культурних регіонів Європи IX – XIII ст. музична культура набула небаченого багатства і розмаїття форм. Передусім йдеться про народну музичну творчість, творчість боянів і скоморохів, музичне мистецтво княжих дружинників, яка свідчить про те, що музика була невід'ємною частиною побуту київського княжого двору, а також важливим елементом християнської служби¹.

Відомий учений-культуролог М. Попович розглядає Київську Русь як потужний соціальний і культурний комплекс, що поєднував самостійні “відокремлені світи: світ села, світ міста, світ церкви та монастирів, світ князівського двору”². У кожному з них були свої соціальні та культурні структури, зокрема й мистецькі.

Разом з тим, попри відсутність документальних доказів практики музикування в цих середовищах, достеменно відомо, що життя українця будь-якої соціальної верстви від народження супроводжується музикою і співом. Зразки народної творчості та історичні документи свідчать, що світ села розвивав народну

¹ Архімович Л.Б. Нариси з історії української музики: [у 2-х ч.] / Л.Б. Архімович, Т. Каришева, Т. Шиффер, О. Шресер-Ткаченко. – К.: Мистецтво, 1964. – Ч.1: Українська народна пісня. Українська дожовтнева професійна музика. – 1964. – 408 с. С. 5.; Бабишин С.Д. Основные тенденции развития школы и просвещения в Древней Руси (X – первая пол. XIII вв.): автореф. на соискание учен. степени доктора пед. наук: спец. 13.00.01 – теория и история педагогики / С.Д. Бабишин. – К., 1985. – 47 с.

² Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович. – К.: Артк, 1999. – 237 с. С. 71.

музичну культуру, джерела якої нерідко впливали ще з трипільської доби. Світ міста, насамперед торговельно-промисловий люд, використовуючи традиційну народну музику, творив власну музичну культуру.

Особливо важливою в освіті й культурі, на думку М. Поповича, була роль церкви: „Ми не знаємо, якою була система навчання, наскільки її можна назвати шкільництвом, але були і вчителі-диякони (дяки), школи при монастирях і церквах, були скрипторії-бібліотеки, ... в руських містах було чимало письменних, причому в різних прошарках населення“³.

Історію становлення сакральної музичної культури в Україні дослідники пов'язують з Києво-Печерською лаврою. Однак відомо, що музична культура східнослов'янської церкви, особливо її ладова система, сформувалася під впливом давньогрецької музики. Зокрема на розвиток культури сакрального співу значний відбиток наклали єврейська та сирійська музично-поетичні культури, відкинувши багатоголосся, притаманне народній музичній культурі слов'ян⁴. У давньоруських церквах використовували не тільки форми літургійного співу, які ґрунтувались на візантійських, болгарських, сербських традиціях, а й чимало церковних співів та наспівів, властивих лише для Руси-України⁵.

Цілком логічним є, на нашу думку, й те, що тогочасний українець був добре ознайомлений з хоровим (одноголосним та багатоголосним; сольним та антифонним) співом. Так, арабський мандрівник Абдул Гасан Ібн-Гусейн (Аль Масуді), розповідаючи про хоровий спів, хороводи, пісні і танки в супроводі бубнів, сопілок, ріжків, гуслів, висловлював особливе захоплення хоровим давньоруським співом, який „зачаровував не лише

³ Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович. – К.: Артек, 1999. – 237 с. С. 82.

⁴ Там само.

⁵ Москальова Л. Ю. Витоки, становлення і розвиток християнської духовної музики / Л.Ю. Москальова // Науковий вісник ПДПУ ім. К.Д. Ушинського. – Одеса, 2001. – №10/11. – С. 57-60.

вірних, а й усіх, хто чув ці милі звуки“⁶.

Мистецький та освітній рівень Київської Русі був досить високим. За часів князювання Володимира Великого і Ярослава Мудрого особлива увага приділялася розвитку шкільної освіти. Це значною мірою вплинуло на зміст загальнодержавної і церковної політики Русі-України⁷. Школи організовували за грецьким зразком. За програмою вивчали “сім вільних мистецтв” – граматику, діалектику, риторичку, арифметику, геометрію, астрономію і музику⁸. Онука Ярослава Мудрого Анна Всеволодівна у 1086 р. відкрила при Андріївському монастирі школу, в якій близько 300 дівчат одночасно з письмом, рукоділлям й іншими ремеслами вивчали музику і спів⁹.

Отже, як бачимо, система освіти в Русі-Україні обов’язково передбачала й музичне виховання. Поряд з читанням, письмом, рахуванням та малюванням дітей обов’язково навчали співу й музики.

Обов’язковість музичного виховання перетворюється на традицію в системі загальної освіти, і у наступні історичні періоди стає однією з підвалин розвитку української педагогіки та музичної освіти загалом. Водночас говорити про чітку систему музичної освіти в Київській державі, зокрема у Галицькій Русі, досить проблематично, тим більше, що про підготовку фахівців для цієї галузі, на жаль, немає жодних документальних підтверджень. Розвиток же музичного мистецтва княжої доби взагалі пов’язаний як з розвитком самобутньої народної музики, так і з запозиченням європейських та східних надбань. Щодо

⁶ Фільц Б.М. Музична культура східних слов’ян / Б.М. Фільц // Історія української музики: в 6-и т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К., 1989. – Т. 1. – С. 130-154. С. 142.

⁷ Бабишин С.Д. Основные тенденции развития школы и просвещения в Древней Руси (X – первая пол. XIII вв.): автореф. на соискание учен. степени доктора пед. наук: спец. 13.00.01 – теория и история педагогики / С.Д. Бабишин. – К., 1985. – 47 с.

⁸ Драгоманов М. Галицько-Руське письменство. – Львів: З друк. Т-ва ім. Шевченка, 1876. – 38 с.; Драгоманов М. Розвідки: про укр. народну словесність і письменство. – Львів: З друк. Т-ва ім. Шевченка, 1899. – Т. 4. – 1907. – 399 с.

⁹ Татищев В.Н. История Российская: в 7-ми т. / Василий Никитич Татищев. – Л.: Наука, 1964. – Т.2. – 1963. – 352 с.; Т.3. – 1964. – 364, [5] с.; Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства / Фёдор Иванович Буслаев. – СПб.: Т-во “Обществ. Польза”, 1861. – 643 с.

Галицько-Волинського князівства можна сказати, що там тяжіння до європейської музики було пріоритетним від початку¹⁰.

З XIV по XVIII ст. історична доля етнічних українських земель стає вражаюче різноманітною: вони входили до складу інших держав з різним політичним устроєм, культурними та релігійними традиціями. Але навіть у такій суто автономній сфері, як фольклор, постійно відбувались позитивні зрушення. У творенні, а особливо у виконанні народної поезії, яка багато століть була прерогативою народних мас, важливу роль почали відігравати „народні професіонали” – фахівці, організовані по цеховому в певні братства. У XV – XVII ст. це були *лірники* й *кобзарі*, а також *каліки-перехожі*¹¹.

Узагалі появу кобзарів та лірників небезпідставно пов’язують з виникненням козацтва, перші письмові згадки з’являються наприкінці XV ст. Так, думи, що складала основу репертуару народних співців, фольклористи називають козацьким епосом. Зрештою особа козака нерідко асоціювалася не тільки з конем та зброєю, а й кобзою чи бандурою. Прикладом цьому слугують численні традиційні народні картини «Козак Мамай». Дослідники феномену козацтва відзначали його особливий взаємозв’язок з мистецтвом – співом, танцем, музиками. Кобзарі й лірники повинні бути справжніми фахівцями своєї справи, оскільки гра на кобзі (бандурі) та лірі вимагала певної майстерності та необхідності здобуття певної освіти.

Братства лірників і кобзарів мали свій особливий устрій та відповідну систему учнівства (так, є свідчення, що мистецтво гри Остапа Вересая передавалось упродовж не менш, як п’яти поколінь), іспитів-посвят, свою постійну організацію за територіальним принципом, ватажків і отаманів, десятицьких, суддів, скарбників тощо. Ці народні митці розвивали традиції співців ще княжої доби. Окрім народних пісень, лірники й кобзарі виконували також псалми й канти духовного характеру,

¹⁰ Бабишин С.Д. Школа та освіта Київської Русі IX – перша половина XIII ст. – К.: Вища шк., 1973. – 88 с.; Шафарик П.И. Славянские древности / П.И. Шафарик; пер. с чеш. И. Бодянского. – М.: Тип. Степанова, 1838. – Т. 1, кн. 3; Часть историческая. – 302 с.

¹¹ Попович О.П. Українське музичне життя Перемишля (1919-1999 рр.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 “Музичне мистецтво”/ О.П. Попович. – К., 2002. – 17 с.

апокрифічні вірші¹². І авторами, а нерідко й виконавцями були також учителі співу, мандрівні дяки, учні братських шкіл, колегій та Києво-Могилянської академії¹³.

Оскільки виникнення і розвиток кобзарства пов'язують з козацтвом, то цілком закономірним є те, що територією його поширення тривалий час були східноукраїнські землі. Однак з часом російський царат оголошує кобзу „крамольним” інструментом та розпочинає справжнє полювання на народних співців, ув'язнюючи їх і знищуючи інструменти, які їм належали. Збереглося чимало відомостей про життя і творчість кобзарів ХІХ ст., які свідчать, що це були “люди освічені, добре організовані та які навіть відігравали визначну роль у формуванні політичної думки українського народу”¹⁴.

З приходом на українські землі радянської влади розпочалася цілеспрямована ідеологічна боротьба проти таких народних співців. У перші ж роки цією владою було прийнято дві постанови, за якими кобзарів переслідували як жебраків та забороняли національні інструменти, серед яких були: кобза, ліра, бандура¹⁵.

Відтак секрети кобзарського мистецтва могли б бути назавжди втрачені. Але зусилля українських митців другої половини ХІХ – початку ХХ ст., зокрема М. Лисенка, Г. Хоткевича, щодо вивчення збереження, популяризації та впровадження гри на бандурі до системи українського музичного виховання не лише на східноукраїнських, але й західноукраїнських землях відчутно допомогло зберегти кобзарство як феноменальне явище української культури, а методику навчання гри на бандурі, кобзі, лірі – як елемент

¹² Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович. – К.: Артк, 1999. – 237 с. С. 201.

¹³ Костомаров М. Історія України в життєписах визначних її діячів / Микола Іванович Костомаров. – Львів: наук. т-ва ім. Т.Г. Шевченка, 1918. – 493 с.

¹⁴ Історія української музики: в 6-и т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського; [редкол.: М.М. Гордійчук (голова) та ін.]. – К.: Наук. думка, 1989. – Т. 2.: Друга половина ХІХ ст. / [Т.П. Булат, М.М. Гордійчук, С.Й. Грица та ін.]. – 1969. – 458, [2] с.

¹⁵ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Гнат Мартинович Хоткевич. – Х.: Б. в., 2002. – 282, [6] с.

української музичної освіти¹⁶.

Відповідно до історичних довідок, у добу середньовіччя чимало українських міст отримали Магдебурзьке право. Отже, як і в центральноевропейських містах, міська влада нерідко мала міських трубачів, інших музикантів, початкові записи про яких у касових книгах львівського Магістрату, наприклад, датуються 1414 р. Музикантів у Львові у XV – XVI ст. було вже настільки багато, що вони об'єдналися в спеціальний цех – Братство музикантів. Окрім поодиноких музикантів, Братство посідало дві інструментальні капели. Обидві капели відігравали важливу й помітну роль у музичному житті міста, маючи майже виняткове право „обслуговувати” урочисті міські події. Вони грали також під час різноманітних сімейних урочистостей городян¹⁷.

Подібна ситуація була характерною для багатьох українських міст як на заході, так і на сході України. Відомі згадки про те, що на різні урочистості у містах запрошували не лише цехових, але й позацехових музик. Так, у Києві існував «музичний цех», що мав монополію на виконання музики навіть на приватних святах. У Києві середини XVIII ст. магістр мав постійний міський оркестр з 16 музикантів із капельмейстером і музичною школою при оркестрі¹⁸.

Основними народними інструментами у XIV – XVIII ст., поряд з бандурою та лірою, дотепер залишаються сопілка, лютня, цимбали, а також скрипка, басоля (різновид віолончелі), коза (різновид волинки), бубен, тромбон, труба, волинка, трембіта (частина з них мала регіональне поширення). Ймовірно, що існувала певна система навчання гри і на цих інструментах, що нерідко мало приватний характер – у вигляді домашнього музикування, коли навички гри на певному інструменті передавались від батька до сина, від старшого – молодшому¹⁹.

¹⁶ Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. – К.: Муз. Україна, 1980 – Ч. 1. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття, 1980. - 198 с., 6 л. іл.; Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Гнат Мартинович Хоткевич. – Х.: Б. в., 2002. – 282, [6] с.

¹⁷ Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л.: Сполом, 2003. – Т. 1. – С. 26-29.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Гнат Мартинович Хоткевич. – Х.: Б. в., 2002. – 282, [6] с.

Необхідно наголосити, що саме у цей час відбуваються зміни й у системі церковної музичної освіти. У церковний спів під впливом європейського сакрального мистецтва проникає гармонійний спів, в Україні розвивається багатоголоса обробка стародавніх церковних мелодій. У церковну музику, яка протягом багатьох століть суворо дотримувалася певних догм, починають проникати елементи музичної народної культури. З'являються твори, духовно споріднені та інтонаційно близькі до народних, які природно вливалися до процесу шліфування музичної культури української нації, що зрештою дало свої плоди. Адже в ХІХ ст. чимало людей, здобувши музичну освіту у духовних семінаріях, училищах, у той чи інший спосіб прилучалися до створення національної системи музичного виховання, яка базувалася на глибоко патріотичній основі.

Дослідники зазначеного історичного періоду справедливо стверджують, що, хоча Україна була підвладна вимогам країн християнства східного обряду, вона належала і до периферійних регіонів, духовний центр яких знаходився в Італії та Австрії, відтак входила до культурної зони, яка в часи контрреформації розвивалася у контексті стилістики бароко²⁰. На той час в Україні було два значні музичні центри – Києво-Могилянська академія та василіанська Почаївська лавра.

Зокрема у Києво-Могилянській академії було організовано студентський хор, інструментальний оркестр, до репертуару яких входили твори не лише духовного, а й світського змісту, особливо вирізнялися з-поміж них зразки італійського бароко²¹. Тобто разом із традиційною церковною музичною культурою та народною творчістю розвивалася і світська музика. Таким чином, спершу доволі популярними почали ставати напівцерковні, напівсвітські музичні твори – псалми і канти, згодом дістали поширення і світські твори.

Привертає увагу також той факт, що у Львові від початку ХV ст. у костелах звучить орган. Невдовзі, 1495 р., у м. Белз, що

²⁰ Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович. – К.: Артек, 1999. – 237 с. С. 190-191.

²¹ Крип'якевич І. Історія України для народу / Іван Петрович Крип'якевич. – Львів: Накладки фонду "Учитися, брати мої...", 1929. – 144, [4] с.

недалеко від Львова, домініканці, які в останній чверті XVI ст. вже мали в місті невелику інструментальну капелу, заснували школу органістів²².

Позитивним було також те явище, що в усіх тогочасних загальноосвітніх школах (а за часів Середньовіччя ними найчастіше опікувалося духовенство) викладали музику і спів. Мета подібних занять була суто практичною – навчання дітей церковного співу (збереглися навіть написані від руки пісенники, за якими навчалися учні), але рівень і якість занять не були високими. Так, 1615 р. при Єзуїтській колегії у Львові, а 1727 р. при Домініканському монастирі, були створені музичні бурси, у яких навчалися діти з незаможних сімей. Їх основним завданням було навчитися гри на кількох інструментах та співу. 1586 р. Ставропігійське Братство заснувало греко-латинську Братську школу; невдовзі за її зразком були засновані братські школи у Києві, Луцьку та інших містах²³. Дослідники відзначають, що саме братські школи фактично сприяли докорінним змінам чи навіть реформам у хоровому співі тодішньої православної церкви²⁴.

Достеменно відомо, що у Львівській братській школі спочатку навчали не лише співу, але й нотній грамоті, теоретичним основам музики і навіть, на думку М. Козицького, теорії композиції²⁵. Було також введено нотолінійне письмо і багатоголосий (партесний) спів, який саме звідси поширився далі по всій Русі-Україні. При цьому варто наголосити, що вчителі братських шкіл додатково користувалися у своїй практичній діяльності трактатами про музику латинських, польських, німецьких авторів.

Загалом на підставі ознайомлення з історичними

²² Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с. С. 25.

²³ Нариси з історії українського шкільництва. 1905 – 1933 рр.: навч. посіб. / за ред. О.В. Сухомлинської. – К.: Заповіт, 1996. – 304 с.

²⁴ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с. С.99.

²⁵ Там само. С.101.

матеріалами маємо змогу констатувати, що в XIV – XVIII ст. розвивалися та примножувалися не тільки традиції народної та релігійної музичної культур – насамперед відбувалася їх модернізація. Окрім впливу релігійної музики, все більш відчутним у тодішніх навчальних закладах стає вплив світської європейської культури на музичне виховання, що було підґрунтям для професійної музичної освіти.

Музичний фольклор у XVIII ст., безперечно, усе частіше привертав увагу освічених верств українців і, зрештою, почав усвідомлюватися ними як важлива складова музичної культури. Проте ні документальної, ні наочної бази його викладання у навчальних закладах не залишилося²⁶. А відносно церковної та світської музики на підставі відповідних даних можна констатувати, що у середині XVIII ст. в Україні вже були частково закладені основи підготовки фахівців з музичного мистецтва як у світській, так і в релігійній сферах.

Отже, мистецтво взагалі й музичне зокрема у досліджуваний період відігравали важливу роль у суспільному житті України та сприяли пробудженню народної самосвідомості, адже це була доба величної народної боротьби та трагічних поразок і втрат. Національно-визвольний рух, безсумнівно, підніс духовні сили народу, і це справедливо знайшло своє відображення у музичній культурі. Суттєвим видається також той факт, що мистецтво тієї пори було насичене гуманістичними ідеями, активно розвивалися самобутні національні традиції.

Слід наголосити на тому, що розвиток освіти в Україні, починаючи з XIV ст., відбувався не лише у складних політичних, а й у суперечливих соціальних і культурних умовах. Тим більше, що на її землях, поряд з православними, діяли католицькі школи. При церквах учителями були дяки, які, окрім читання церковних "служебних" книг, навчали учнів і церковного співу. А діти зі знатних родин нерідко отримували освіту шляхом приватного навчання.

Водночас попри відсутність у XIV – XVI ст. підтримуваної державою системи середньої та вищої освіти, починаючи з

²⁶ Грушевський М. Пам'яті Миколи Лисенка: промова М.Грушевського, сказана на засіданні Укр. наук. Тов-ва, присвяч. пам'яті Лисенка, 3 (16) груд. 1912. – К., 1912. – 8 с.

XIV ст., у списках європейських університетів з'являються прізвища студентів-вихідців з України, а з XVI ст. українці – на професорських посадах європейських університетів. Поступово на межі XVI – XVII ст. в Україні створюються якісно нові навчальні заклади. Так, в 1576 р. було засновано академію в Острозі, яка стала одним з перших українських навчальних закладів європейського типу.

Ян Замостський 1595 р. організував у своєму маєтку Замості власну академію, яка відіграла неабияку роль у справі освіти і культури як Польщі, так і України. Згодом почергово відкривалися Львівська, Віленська, Київська братські школи, в 1632 р. – Київський колегіум (з 1701 р. – Києво-Могилянська академія). У кожному з цих навчальних закладів передбачалося викладання такої мистецької дисципліни, як музика, та не лише у контексті національних фольклорних та релігійних традицій, а з залученням європейського мистецько-педагогічного досвіду. Взагалі викладанню „музики церковного пения”, а подекуди й ознайомленню з теоретичними засадами композиції, приділялася чимала увага²⁷.

Особливе місце, звичайно, відводилося музиці і в Києво-Могилянському колегіумі, де діяв власний оркестр, а кількість співаків в академічному хорі нараховувала близько 300 осіб. Про рівень музичної освіти цього закладу свідчить той історичний факт, що саме після закінчення навчального закладу чимало українців опинялося у співочій капелі при дворі у Петербурзі. Серед них свого часу був і видатний український філософ Г. Сковорода. Він, на думку дослідників його життя і творчості, з огляду на музичний талант та здобуту в стінах академії ґрунтовну музичну освіту міг би зробити кар'єру співака²⁸. Традиції музичної освіти Києво-Могилянської академії були продовжені колегіумами, в яких поряд з дисциплінами природничого та гуманітарного циклів (математикою, географією, історією, літературою, іноземними мовами) учні студіювали живопис, вокальну та інструментальну музику.

Не дивно, що у XVII ст. Україна мала достатньо музично

²⁷ Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович. – К.: Артк, 1999. – 237 с. С. 25.

²⁸ Там само. С. 284.

підготовлених, грамотних співаків, бо після возз'єднання України та Росії у 1654 р. в рукописних та друкованих співаниках, що були дуже популярними на той час в Росії (наприклад, Чулкова, Новикова та ін.), можна знайти чимало українських пісень. Та й у Москві було перейнято багато наших співів. Крім того, оскільки український церковний спів був до вподоби тодішнім цареві і патріархові, українських співаків запрошували до царського та патріаршого хору.

З цього приводу дослідник української культури І. Огієнко писав, що „українці заснували і саме національне російське співання, куди вони поклали свою душу, викохану на українському ґрунті. Це були уславлені композитори-українці: Дмитро Бортнянський, родом з Глухова..., Максим Березовський з Глухова, земляк Д. Бортнянського, що вважається найпершим російським церковним композитором... Згадаю тут ще Артема Веделя, теслярського сина з Києва”²⁹.

Відомо, що 1737 р. в Глухові з метою полегшення добору здібних співаків і музикантів для потреб столиці граф П. Рум'янцев створив музичну школу. Її вихованцями згодом були видатні композитори М. Березовський і Д. Бортнянський. Їх початкова музична освіта базувалася на кращих здобутках української духовної музики, а найсильнішими написаними ними творами були твори духовної тематики.

До так званої київської школи належав композитор А. Ведель, який подібно до його великих попередників, творив культову й літургійну музику. І взагалі до XVIII ст. у системі української музичної освіти превалював духовний, релігійний напрям. Проте у XVIII ст. українська музика і спів усе більше почали набувати світського характеру, чому сприяло виникнення у цей час перших співацьких капел, кріпацьких оркестрів, оперних та балетних труп. Одним із найперших театрів, де проходили концерти, ставилися опери, балети, комедії, що, зазвичай, супроводжувалися музикою і співом, був театр, організований гетьманом Кирилом Розумовським 1751 р. в Глухові.

²⁹ Огієнко І. Українська культура: коротка історія культурного життя українського народу / Іван Огієнко; пер. М. Жулинського. – К.: Фірма “Довідка“, 1992. – 140, [4] с. С. 107.

Варто зазначити, що наявність потужної верстви музично грамотних осіб також сприяло проведенню реформи церковного співу: на зміну одноголосній церковній музиці (ірмологіонам), що була результатом чужого впливу, приходять багатоголосна (партесні співи), яка мала глибоке коріння в національній музиці. Українських співаків, які вже на той час володіли мистецтвом партесного співу, запрошували до Москви ще в XVII ст., а, починаючи з XVIII ст., набір співаків з України стали систематичним, українські бандуристи нерідко ставали домашніми музикантами у Москві та Петербурзі.

Перші згадки про кріпосні капели сягають XVII т., та найбільшого розквіту вони набули лише у другій половині XVIII – на початку XIX ст. До їхнього репертуару входили твори, починаючи від класичних і аж до аранжування народних пісень. Як правило, після скасування кріпацтва кращі співаки й музиканти поміщицьких маєтків ставали справжніми професіоналами.

Практика утримання придворних капел і театрів була характерною і для Галичини XVIII ст. Музикантів та акторів цих капел і театрів навчали місцеві майстри та приїжджі знаменитості, серед яких були італійці, австрійці, німці, чехи та ін.³⁰

Збагачення музично-концертного життя природно стимулювало розвиток музичної освіти. Так, однією з перших шкіл на підросійській Україні (Малоросії), про що вже йшлося, була школа в Глухові, у якій навчалися співу та грі на різних інструментах. У 1727 р. при Харківському колегіумі було відкрито спеціальні музичні класи, у яких навчали вокальної та інструментальної музики. До речі, певний час керівником учнівського хору був А. Ведель. Із вихованців колегіуму організувався також і оркестр. Однією з форм навчального процесу в цьому закладі були так звані нотні класи, діяльність їх передбачала забезпечення музичної грамотності і певної виконавської майстерності в галузі хорового мистецтва³¹, що

³⁰ Волощук Ю.І. Музичні навчальні заклади Галичини у підготовці скрипалів-професіоналів і аматорів (1848-1939 рр.) / Юрій Іванович Волощук. – К.: Знання, 1999. – 46 с.

³¹ Постанови першого з'їзду "Просвіт" (20-23 вересня 1917 р.) // Вільна українська школа. – 1917. – №1. – С. 44-45.

сприяло розвитку теоретичних та методичних засад музичного виховання. На думку Л. Орехової, “музика в Харківському колегіумі була одним із важливих засобів культурного розвитку і професійної підготовки освітянських кадрів Слобідської України”³².

Зазначимо також, що у Переяславському та Чернігівському колегіумах неабиякого значення теж надавалося музичному вихованню. Так, у Переяславському колегіумі акцентувалось на вокально-хоровому навчанні та концертній практиці, а у Чернігівському – на спів та грі на інструментах. Таким чином, багато відомих на той час музикантів, співаків здобули основи знань у стінах колегіумів. Натомість чимало хороших диригентів успішно здобували фахову освіту в семінаріях³³.

Значну роль у створенні умов для розвитку національної культури відігравали вищі навчальні заклади. Музика, як вокальна, так і інструментальна, викладалася майже в усіх університетах Російської імперії. Безпосередньо у Харківському університеті, заснованому в 1805 р., навіть на факультеті образотворчих мистецтв викладали інструментальну музику, а також існували хор та оркестр; додатково студентів учили грі на фортепіано. З ініціативи студентів Харківського університету виникла ідея створення української філармонії³⁴. За свідченнями дослідників, рівень музичної підготовки тоді був таким, що давав можливість включати до репертуару твори В.А. Моцарта, Дж. Россіні, Л. Бетховена та ін.³⁵

³² Орехова Л.Ф. Організація музичної освіти в Україні першої половини XIX – початку XX ст. / Л.Ф. Орехова / Зб. наук. пр. Бердянського держ. пед. ун-ту. Сер. Пед. науки. – 2006. – №2. – С. 183-186.

³³ Грінченко М.О. Історія української музики / М.О. Грінченко; Ухвалено музичним товариством ім. Леонтовича. – К.: Спілка, 1922. – 278, X с.: портр.; Шреер-Ткаченко А. Музыкальная культура Украины / А. Шреер-Ткаченко, Т. Шеффер, Т. Карышева. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – 231 с.

³⁴ Миклашевський Й.М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII- першої половини XIX ст. / Йосип Михайлович Миклашевський. – К.: Наук. думка, 1967. – 160 с. С. 77.

³⁵ Орехова Л.Ф. Організація музичної освіти в Україні першої половини XIX – початку XX століття / Л.Ф. Орехова / Зб. наук. пр. Бердянського держ. пед. ун-ту. Сер. Пед. науки. – 2006. – №2. – С. 183-186.

Важливим є те, що одним із викладачів університетів, Густавом Гессе, у 1818 р. було видано підручник „Теория музики...”, у якому особливо цінним було акцентування уваги на необхідності широкої гуманітарної освіти вчителя музики, на важливості його підготовки в різних галузях культури. Дослідником також відмічалось значення музики в морально-естетичному вихованні особистості³⁶.

Є відомості про те, що у стінах Київського університету було створено студентський хор (його керівником тривалий час був М. Лисенко), репертуар якого засвідчив поступовий відхід від суто духовної музики на користь світської, а його виступи приваблювали успішним виконанням фольклорних творів, зокрема хорових обробок народних пісень М. Лисенка (60-ті рр. ХІХ ст.)³⁷. У ХІХ ст. гуманітарний характер освіти в середніх та вищих навчальних закладах передбачав викладання предметів художнього циклу, сприяв навчанню музики та практичним заняттям нею, функціонуванню хорів та оркестрів. Хоровий спів вивчався майже в усіх навчальних закладах України.

В учительських семінаріях та учительських інститутах вокально-хорове навчання було невід'ємним елементом підготовки майбутнього вчителя. У гімназіях хоровий спів передбачав формування естетичного смаку. Нерідко до навчального плану гімназій вводили гру на музичних інструментах, що сприяло створенню різноманітних оркестрів (наприклад, в 1-й Київській чоловічій гімназії свого часу діяв симфонічний оркестр)³⁸.

У цей же період викладання музики і співу впроваджувалося і в жіночих навчальних закладах, зокрема пансіонах, Київському інституті шляхетних дівчат (засн. у 1836 р.), де музику викладали впродовж усього терміну навчання (6 років) за спеціальною програмою імператриці Марії, відповідно до якої передбачалося

³⁶ Орехова Л.Ф. Організація музичної освіти в Україні першої половини ХІХ – початку ХХ століття / Л.Ф. Орехова / Зб. наук. пр. Бердянського держ. пед. ун-ту. Сер. Пед. науки. – 2006. – №2. – С. 183-186.

³⁷ Ревуцький Д.М. Микола Лисенко: повернення першоджерел / Дмитро Ревуцький. – К.: Музична Україна, 2003. – 318 с., [8] л. іл.: портр.

³⁸ Цибульський С. Музыка и пение в гимназиях / С.Цибульський // Журнал Министерства народного просвещения. – 1891. – №3. – С. 1-17.

підготувати вихованок до оволодіння елементарними музичними знаннями. Про ґрунтовність музичної освіти свідчить кількість занять, які розподілялися таким чином: хоровий спів – 6 годин на тиждень, церковний спів – 2 години, інструментальна гра – 4 години³⁹.

Тим часом у Галичині аж до кінця XVIII ст. жінок до школи не допускали, і тому вони здобували освіту або вдома, або в жіночих монастирях, де їх навчали співу та гри на різних інструментах: лютні, клавесині, арфі, цитрі та ін., що вважалося ознакою добропорядного виховання. Надзвичайно позитивним у ті часи було поширення такого феномену, як діяльність мандрівних учителів музики, котрі, безперечно, віддано продовжували справу, започатковану їхніми попередниками – мандрівними дяками. Та, на жаль, в училищах, початкових школах музично-виховний процес не мав системного характеру.

У 1776 р. у Львові відкрився цісарсько-королівський привілейований театр, спершу німецькомовний, потім – польськомовний, який 1809 р. став міським театром. Від самого початку він був музично-драматичним, тому найбільший успіх мали постановки опер чи оперет, в яких, зрозуміло, домінувала музика⁴⁰.

Згодом, з початку XIX ст. в підросійській Україні відкрились постійні театри: у 1804 р. – у Києві, 1809 р. – в Одесі, 1810 р. – в Полтаві, 1812 р. – у Харкові, 1826 р. – у Ніжині. У них одні й ті ж актори брали участь як в оперних, так і в драматичних виставах. Зазвичай, драматичні актори нерідко були й співаками. До речі, ця особливість збереглась аж до радянських часів, коли переважна більшість українських театрів одержала статус музично-драматичних. Одним із таких театрів, що почав діяти у Львові з 1864 р., був український музично-драматичний театр товариства "Руська Бесіда", до репертуару якого теж входило чимало опер і оперет⁴¹. Характерно, що перші українські п'єси

³⁹ Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова школа в українській освіті // Теоретичні та практичні засади культурології: Вип.3. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. – С.106-112, с.108].

⁴⁰ Іванов В.Ф. Дмитро Бортнянський: [життя і творчість вітчизн. композитора і педагога другої половини XVIII – першої чверті XIX ст.] / Володимир Федорович Іванов. – К.: Муз. Україна, 1980. – 144 с.

⁴¹ Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого) / Лешек Мазепа. – Львів: Сполом, 2001. – 280 с.: табл.

були насичені піснями й танцями. Так, І. Котляревський визначив жанр „Наталки Полтавки” як „малороссийская опера”, його п'єса була натхненням для багатьох музикантів (А. Єдлічки, О. Марковича, М. Васильєва, М. Лисенка).

Музичне оформлення українських п'єс тісно пов'язане з народною пісенною культурою, тому актори нерідко співали в них, маючи лише гарний голос та природну музикальність, але не здобувши попередньо музичної освіти. Це зокрема викликало нагальну потребу здійснювати ґрунтовну фахову підготовку театральних кадрів. Тож є цілком закономірним те, що з другої половини ХІХ ст. почали функціонувати музичні школи, частину з яких у доволі стислий термін реорганізували в музичні училища. Так, відкрита у Києві 1868 р. музична школа вже в 1883 р. набула статусу училища, Харківська – через 12, Одеська – через 11 років після відкриття. Полтавські музичні школи стали училищами усього через 2 роки⁴².

Вже 1913 р. Київське та Одеське музичні училища були переформовані у консерваторії. У Галичині фундатором професійної музичної освіти вважають Галицьке Музичне Товариство, котре вже через рік після свого заснування, у 1839 р., відкрило навчальний заклад, в якому вчили грі на скрипці, духових інструментах, мистецтву співу й через рік – також грі на віолончелі та контрабасі. Товариство власним коштом готувало кадри для власного оркестру і хору. Таким чином, на початку ХХ ст. лише у Львові діяло вже близько 30 музичних шкіл різного типу і профілю⁴³.

Тому варто наголосити, що у другій половині ХІХ ст. в Україні спостерігалася тенденція щодо організації спеціальних музичних навчальних закладів. Однак згаданих навчальних закладах чинились усілякі перепони стосовно пропаганди української музики. Це було настільки очевидним, що навіть в одному з наукових досліджень радянської доби констатовалося, що: „Недостатньо уваги приділялося і вихованню національних

⁴² Історія української радянської музики: учб. посіб. / [Ахімович Л.Б., та ін.]. – К.: Муз. України, 1990. – 296 с. – (Муз. культура Рад. України). С.47.

⁴³ Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.): монографія / Мирон Черепанин. – К.: Вежа, 1997. – 328 с.: іл.

професійних кадрів – виконавців і композиторів”⁴⁴. Насправді давні традиції української музичної освіти у визначений період були майже цілком знівельовані.

Отже, на нашу думку, ХІХ ст. можна вважати не найкращим часом в українському культурному житті, зокрема музичному. Адже було закрито Києво-Могилянську академію, яка в автономній козацькій державі була інтелектуальним, а також виховним педагогічним центром. На базі академії в 1817 р. заснували семінарію, яку відповідно в 1829 р. реорганізували в духовну академію⁴⁵.

Інші колегії – в Чернігові, Переяславі, Харкові – також перетворились на духовні семінарії. Зрештою, можна зробити висновок, що систему національної освіти наприкінці ХІХ ст. було зруйновано остаточно. Царський уряд проводив цілеспрямовану політику руйнації української мистецької освіти. У такий спосіб в Україні, по суті, не залишилося визначних наукових, культурних осередків, бо мистецькі центри розташовувались за межами України, а талановиті українці здобували мистецьку освіту в консерваторіях Петербурга і Москви.

Отже, українську музичну культуру виштовхували на маргінес культурної зони попри те, що у великих українських містах сформувалася музична культура на достатньо високому рівні. Сприяло цьому і Російське музичне товариство, утворене 1859 р. під патронатом великої княгині Єлени Павлівни (1863 р. в Києві було засновано його філію), воно стало пропагандистом російської та європейської музичної культури. Освічені кияни мали змогу почути твори, що входили до загальноєвропейського репертуару, також в Україні гастролювали російські й зарубіжні диригенти.

⁴⁴ Шреер-Ткаченко О.Я. Історія української музики. – К.: Муз. Україна, 1980 – Ч. 1. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини ХІХ ст. – К., 1980. – 198 с., 6 л. іл.

⁴⁵ Українська культура: лекції за ред. Дмитра Антоновича / упоряд. С. Ульяновська; перед. слово М. Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 592 с.

1.2. Передумови розвитку музичної освіти в Західній Україні протягом першої половини ХХ ст.

Основи для розвитку української музичної, пісенної культури та освіти закладалися на початку ХХ ст. завдяки творчій діяльності представників малочисельної української інтелігенції у різних сферах. І тому за умов достатньо низького рівня національної освіти, наявності малограмотного населення, володіння освічених буковинців рідною мовою, відсутності українських культурних закладів в умовах роз'єднаності і бездержавності українства унеможлиблювався його національно-культурний поступ, гальмувався процес формування національної етноідентичності⁴⁶.

Разом з цим з часом у середовищі української інтелігенції, що осіла в столичних центрах, з'являлися особистості, для яких сприяння розвитку української культури було справою честі або й усього життя. Безпосередній стосунок до мистецтва мала діяльність тих осіб, кому були властиві розвинені культурні орієнтації та постійний інтерес до історії України, її звичаїв і фольклору. Варто наголосити, що відбулося це не без впливу загальноєвропейських тенденцій кінця ХVІІІ ст.: саме тоді ставлення до фольклору базувалося на його сприйнятті як важливого складника музичної культури.

Проте суспільні, організаційно-педагогічні умови, рівень професійної і загальної культури були такими, що часто згубно впливали на творчий процес. Зокрема Західна Україна перебувала під сильними впливами німецько-австрійської, польської, угорської, румунської, москвофільської ідеологій. Тодішня українська інтелігенція не могла активно протистояти цій експансії, тому значна її частина потрапила під чужий вплив.

Наприкінці ХІХ ст. народну пісню вводили до професійної музичної культури, здійснювали обробки народних пісень для хору та голосу із супроводом фортепіано. Розпочав таку гармонізацію народних пісень видатний етнограф і композитор Микола Маркович та його син Андрій (видано збірку коштом Г. Галагана 1857 р.). Водночас слід наголосити, що при цьому

⁴⁶ Музичне краєзнавство Буковини: хрестоматія / Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці, 2003. – Вип. 1. – 2003. – 88 с.

відбулося не просто відтворення народної музики, а її піднесення до високопрофесійного рівня, перетворення пісні на сучасний, в європейському розумінні, музичний твір. Окрім цього, закладались основи наукових досліджень народної музичної творчості, методів її запису, гармонізації, обробки тощо.

Поступово в Україні та за її межами почали здійснювати небачені до того часу збирання та публікації усної словесності, фольклорних мелодій. Серед збирачів народної музики варто відзначити О. Гулака-Артемовського, А. Коціпінського, О. Кольберга, М. Лисенка, О. Рубця, П. Сокальського, Ф. Колессу, К. Квітку та багатьох інших. Завдяки цим діячам було закладено основи документально-наочної бази для вивчення та викладання фольклорної музики.

Окрім того, уже в наприкінці ХІХ ст. було вперше порушено проблему щодо включення фольклору до переліку навчальних дисциплін у консерваторіях (В. Одоєвський, О. Серов, П. Сокальський). Цьому сприяло й те, що завдяки зусиллям таких відомих філологів, як Ф. Буслаєв, О. Веселовський, О. Потебня та ін. у вищих навчальних закладах запроваджувалися не лише спецкурси з фольклору, а й цілеспрямовано формувався погляд на усну словесність як самостійний навчальний предмет⁴⁷.

Разом з тим, було розроблено методика викладання усної народної творчості, основ її жанрового поділу, створено спеціальну навчальну літературу, серед якої – посібники та підручники. А наукові й методико-педагогічні досягнення фольклористів-словесників згодом було використано музикознавцями.

Досліджуючи проблему розвитку змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті рр. ХХ ст. – поч. ХХІ ст.), Т. Карпінська стверджує, що на початку ХХ ст. “визріли умови для започаткування викладання народної музики у вищих навчальних музичних закладах... Офіційним відбиттям цих процесів було оприлюднення в 1906 р. Музично-етнографічною комісією

⁴⁷ Зайченко Н.І. Науково-просвітницька спадщина О.О. Потебні / Наталія Іванівна Зайченко; М-во праці та соц. політики України. Чернігів. держ. ін-т права, соц. технологій та праці. – Чернігів, 2008. – 169 с.; Веселовский О.М. Работа преподавателя на младших курсах / под общ. ред. О.М. Веселовского. – Новосибирск: Новосиб. пед. ин-т, 1970. – 35 с.

рішення про необхідність викладання музичного фольклору у приватних і державних навчальних закладах. Було визначено близько 15-ти тем з музичного фольклору і фольклористики, які передбачалося вивчати у консерваторіях. Але, на жаль, аж до 1917 р. ця програма не була реалізована”⁴⁸.

Також відомо, що у 1904 р. в Києві М. Лисенко відкрив музично-драматичну школу (на правах вищого навчального закладу). У ній викладали сольний і оперний спів, були класи української і російської драми, фортепіано, скрипки, а з 1907 р. – бандури. Важливе місце відводилось оркестровому й хоровому диригуванню, історії культури й літератури, естетиці. “Значення Музично-драматичної школи у підготовці національних кадрів було настільки вагомим, що це створило передумови для відкриття на її базі (191 р.) Музично-драматичного інституту М. Лисенка. Мистецькі традиції школи, її виконавські та педагогічні принципи позитивно вплинули на діяльність інституту, зокрема на розвиток диригентського напрямку в системі вищої освіти”, – писала Л. Орехова⁴⁹.

Серед педагогів школи були видатні діячі української культури: О. Мишуга, О. Муравйова, М. Зотова (спів), О. Вонсовська (скрипка), Г. Любомирський (теорія), М. Старицька (драма), М. Лисенко (клас фортепіано). Саме в цій школі було закладено основи майбутнього музичного виховання на фольклорних засадах. Т. Карпінська вважає М. Лисенка першим педагогом-практиком із упровадження музичного фольклору у вищі навчальні заклади не тільки в Україні, а й на теренах колишньої Росії⁵⁰.

Треба наголосити, що багато українських композиторів

⁴⁸ Карпінська Т.В. Розвиток змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті р. ХХ ст. – поч. ХХІ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук.: спец. 13.00.01 “Теорія та історія педагогіки” / Т.В. Карпінська. – К., 2006. – 20 с. С. 7-9.

⁴⁹ Орехова Л.Ф. Організація музичної освіти в Україні першої половини ХІХ – початку ХХ ст. / Л.Ф. Орехова / Зб. наук. пр. Бердянського держ. пед. ун-ту. Сер. Пед. науки. – 2006. – № 2. – С. 183-186.

⁵⁰ Карпінська Т.В. Розвиток змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті р. ХХ ст. – поч. ХХІ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук.: спец. 13.00.01 “Теорія та історія педагогіки” / Т.В. Карпінська. – К., 2006. – 20 с. С. 8.

нерідко поєднували творчу діяльність з педагогічною роботою, яка, безперечно, сприяла плідному розвитку мистецької освіти. З цього приводу варто згадати одного з учнів М. Лисенка – К. Стеценка, який створив першу в історії вітчизняної музичної освіти, національну за змістом програму з викладання співу в школі, а також написав низку праць з відповідної тематики, серед яких: “Початковий курс навчання дітей нотного співу”, “Шкільний співанок”, “Музичний факультет при Подільському українському університеті” (остання є програмою подібного факультету). Ще один продовжувач традицій М. Лисенка – М. Леонтович, працюючи вчителем у школі, створив “Практичний курс навчання співів у середніх школах України”⁵¹.

Отже, попри різні перешкоди політичного та соціального характеру на початок ХХ ст. в українській культурі було закладено міцне підґрунтя для розвитку національної музики та музичної освіти.

З огляду на те, що до XVII ст. землі Західної України не були відмежовані від решти України державними кордонами, розвиток музичного мистецтва на західних і східних етнічних територіях українців був єдиним. Утім із входженням частини українських земель до складу Російської імперії Західна Україна до XVIII ст. залишалася у складі Речі Посполитої. Згодом, з 1772 р., вона увійшла до Австро-Угорщини, а з 1919 р., після її розпаду, різні її частини опинилися у складі Польщі, Румунії, Чехословаччини.

Тому дещо інакше складалась ситуація з вітчизняною музичною освітою в підавстрійській Україні. Розвиток музичного мистецтва в окремих регіонах Західної України – Галичині, Буковині, Закарпатті – відбувався в різних суспільно-політичних та соціокультурних умовах і тому був, безперечно, відмінним від наявних у підросійській Україні. Багаторівневі культурно-громадські зв’язки з Наддніпрянською Україною слід вважати провідним чинником якісної трансформації української освіти.

Династія Габсбургів проводила виважену і значно лояльнішу, ніж російський царат, освітню, культурну політику щодо пригноблених народів. Відтак на Галичині, Буковині й

⁵¹ Іванова Л.А. Педагогическое наследие Н. Леонтовича: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. пед. наук: (13.00.01). – К., 1983. – 24 с.

Закарпатті у другій половині ХІХ – перших десятиліттях ХХ ст. умови для національно-культурного розвитку, зокрема у галузі музичного мистецтва, були сприятливіші, ніж у Східній Україні. На західних теренах помітно активізувався хоровий рух й розгорнулася музично-освітня робота серед різних верств населення. Особливістю становлення й розвитку музичної освіти на західноукраїнських землях у цей період було те, що вона залежала переважно від стану хорової музики та її пропаганди. Навколо останньої концентрується багато митців, формується виконавство, виникають музичні школи, культурно-освітні товариства⁵². Необхідно віддати належне і тому чиннику, що на землях Західної України була дуже розвинута мережа музичних, хорових українських товариств, що слугувало добрим підґрунтям для становлення мистецької освіти. Практично без учнівських співочих хорів, учительства не відбувалося жодної музичної, літературно-мистецької презентації.

У другій половині ХІХ ст. відбувалася поступова лібералізація суспільно-політичного життя в Австрійській монархії. З 1867 р. українські провінції одержали культурну автономію. Через це у Галичині німецький вплив трохи зменшився, але посилювався польський. Однак під впливом наддніпрянців у Львові і по всій Галичині виникають “Руські громади”, шириться народницький рух проти полонізації і москвофільства, водночас поглиблюються і стають інтенсивнішими особисті контакти галичан з наддніпрянцями.

Під кінець ХІХ ст. більшою стає кількість світської інтелігенції: це були представники не лише духовної еліти, як кілька десятиліть тому, а представники всіх професій. В останнє двадцятиріччя ХІХ ст. поживаються та набуває організованих форм і музичне життя Галичини та Буковини (на Закарпатті, яке перебувало дещо в інших політичних умовах, цей процес розпочався пізніше).

Одним із найпопулярніших співацько-музичних товариств від Львова до Чернівців стає “Боян”. Саме учасники “Боянів” стають найпалкішими пропагандистами творчості М. Лисенка. “Львівському Боянові” композитор присвятив один зі своїх

⁵² Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович. – К.: Артк, 1999. – 237 с. С. 186.

найкращих творів – кантату “Радуйся, ниво неполитая” на вірші Т. Шевченка, яку хор уперше виконав 16 березня 1896 р. на концерті з нагоди 35-х роковин смерті Т. Шевченка⁵³.

Отже, впровадження, піднесення статусу народності в музичній культурі, посилення у змісті освіти автентичності і традиції може відбуватися, на думку великого українського композитора, насамперед завдяки одержимій і патріотичній праці інтелігенції. Саме вона здатна нести істину в народ.

Музична культура на західноукраїнських землях на початку ХХ ст. характеризувалася трьома очевидними тенденціями розвитку:

– тогочасна державна влада, офіційні установи аж ніяк не сприяли культурному розвитку українства, а забезпечували експансіоністську політику німців, поляків, угорців, румунів, утискаючи національне мистецтво;

– українське професійне й аматорське мистецтво прямо й опосередковано знаходилося під впливами багатьох європейських культур. Неможливо і не зовсім доцільно було уникати цих взаємозв’язків, взаємозалежностей, взаємопізнання в мистецькій сфері. Усе це підтверджувало реальність полікультурної ситуації, незважаючи на її недемократичність, коли і за тих умов відбувалися процеси взаємозбагачення на основі синтезу загальнолюдських і національних культурних цінностей;

– музична культура є найбільш значущою, оскільки показує, як український народ в умовах негативних впливів історичного, політичного, соціального характеру своєю боротьбою, працею і творчістю самоідентифікував себе та, по можливості, національно самореалізував⁵⁴.

Одним із основних завдань мистецької освіти в першій

⁵³ Штейнберг Е.П. Н.В.Лисенко и музыкальная культура западноукраинских земель: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. Искусствоведения / Е.П. Штейбернг. – М., 1963. – 17 с.

⁵⁴ Кошиць О.А. Про українську пісню й музику / Олександр Антонович Кошиць. – К.: Муз. Україна, 1993. – 47, [1] с.; Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова школа в українській освіті // Теоретичні та практичні засади культурології: Вип.3. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. – С.106-112. С.108.

половині ХХ ст. було духовне виховання людини шляхом впровадження до її змісту високих моральних, патріотичних та естетичних ідеалів. Дуже важливим для цього було вивчення минувшини, оскільки залучення до історичних джерел, мистецьких надбань живить духовність, національну культуру кожної людини. Оскільки мистецтво має пробуджувати естетичні переживання й мотивувати творчий процес, сприймаючи духовні імпульси, мистецькі твори можуть активно впливати на чуттєво-емоційний стан особистості.

З урахуванням того, що на початку ХХ ст. зміст вітчизняної освіти, зокрема мистецької освіти, мав можливість удосконалюватися передусім завдяки активній громадсько-просвітницькій діяльності інтелігенції Галичини, Закарпаття, Буковини. Адже серйозні здобутки і дослідження у сфері української історії, фольклору, музиці, літературі попри всі складнощі і заборони все більше проникали й в українське етносередовище.

Разом з тим, упродовж першої половини ХХ ст. умови для розвитку духовних та культуротворчих процесів в Україні були надзвичайно складними, адже політична ситуація, історична та конфесійна розчленованість гальмували розвиток суспільства та відповідно творчого потенціалу особистості. Освітньо-культурний стан в Західній Україні, особливо у Галичині, на Буковині та Закарпатті, був досить складним⁵⁵.

Українська музична культура була неоднорідною внаслідок політичних обставин, що склалися в першій половині ХХ ст. Втім стихійні і свідомі процеси взаємопроникнення, взаємозбагачення, мистецького єднання ні на мить не припинялися між західноукраїнськими і східноукраїнськими землями.

Кращі представники української інтелігенції будили дух національного культурного відродження, повертали до життя історичну традицію. Ознайомлення з нею – це і повернення до духовних цінностей, і вироблення позитивного ставлення до

⁵⁵ Демочко К.М. Мистецька Буковина: нариси з минулого / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Мистецтво, 1968. – 175 с.; Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення / Ужгород. муз. училище ім. Д. Зарора; упоряд., підг. текст., передум. прим. Людмила Мокану. – Ужгород: Карпати, 2005. – Вип. 1. – 2005. – 418 с.: нот. (60-річчю возз'єднання Закарпаття з Україною присвячується).

своїх культурно-історичних витоків.

Передусім варто зазначити, що становлення музичної культури досліджуваного періоду характеризувалося синтезом надбань усього українства. Ніякі політичні кордони не могли позбавити впливу творчості М. Лисенка на мистецьку освіту в Західній Україні. Приватні та церковні школи співу, українські товариства “Боян”, “Союз”, “Просвіта”, “Дністер”, “Товариство педагогічне”, “Сокол” та інші свій репертуар будували на українській народній творчості, багатовіковій церковній традиції, класичних музичних творах⁵⁶.

Видатні представники української музичної культури, педагоги, не зважаючи на несприятливі умови, провадили свою діяльність, навчання і виховання на засадах національних ідеалів. Дві абсолютно полярні концепції визначали сутність освітньої політики у мистецькій галузі.

По-перше, на стан і перспективи музичної освіти в західних землях значний вплив мали педагогічні, естетичні, філософські, політичні ідеї Т. Шевченка, І. Котляревського, М. Драгоманова, К. Ушинського, М. Лисенка, І. Огієнка, С. Русової, І. Франка, Ф. Колесси.

По-друге, на шляху розбудови національної мистецької культури стояла перепорою тодішня великодержавницька з боку багатьох країн, антиукраїнська політика. Саме такою слід визначити конкретну реальність початку ХХ ст.

І все ж усупереч багатьом протистоянням і суспільним негативам, прогресивні течії в українському мистецтві були основою для підготовки педагогічних кадрів, формування національної свідомості і культури широких верств народу.

Так складалося історично, що український педагог, формуючись в умовах бездержавницького простору в першій половині ХХ ст., перебував під впливами багатьох течій і політичних концепцій. Зреалізувати свої творчі запити на основі загальнолюдських і європейських цінностей, національних і державницьких ідеалів було надзвичайно складно. Кожна із таких західних земель України, як Галичина, Буковина, Закарпаття,

⁵⁶ Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення / Ужгород. муз. училище ім. Д. Зарора; упоряд., підг. текст., передум. прим. Людмила Мокану. – Ужгород: Карпати, 2005. – Вип. 1. – 2005. – 418 с.: нот. (60-річчю возз'єднання Закарпаття з Україною присвячується).

мали особливі прояви суспільного і національного розвитку. Польські, австро-угорські, чеські, українофільські, москвофільські, румунські ідейні й політичні позиції зумовлювали тоді педагогічні підходи щодо виховання особистості вчителя.

Найважливіше було зберегти, незалежно від дії того чи іншого чинника, своєрідність змісту освіти, національно-громадянську орієнтацію тих, хто навчав і виховував народ. Адже освітні системи в тому чи іншому регіоні тлумачили учням, студентам, педагогам про польське, румунське, угорське, чеське громадянство, але аж ніяк не про українське.

І якщо до 1919 р. вся освітня ідеологія відображала ідеал учителя як австро-угорського підданого, то після розпаду імперій новоутворені державні об'єднання проводили ще більш жорстку політику так званого освітнього імперіалізму. За цих умов зберегти, розвинути професійні якості педагога, зокрема в галузі мистецької освіти, який би був одержимий українською ідеєю, освітньо-культурним відродженням нації, залишалось найголовнішим завданням. Воно докорінно відрізняло педагога-українця від інших, які виконували запити великодержавницької ідеології.

Освітньо-культурний стан в Західній Україні (Галичина, Буковина, Закарпаття) загалом був не менш складний, ніж на Наддніпрянській Україні. На розвиток музичної освіти на початку ХХ ст. у західноукраїнських землях впливав загальний рівень шкільництва. А воно попри певні ліберальні компроміси характеризувалося денационалізаційними, деінтелектуалізаційними процесами щодо українців. Очевидно, духовний, естетичний розвиток молоді перебував поза державною увагою колоніальної влади.

У 1914 р. поляки мали в Галичині 59 державних гімназій, а українці – лише 6 (дві у Львові та по одній в Тернополі, Перемишлі, Коломиї, Станіславі). На Буковині українські гімназії функціонували в Кіцмані, Вижниці та Вашківцях, дві німецько-українські – в Чернівцях та Сереті. Здобутки закарпатців були просто мізерними – тимчасові українські виклади в Ужгородській гімназії. Ці приклади з освітньої сфери яскраво демонструють наявність у край несприятливої для української молоді культурно-освітньої ситуації щодо виховання й освіти загалом, музично-

мистецької зокрема.

Однак, не зважаючи на складні обставини, музична культура в західних землях постійно розвивалася. Адже дух національного відродження все-таки спричинив появу українських гімназій (в підросійській Україні не було жодної), музичних шкіл, посилював українську присутність у Львівському та Чернівецькому університетах, зміцнював ряди інтелігенції, для якої ніколи не було байдужим рідне слово, пісня, власна віра і національні традиції. Тому духовна культура української інтелігенції не лише вбирала в себе всі процеси, пов'язані з національним відродженням народу – вона збуджувала, генерувала ті естетичні й етичні цінності, що формували духовне багатство тодішнього і наступного поколінь.

Але Польща, Румунія, Чехословаччина через учительські кадри, зміст освіти і виховання намагалися впроваджувати колоніальний тип мислення і світоглядні цінності. Натомість український народ, передовсім в особі вчительства, все ж намагався зберегти свою національну свідомість, культуру, традиції, історичну пам'ять, пісенне і музичне мистецтво. Відтак в атмосфері таких суперечностей, протиріч і антагонізмів функціонувала система шкільної освіти, фахова підготовка і становлення мистецько-педагогічних кадрів.

3.3. Вплив вітчизняних культурно-освітніх діячів на становлення і розвиток системи мистецько-педагогічної освіти Західної України

На нашу думку, важливо з'ясувати вплив видатних українських діячів на становлення національної системи мистецько-педагогічної освіти в Україні.

Якщо аналізувати значущість тих чи інших естетичних, суспільно-політичних, культурно-освітніх, ідеологічних впливів на зростання національної свідомості, формування національних ідеалів та розвиток українського музичного мистецтва, то велике значення мала творчість художника і поета *Т. Шевченка*⁵⁷. Саме під впливом його ідей формувалася висока патріотична позиція у сфері мистецького і громадського життя на західноукраїнських землях. Не існувало жодного музичного товариства, хору, навчального закладу, в яких здійснювалося навчання українців, де б не виконували перекладені на музику і спів твори Кобзаря, що згадується у різних архівних документах початку ХХ ст. Українські товариства „Боян”, різні філії „Просвіти”, „Руська Бесіда”, Українське педагогічне товариство, „Шкільна поміч” та інші влаштовували музичні концерти на честь Т. Шевченка. Активну участь у їх проведенні та пропагуванні ідей Т. Шевченка в Галичині брали професор Ф. Колесса, поет і художник К. Устиянович, співак К. Білинський, викладачі гімназій і музичних установ.

Його твори, думки, ідеали були основою для пісенної і музичної культури. Завдяки йому надзвичайно інтенсивно вводилася українська народна пісня в професійну музичну сферу, в побутову культуру, в громадсько-політичне життя. Шевченковий „Заповіт” М. Вербицького, а потім і М. Лисенка започаткував якісно новий етап розвитку музичної, пісенної,

⁵⁷ Шевченко Т. Повне зібрання творів Тараса Шевченка / Т. Шевченко. – Варшава; Львів: Укр. наук. ін-т, 1937. – Т. 4.: Поезії (1847 – 1850) / за ред. П. Зайцева. – 1937. – 394, [1] с.; Шевченко Т.Г. Про мистецтво: збірник / Тарас Григорович Шевченко; упоряд. І. Стебуна. – К.: Мистецтво, 1971. – 336 с. – (Пам'ятки естетичної думки); Шевченко Т.Г. Про художню творчість: [матеріали з літ. і епістолярної спадщини та спогади сучасників письменника] / Тарас Григорович Шевченко; упоряд. І.І. Стебуна. – К.: Рад. письменник, 1961. – 377 с.

хорової культури⁵⁸.

У заходах, присвячених Кобзареві, що проходили у Львові, Станіславові, Коломиї, Чернівцях, Дрогобичі та багатьох інших містах, були задіяні українські мистецькі колективи і, зазвичай, брали активну участь чоловічі хори. Відомим є проведення 22 березня 1902 р. у Львові, в залі Музичного товариства імені Монюшка, одного з вечорів на честь Т. Шевченка. У ньому брали участь композитори С. Воробкевич, Н. Нижанківський, а 4 червня 1903 р. відбувався шевченківський концерт за участю М. Крушельницької та О. Шухевичівни. 22 березня наступного, 1904 р., у Станіславові молодь учительської семінарії організувала шевченківські концерти, де виконували музичні твори П. Ніщинського „Закувала та сива зозуля” та була представлена сценічна вистава у п’яти діях зі співами й декламаціями за темою: „Життя і слава Тараса Шевченка” М. Девоссера. На Буковині з 1886 р. стало традицією щорічно влаштовувати на честь Т. Шевченка великі музично-літературні вечори.

Багато добрих справ було започатковано західноукраїнськими жінками. І. Герасимович, О. Гаморак (дружина В. Стефаника), О. Рошкевич-Озаркевич (наречена І. Франка), О. Майковська (родичка фольклориста В. Гнатюка), Г. Абрикосовська з Косова, С. Бурачинська зі Станіслава, Н. Кобринська з Болехова, С. Окуневська з Яворова вшановували вечорами і мистецькими заходами пам’ять Кобзаря, влаштовували концерти і збирали пожертви на пам’ятник, виготовляли художні витвори. Необхідно зазначити, що західноукраїнські митці, музиканти, композитори на початку ХХ ст. внесли значний доробок у музичну Шевченкіану. Чоловічі хори у своєму репертуарі мали пісні Ф. Колесси, С. Воробкевича, Й. Кишакевича, Г. Кумановського („Було колись на Україні”, „Катерина”, „Огні горять”, „В’язанки народних пісень”, „Ой чого ти почорніло”).

Шевченківські концерти відкрили для Західної України *М. Лисенка*, який мав особливу популярність серед мистецької

⁵⁸ Шевченко Т. Повне зібрання творів Тараса Шевченка / Т. Шевченко. – Варшава; Львів: Укр. наук. ін-т, 1937. – Т. 4.: Поезії (1847 – 1850) / за ред. П. Зайцева. – 1937. – 394, [1] с.

еліти, педагогів, населення. Його талант цінували найвідоміші композитори, музиканти-педагоги. Художньо-естетичні, національно-культурні принципи М. Лисенка, свіжість його національної мови були близькими і для таких яскравих митців, як: О. Нижанківський, Г. Топольницький, С. і Г. Воробкевичі, С. Людкевич, В. Барвінський, М. Колесса та багатьох інших, так і для студентського об'єднання „Академічне братство”, ремісничого товариства „Зоря”, і, найважливіше – його розуміли й шанували в українському народному середовищі⁵⁹.

Слушною є думка Ф. Колесси, який, оцінюючи діяльність М. Лисенка, писав, що він дав найвірніший і найсильніший вислів психіці й почуванням українського народу..., перейнявшись духом української народної музики та спираючи свою творчість на народну пісню ... Лисенкова музика заторкує таємні струни нашої духовності, у ній відчуває кожний з нас щось своє, рідне⁶⁰.

Та насправді, пізнання життя українців у Галичині, Закарпатті, Буковині можна було першочергово здійснити саме на основі народної поезії і народної музики.

У цьому на прикладі творчості М. Лисенка та інших митців переконує Ф. Колесса, підкреслюючи, що митець мав дійсно епохальне значення, бо своєю різнобічною композиторською діяльністю підняв українську музику до високого рівня світової музичної культури і яку збагатив скарбами українського народного духу. Адже своїми видатними творами М. Лисенко забезпечив почесне місце в сім'ї культурних європейських народів, захоплюючи своїх і чужих оригінальністю і красою української національної музики⁶¹. Сам композитор визнавав, що у власній діяльності він насамперед спирався на український музичний фольклор.

Значущість творчості М. Лисенка як композитора і педагога для музичної і педагогічної культури в західноукраїнських землях полягала у тому, що високі цілі національного

⁵⁹ Кобилянська Л. Микола Лисенко: бібліограф. нарис. – Л.: Накл. М. Таранька, 1930. – 93, [2] с.: іл. – (Популярна б-ка; Книжечка 2.).

⁶⁰ Колесса Ф. До питання про український музичний стиль / Філарет Колесса. – Львів, 1907. – 34 с.

⁶¹ Там само.

відродження він поєднував з високим рівнем професіоналізму. Крім цього, він блискуче реалізував на практиці свій основний педагогічний принцип — виховання, котре мало базуватися на національній ідеї, культурі і традиції. Це проявлялося у розробці програм і музичних посібників, під час викладання в теоретичних і виконавчих класах, у розумінні значущості використання української музики з точки зору її професійності та народності; у становленні музично-драматичної школи, в якій формувалася система підготовки педагогічних кадрів, побудована на ідеях М. Лисенка, завдяки йому формувалися й нові музичні традиції⁶².

Мабуть, через непересічну працю М.Лисенка вивчення українського музичного фольклору відбувається особливо активно тому, що пов'язано з процесам, які відбувалися у 80-х роках XIX ст. на Наддніпрянщині. Тому якісні зміни української музичної творчості, освіти пов'язуються, передусім, з ім'ям Миколи Лисенка, на якого, значною мірою, за його визначенням, впливав Київ.

Його пісні, музична Шевченкіана з шістьма десятками творів, солоспіви на вірші І. Франка, М. Старицького, Лесі Українки, О. Олеся користувалися великою популярністю як у музичному середовищі, серед учнів, студентів, викладачів навчальних закладів, так і серед широких народних мас. Вважаємо, що підвищений інтерес педагогічної громадськості був зумовлений, передусім національно-історичною поетикою його творів, особливо Шевченкового слова, та найбільше – самопосвятою М. Лисенка українській справі. До цього унікального творчого доробку надзвичайно приваблювала педагогів, студентів яскраво виражена національна характерність кожного з його музичних творів. Навіть своїми теоретичними обґрунтуваннями М.Лисенко стимулював пошук нових стильових особливостей народного фольклору, якому надавав особливого значення в розвитку музичної і пісенної української культури. Свідченням цього були численні обговорювання принципів проблем національної культури у пресі, листи до провідних просвітителів того часу

⁶² Лисенко М.В. Про народну пісню і про народність в музиці / М.В. Лисенко; ред., передмова М. Гордійчука. – К.: Мистецтво, 1966. – 68 с.; Лисенко М.В. Сторінки життя / Микола Лисенко; Літ. Запис Василя Бережиста. – К.: Молодь, 1952. – 110 с.

(І. Франко, Ф. Колесса), звернення до громадськості⁶³.

У творчості М. Лисенка можна спостерігати гармонійне поєднання фольклору і класики, національного і загальнолюдського. Кращі зразки творів славетного українського митця використовувалися під час навчально-виховного процесу в музичних закладах, гімназіях, ліцеях, ними формувалися концертні програми, захопивши аматорів і професіоналів поетикою музичного фольклору, красою народного мелосу, геніальним поєднанням таланту Т. Шевченка і М. Лисенка. На Шевченківських концертах виховувалися цілі покоління в любові до України, її історії, рідної мови і пісні. На його твори з ентузіазмом відгукнулася Галичина, Волинь і Буковина, незважаючи на шовіністичні протистояння тогочасних властей. Чимало митців, які працювали викладачами музики, трансформували його ідеї, погляди на з'ясування й досягнення нових істин у сфері українського мистецтва⁶⁴.

Але попри це, гадаємо, що було б неправильним, якби сприйняття спадку М. Лисенка відбувалося б тільки завдяки його мистецькому таланту. Адже його природні обдарування поєднувалися з високим рівнем національної свідомості і гідності, громадянськістю і патріотизмом.

Будучи глибоко освіченою людиною, М. Лисенко у повсякденному житті поведився досить скромно, нагадуючи своїм соратникам і друзям, що працює не ради особистого „я”, а переймається більше ідеєю добра для блага культури своєї вітчизни, та за для її користі. Він завжди був радий тим молодим митцям, які йдуть до нього за порадами, працюючи на ниві музичної культури й освіти та вважав, що немає талановитого музичного твору, коли навіть є усе – знання, наука, сиритність,

⁶³ Грушевський М. Пам'яті Миколи Лисенка: промова М. Грушевського, сказана на засіданні Укр. наук. Тов-ва, присвяч. пам'яті Лисенка, 3 (16) груд. 1912. – К., 1912. – 8 с.; Архімович Л.Б. М. Лисенко: життя і творчість / Лідія Борисівна Архімович, Микола Максимович Гордійчук. – 3-те вид., доповн. і перероб. – К.: Муз. України, 1992. – 253 с.: портр., /8/ л. іл., ноти.

⁶⁴ Архімович Л.Б. М. Лисенко: життя і творчість / Лідія Борисівна Архімович, Микола Максимович Гордійчук. – 3-те вид., доповн. і перероб. – К.: Муз. України, 1992. – 253 с.: портр., /8/ л. іл., ноти.

але, у той же час, він не захоплює серце людське⁶⁵.

Народність його творчості проявлялася в турботі про те, щоб „русько-український народ не нахилився в руки чужої та до того й вужчої культури... Наша пісня в широкому світі європейському занадто молода, свіжа, нова – їй належить будучина. Од нас, синів цієї молоді народності, – звертався від до галицьких композиторів, – залежить поставити її на шляху розвитку в справедливому, їй належному природному світлі”⁶⁶.

А ще М. Лисенко цілковито усвідомлював, що проблема побудови української музичної культури, проблема народності не може бути успішно розв’язаною в умовах національного і політичного гніту українського народу, зокрема з боку Росії. Водночас, він не ігнорував досягнення російської класики і закликав галицьку молодь до пізнання творчості М. Глінки, О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, М. Мусоргського. Показовим є його лист до І. Франка, в якому він пише, що, незважаючи на те, який він запеклий, фанатичний народовець, він ніколи не відмовиться вчити музику по великих зразках російського мистецтва⁶⁷.

Це є ще одним свідченням того, що М Лисенко, обстоюючи народницькі, національні позиції щодо розвитку української музики, безсумнівно, є прогресивним і сучасним композитором свого та нинішнього часу.

Бачиться важливим, що у галузі музичної творчості він закликав українську молодь вивчати культуру східних і західних сусідів, опановувати творіння Й. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф.Шуберта, справедливо наголошували, що це шлях до розвитку і розквіту національних культурних надбань. Він поєднував дуже основні чинники у творчості – національне та загальнолюдське. Одного разу, звертаючись у своєму листі до Ф. Колесси (очевидно, і до західноукраїнської інтелігенції та молоді), він

⁶⁵ Грушевський М. Пам’яті Миколи Лисенка: промова М.Грушевського, сказана на засіданні Укр. наук. Тов-ва, присвяч. пам’яті Лисенка, 3 (16) груд. 1912. – К., 1912. – 8 с.

⁶⁶ Лисенко М.В. Про народну пісню і про народність в музиці / М.В. Лисенко; ред., передмова М. Гордійчука. – К.: Мистецтво, 1966. – 68 с.

⁶⁷ Лисенко М.В. Сторінки життя / Микола Лисенко; Літ. запис Василя Бережиста. – К.: Молодь, 1952. – 110 с.

писав: „Хай народ Вас веде спочатку за собою, а далі Ви вже, як виростете з-під школи, самі почнете самостійно працювати. Але, крім того, потрібна загальнолюдська школа музики...”⁶⁸.

Так, М. Лисенко, не зважаючи на зовнішні виклики, дуже високо цінував кожного галичанина, буковинця, які бралися за надзвичайно значущу справу – збирання народних пісень, їх обробку, написання музики. Із обуренням сприймав як космополітизм у мистецтві, так і компрадорські, угодовські настрої. „Що ми дамо, – запитував він, – у скарбницю слов’янської народної музики?... нічого, бо нема кому й давати: нема ні зацікавлення роботою, ідеєю, ні озброєних наукою, досвідом. – А нива облогом лежить і завтра не буде чого з неї й узяти, бо цивілізація така, як у нас, краще сказати лакузація (від лакуза – лакей, панський прихвостень, що наслідуює найгірше, негативні сторони панські), нищить народність... забруднює ниву. Прищеплює їй найпідліші сторони... У нашому людові нахил до солдатської пісні зіпсував смак до своєї рідної пісні, і цей смак направить хіба інтелігент, коли піднесе народові його ж перла в золотій оправі”⁶⁹.

Водночас, М.Лисенко опікується тим, щоб праця на народній ниві була добротною і професійною, особливо у такій давній країні, як Україна. Тому він нерідко підкреслював (з листа М.Лисенка до С. Чернецького від 16 грудня 1902 р.), що етнографічна, творча діяльність у пісенно-музичній сфері потребує прискіпливості і вибірковості. На його думку, шукати варто там і у тих, де зберігається старосвітськість, історія, традиція українського народу. „Важливо вишукувати тих людей, які можуть переказувати пісні запорозького циклу, – пише він. – Дуже важко почути пісню, особливо запорозьку”⁷⁰.

Адже у Києві, в студентському середовищі, дуже популярною була народна пісня. Етнографічна діяльність, кобзарське мистецтво, історична пісня, дума завдяки М. Лисенку отримували нове життя. І саме народний матеріал став основою для

⁶⁸ Лисенко М.В. Сторінки життя / Микола Лисенко; Літ. запис Василя Бережиста. – К.: Молодь, 1952. – 110 с.

⁶⁹ Там само.

⁷⁰ Ревуцький Д.М. Микола Лисенко: повернення першоджерел / Дмитро Ревуцький. – К.: Музична Україна, 2003. – 318 с., [8] л. іл.: портр.

складення М. Лисенком „Збірника українських пісень”, який дуже поцінувався пізніше на Західній Україні.

Важливе місце у творчому становленні М. Лисенка займали М. Драгоманов, П. Косач, О. Пчілка, П. Чубинський. Окрім цього, з другої половини 60-х рр. М. Лисенко розпочинає активну співпрацю з галицькими українцями, з „Громадою” та безпосередньо з О. Барвінським, І. Франком, Ф. Колесою. Його музичні твори за шевченківською тематикою стають надзвичайно популярними. Так, за висловом О. Барвінського, М.Лисенко Тарасовій пісні додав ще орлиних крил своїми композиціями, що захопило вельми широкі круги нашого народу⁷¹.

Стимулювали його працю й атмосфера народних змагань галицьких українців та найголовнішим своїм обов'язком композитор вважав об'єднання наддніпрянських і західних українців заради загальної справи. Він всіляко спрямовував творчі сили на Галичині для відродження народної пісні, мови, традиції, бо був переконаний, що без цього не слід сподіватися на спасенний наслідок. М. Лисенко постійно наполягав, щоб галицькі етнографи займалися збиранням і дослідженням українського музичного фольклору і тоді українська музика матиме перспективи.

Ці заклики М.Лисенка знайшли у Галичині гарячу підтримку: любителі української музики, до яких належали і брати Колесси, систематично збирали і записували народнопісенні мелодії, а невдовзі вийшов і ґрунтовний збірник народних пісень і мелодій, який у повному обсязі було видрукувано в етнографічному зібранні Наукового Товариства імені Т. Шевченка.

Цінну музично-педагогічну працю в цей час підготував і сам М. Лисенко – це був підручник до науки нотного письма. Він призначався для музичних і народних шкіл, і дуже скоро став популярним, отримавши високу оцінку О. Нижанківського та інших фахівців.

Щонайбільше М. Лисенкові дуже хотілося, щоб музична творчість у Галичині була звільнена від німецького, чеського,

⁷¹ Лисенко М.В. Сторінки життя / Микола Лисенко; Літ. запис Василя Бережиста. – К.: Молодь, 1952. – 110 с.

польського засилля і розвивалася перш за все, в національному народному дусі. Тому згодом за ініціативою І. Франка, О. Нижанківського та М. Лисенка було організовано комітет, який мав на меті збирати і видавати збірки українських пісень та мелодій, а трохи пізніше цією справою ґрунтовно, активно займалося Наукове товариство ім. Шевченка, зокрема його Етнографічна комісія⁷².

На нашу думку, не можна не відзначити тієї важливої ролі, яку відігравав М. Лисенко для підготовки співаків, піаністів, хормейстерів в Західній Україні. Захопленість творчістю М. Лисенка охопило широкі верстви населення, школи, гімназії, семінарії, просвітницькі організації, стало головним популяризатором музичної культури. Жодний концерт не обходився без композицій М. Лисенка. Як у Києві, де у 1872 було організовано аматорське хорове товариство, так і на західноукраїнських землях він приділяє пильну увагу хоровій справі. „Гуртовий спів, – пише він Ф. Колессі, – існує, розвивається там, де жилося вільно, де сам народ жив на своїй волі, сам правувався і порядкував у себе. А сердешна Галичина нила у неволі людській. Вільно було мугикати хіба самотньому собі під ніс, а гуртовому співу і не вільно було лунати – розлягатися по станах, луках, гаях, полонинах... А цивілізація тим часом зажира усі здобутки давньої, своєрідної культури, нівелює усі людності під один штиб, на один зразок...”⁷³.

Заслуговує на увагу і те, що активізувався, особливо з 20-х рр. ХХ ст. музично-пісенний рух на Закарпатті, де з'явилися два збірника українських народних пісень, зібраних в Ужгородській і Бардіївській округах.

Адже покладатися треба було тільки на власні сили, на прагнення української інтелігенції розвивати національно-культурний рух, шкільництво, національну мову, музичну освіту,

⁷² Лисенко М.В. Сторінки життя / Микола Лисенко; Літ. запис Василя Бережиста. – К.: Молодь, 1952. – 110 с.

⁷³ Ревуцький Д.М. Микола Лисенко: повернення першоджерел / Дмитро Ревуцький. – К.: Музична Україна, 2003. – 318 с., [8] л. іл.: портр.; Лисенко М.В. Про народну пісню і про народність в музиці / М.В. Лисенко; ред., передмова М. Гордійчука. – К.: Мистецтво, 1966. – 68 с.

народну пісню.

У цьому контексті важливо підкреслити, що тогочасна мистецька освіта, школи та гімназії вперше стали отримувати справжню українську продукцію – збірники, навчальні посібники з народними піснями і мелодіями. Вагомий внесок у цю справу зробили: І. Колесса, О. Нижанківський, О. Роздольський, С. Людкевич, В. Гнатюк, які видали такі різноманітні збірники як: „Галицько-руські народні пісні з мелодіями”, „Гаївки”, „Мелодії українських народних дум”. Зокрема С. Людкевич підготував збірник, котрий вміщував 1525 упорядкованих мелодій, а тому відредагував „Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини”, а Ф. Колесса видав збірник „Народні пісні Галицької Лемківщини”, що містив 624 пісні.

На початку ХХ ст. музичну науково-дослідницьку роботу було продовжено послідовниками М. Лисенка. Найбільш помітною фігурою у цій сфері став Ф. Колесса. Його праці, такі як: „Ритміка українських народних пісень”, „Варіанти мелодій українських народних дум...”, „Речитативні форми в українській народній поезії”, „Старинні мелодії українських обрядових пісень-весільних, колядок на Закарпатті”. „Як розумів Лисенко гармонізацію українських народних пісень”, „Народна музика на Поліссі”, мали велике значення як у теоретичному, так і в практичному аспектах⁷⁴.

Згодом, у 1934 р., у Парижі французьке видання публікує бібліографію українського музичного фольклору, що свідчило про безперечну цінність його доробку у межах європейської культури. Загалом його творчі доробки продуктивно використовувалися педагогами, музикантами і співацькими товариствами.

Значних здобутків у музичному мистецькому житті на Наддніпрянщині, досяг відомий знавець українського фольклору К. Квітка, а М. Грінченко видав фундаментальну працю „Історія української музики”⁷⁵.

⁷⁴ Колесса Ф. До питання про український музичний стиль / Філарет Колесса. – Львів, 1907. – 34 с.; Колесса Ф.М. Старинні мелодії українських обрядових пісень на Закарпатті / Філарет Михайлович Колесса. – Ужгород: Друк. О.О. Василян, Б. р. – 28, [4] с.

⁷⁵ Грінченко М.О. Історія української музики / М.О. Грінченко; Ухвалено музичним товариством ім. Леонтовича. – К.: Спілка, 1922. – 278, X с.: портр.; Квітка К.

З урахуванням того, що на початку ХХ століття зміст вітчизняної освіти, зокрема, мистецької освіти, мав можливість удосконалюватися, передусім, завдяки активній громадсько-просвітницькій діяльності інтелігенції Галичини, Закарпаття, Буковини. Адже серйозні здобутки і дослідження у сфері української історії, фольклору, музиці, літературі, попри всі складнощі і заборони, все більше проникали й в українське етносередовище.

Вагомим підтвердженням активізації цих процесів було використання науково-творчого доробку видатного вченого-енциклопедиста М. Максимовича членами „Руської трійці” – М. Шашкевичем, І. Вагилевичем, Я. Головацьким.

М. Максимович був першим ректором Київського університету, авторитетним фахівцем у галузі історії, філології, етнографії, ботаніки, а також близьким другом Т. Шевченка та інших учасників Кирило-Мефодіївського товариства. Окрім того, він був відомим дослідником народної творчості, особливо того її елементу, що стосувався української пісні.

Прихильник історизму у філософії, М. Максимович на підставі значної теоретичної бази зібрав і систематизував чимало українських пісень. Так, у 1827 році вийшла його перша збірка, в якій було вміщено понад 127 пісень, а в 1834 році ним було зібрано дві з половиною тисячі пісень. Ця робота М. Максимовича мала надзвичайно велике значення для тогочасного покоління, впливаючи подібно до Шевченкового „Кобзара”, на етносвідомість та національно-культурне відродження народу.

І взагалі особистість М. Максимовича, його відданість українській справі викликала особливу повагу в середовищі західноукраїнської інтелігенції. Адже свою проукраїнську позицію він завжди відстоював безкомпромісно. Наприклад, у листі М. Погодіну учений писав, що він не варязького роду, а малоросійського і буде щирим малоросіянином до смерті,

Професійнальні народні співці й музиканти на Україні: програма для досліду їх діяльності і побуту / К. Квітка; Укр. АН. зб. історик.-філолог. відділу №13. Праці Етнограф. Комісії. – К.: У.А.Н., 1924. – 114 с.

люблячи свою мову, пісню, історію рідного народу⁷⁶. А ще він категорично спростовував „наукову” позицію російського історика про відчуженість малоросіян від придніпровської землі.

Мабуть, тому М. Максимовича сприймали у Західній Україні як авторитетного вченого, талановитого етнографа і фольклориста, але найперше – як громадянина-патріота. Заслуговує на увагу той факт, що збірник „Малоросійських пісень” та додаток до нього „Голоса українських пісень” з мелодіями дуже швидко здобули широке визнання. І оскільки на них виховували, їх брали за основу розвитку пісенного, музичного мистецтва – вони значною мірою слугували пробудженню суто українського національного духу.

Особливе значення у досліджуваній нами період мали українські думи і козацькі пісні, бо переходячи різні кордони, усе ж таки формували патріотичні почуття, любов до рідної землі, бажання бачити Україну вільною і єдиною. Цікавим, на наш погляд, є факт, коли один з керівників „Руської трійці” Я. Головацький, вважаючи це дослідження надзвичайно цінним для українства, власноруч повністю переписав цей збірник для практичного використання зацікавленими фахівцями.

Важливо підкреслити, що вплив М. Максимовича на „Руську трійцю” був зумовлений його унікальною науковою систематизацією української народної пісні; глибокою вірою в національне культурне відродження; активним обстоюванням української освіти, гуманістичною і національно-демократичною спрямованістю його громадсько-просвітницької діяльності.

Неоціненний вклад у розбудову духовних підвалин українства робили життя і творчість видатних українських просвітителів, які, незалежно від різних політичних систем, гуртувалися навколо українського слова, пісні, історії і державницької перспективи.

Одним із представників українських просвітителів був *М. Шашкевич*⁷⁷. Його життєвий шлях, бачення перспективи став

⁷⁶ Українська культура: лекції за ред. Дмитра Антоновича / упоряд. С.В. Ульяновська; перед. слово М. Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 592 с.

⁷⁷ Олександрович М. Маркіян Шашкевич: укр. літ. відродження в Галичині / М. Олександрович. – Торонто: Добра. кн., 1961. – 60, [4] с.; Шашкевич М. Писання Маркіяна Шашкевича. – Л.: Накладом наук. т-ва ім. Шевченка, 1912. – 294 с.

не лише культурним, але й політичним виміром загальнонаціонального масштабу. Він мав величезний вплив на подальше політичне, культурне, релігійне, освітнє життя українців і був своєрідним ренесансним явищем для народного буття. Так оцінюють його сучасники нині, у зв'язку з 195-річним ювілеєм: „Ось він, лицарський арсенал Шашкевича: захист рідної мови; героїзація національної історії; невтомне спонукування галичан до єдності з наддніпрянцями; відстоювання права українців на власну (розкрадену і “приватизовану” спритниками-чужинцями) історичну, духовну та культурну спадщину; пошук виходу молодій літературі у широкий слов'янський (отже, європейський!) світ!”[□] А тому під таким кутом зору через сотню літ сприймалася Шашкевичева і Шевченкова правда і біль за Україну. Їхні погляди, думки залишалися сучасними і модерними для першої половини ХХ ст., залишаються такими і нині. Логічно, що вони служили методологічною основою для змісту мистецької освіти, морально-етичним і громадянським виміром для професіоналізації кадрів, зросту української інтелігенції.

Ще напередодні ХХ ст. Західна Україна дуже потребувала якісних змін у культурно-мовному, освітньому, музично-пісенному середовищі. Адже навіть у найбільш прогресивному Перемишлі, інших українських містах на Галичині та Буковині члени українських товариств, гуртків послуговувалися старою книжною мовою, зневажали народну, хоча і були ознайомлені з відроджуваною українською літературною мовою І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка.

Тому цілком послідовним уявляється те, що М. Максимович дуже різко виступав проти подібного штучного слов'яно-руського писання. Він зазначав, що жива українська література може розквітнути тільки на ниві живої народної мови, яку слід вивчати в казках, прислів'ях, а найбільше в українських піснях, де самовиявлення народу розкривається з найбільшою силою та красою. Такі наукові і світоглядні підходи М. Максимовича суттєво вплинули на зміст системи тогочасної освіти, діяльність шкільних рад, філософію навчальних програм і підручників, пісенну культуру.

Переконливим та показовим прикладом дії зазначених процесів може слугувати і підручник *О. Барвінського* для вищих українських гімназій. Працюючи вчителем Бережанської гімназії,

він розробив та написав фундаментальний підручник з літератури (зміст якого охоплював період, починаючи з творчості І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Шашкевича і завершуючи доробками Т. Шевченка і М. Костомарова), який був побудований цілком на українознавчій основі та національних цінностях⁷⁸.

У вступі до нього зазначалося, що попередні читанки, зокрема робота професора А. Сторонського, мало або зовсім не містили зразків творчості Ю. Федьковича, Д. Млаки, І. Вагилевича, Т. Шевченка, П. Куліша, Марка Вовчка та інших новітніх авторів, а тому шкільна рада зголосилася підтримати підручник О. Барвінського, подаючи справжній образ руської літератури в Галичині і Україні як за змістом, так і за формою⁷⁹.

Відтак, цінною частиною читанки О. Барвінського вважаються українські народні пісні, думи, котрі були видані М. Максимовичем у Москві ще 1834 р., а також твори І. Вагилевича (обрядові пісні, колядки, щедрівки).

Підготовка підручників О. Барвінським у другій половині ХІХ ст. і першій пол. ХХ ст. для гімназій, шкіл, учительських семінарій мала активне впровадження у зміст освіти, незважаючи на існуючі політичні і соціально-педагогічні умови, українознавчих цінностей, зокрема, основ національного пісенного й музичного мистецтва. У цьому була величезна заслуга тих педагогів, митців, просвітителів, громадських діячів, учених, які у пісенному скарбі, в поетичній народній творчості вбачали величезний виховний потенціал, оскільки у фольклорі оспівувалася вся наша історія, містилася високовартісна естетика, духовність, наука і мораль.

Такі тенденції можна спостерігати, аналізуючи зміст освіти за підручниками видатного українського педагога і просвітителя О. Барвінського. У читанці для учительських семінарій (416 стор.), виданій 1916 року, у порівнянні з підручником 1870 року, закладено важливі принципи історизму, народності, системності.

⁷⁸ Барвінський О. Спомини з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860 – 1880 рр.); Ч. 2: Українська література: історія 19 ст.; Барвінський О. Читанка для приготованої класи учительських семінарій / Олександр Барвінський – Львів,: НТШ, 1916. – 416 с.

⁷⁹ Там само.

Легенди, балади, думи, історичні повісті, християнська філософія, етика, педагогічно-виховні оповідання та праці, поезія і проза, художні ілюстрації разом з різножанровими українськими піснями створювали зміст високохудожнього, національно-патріотичного, професійного, морального рівня.

Значний вплив на ці процеси мав *О. Кошиць* – видатний український хоровий диригент, композитор першої половини ХХ ст. Підкреслюючи значущість української народної пісні, музичного фольклору, він відзначав: „Українська музика до цього часу мала завжди у своєму підкладі творчість нашого народу, як ґрунт національний та дороговказ національного напрямку (щоб бути музикою українською по суті, а не територіально). Незважаючи на несприятливі політичні й історичні обставини, той суто народний підклад відігравав завжди роль будівничого ще з найдавніших часів, він викликав національний ренесанс у минулому віці й тепер запліднює славне майбутнє...”⁸⁰. Цікаво, що його міркування перегукуються з відомою оцінкою М. Гоголя, який стверджував, що пісні для України все: і поезія, і історія, і батьківська могила. „Хто не пройнявся ними глибоко, той нічого не дізнається з минулого цієї квітучої країни”, – вважав письменник.

Таким чином, можна констатувати, що у першій половині ХХ ст., попри відсутність власної держави, завдяки зусиллям, активній громадсько-просвітницькій діяльності інтелігенції Галичини, Буковини, Закарпаття, натхненній ідеями видатних діячів, просвітителів, будителів українського національного духу як із Західної, так і Наддніпрянської України, відбулися суттєві зміни в змісті мистецької культури і освіти. Суттєвим у її структурі стає національний елемент, за наявності якого відбулося збагачення мистецької культури і освіти скарбами усної народної творчості, що безпосередньо сприяло утвердженню „лисєнківського напрямку” в музичній та пісенній культурі Західної України, а національна форма стала превалюючою як в музиці, так і в пісні. Усе це, у свою чергу заклало міцні підвалини реформування музичної освіти на

⁸⁰ Кошиць О. Спогади Олександра Кошиця. – Вінніпег (Канада): Культура й освіта, 1948. – Ч. 2. – 1948. – 272 с.; Кошиць О.А. Про українську пісню й музику / Олександр Антонович Кошиць. – К.: Муз. Україна, 1993. – 47, [1] с.

національно-культурному ґрунті.

Література до теми:

1. *Архімович Л.Б.* Нариси з історії української музики: [у 2-х ч.] / Л.Б. Архімович, Т. Каришева, Т. Шиффер, О. Шреєр-Ткаченко. – К.: Мистецтво, 1964. – Ч.1: Українська народна пісня. Українська дожовтнева професіональна музика. – 1964. – 408 с.
2. *Архімович Л.Б., Гордійчук М.М.* М. Лисенко: життя і творчість / Лідія Борисівна Архімович, Микола Максимович Гордійчук. – 3-тє вид., доповн. і перероб. – К.: Муз. України, 1992. – 253 с.: портр., /8/ л. іл., ноти.
3. *Бабишин С.Д.* Основные тенденции развития школы и просвещения в Древней Руси (X – первая пол. XIII вв.): автореф. на соискание учен. степени доктора пед. наук: спец. 13.00.01 – теория и история педагогики / С.Д. Бабишин. – К., 1985. – 47 с.
4. *Бабишин С.Д.* Школа та освіта Київської Русі IX – перша половина XIII ст. – К.: Вища шк., 1973. – 88 с.
5. *Барвінський О.* Спомини з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860-1880 pp.); Ч. 2: Українська література: історія 19 ст.
6. *Веселовский О.М.* Работа преподавателя на младших курсах / под общ. ред. О.М. Веселовского. – Новосибирск: Новосиб. пед. ин-т, 1970. – 35 с.
7. *Волощук Ю.І.* Музичні навчальні заклади Галичини у підготовці скрипалів-професіоналів і аматорів (1848 – 1939 pp.) / Юрій Іванович Волощук. – К.: Знання, 1999. – 46 с.
8. *Грінченко М.О.* Історія української музики / М.О. Грінченко; Ухвалено музичним товариством ім. Леонтовича. – К.: Спілка, 1922. – 278, X с.: портр.
9. *Демочко К.М.* Мистецька Буковина: нариси з минулого / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Мистецтво, 1968. – 175 с.
10. *Зайченко Н.І.* Науково-просвітницька спадщина О.О. Потебні / Наталія Іванівна Зайченко; М-во праці та соц.

- політики України. Чернігів. держ. ін-т права, соц. технологій та праці. – Чернігів, 2008. – 169 с.
11. *Іванов В.Ф.* Дмитро Бортнянський: [життя і творчість вітчизн. композитора і педагога другої половини XVIII – першої чверті XIX ст.] / Володимир Федорович Іванов. – К.: Муз. Україна, 1980. – 144 с.
 12. *Іванова Л.А.* Педагогическое наследие Н. Леонтовича: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. пед наук.: (13.00.01). – К., 1983. – 24 с.
 13. *Історія української музики*: в 6-и т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського; [редкол.: М.М. Гордійчук (голова) та ін.]. – К.: Наук. думка, 1989. – Т. 2.: Друга половина XIX ст. / [Т.П. Булат, М.М. Гордійчук, С.Й. Грица та ін.]. – 1969. – 458, [2] с.
 14. *Історія української радянської музики*: учб. посіб. / [Архімович Л.Б., та ін.]. – К.: Муз. України, 1990. – 296 с. – (Муз. культура Рад. України).
 15. *Карпінська Т.В.* Розвиток змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті р. XX ст. – поч. XXI ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук.: спец. 13.00.01 “Теорія та історія педагогіки” / Т.В. Карпінська. – К., 2006. – 20 с.
 16. *Квітка К.* Професіональні народні співці й музиканти на Україні: програма для дослідів їх діяльності і побуту / К. Квітка; Укр. АН. зб. історик.-філолог. відділу №13. Праці Етнограф. Комісії. – К.: У.А.Н., 1924. – 114 с.
 17. *Кобилянська Л.* Микола Лисенко: бібліограф. нарис. – Л.: Накл. М. Таранька, 1930. – 93, [2] с.: іл. – (Популярна б-ка; Книжечка 2.).
 18. *Колесса Ф.* До питання про український музичний стиль / Філарет Колесса. – Львів, 1907. – 34 с.
 19. *Костомаров М.* Історія України в життєписах визначних її діячів / Микола Іванович Костомаров. – Львів: наук. т-ва ім. Т.Г. Шевченка, 1918. – 493 с.
 20. *Кошиць О.А.* Про українську пісню й музику / Олександр Антонович Кошиць. – К.: Муз. Україна, 1993. – 47, [1] с.

21. *Крип'якевич І.* Історія України для народу / Іван Петрович Крип'якевич. – Львів: Накладки фонду “Учитися, брати мої...”, 1929. – 144, [4] с.
22. *Лисенко М.В.* Про народну пісню і про народність в музиці / М.В. Лисенко; ред., передмова М. Гордійчука. – К.: Мистецтво, 1966. – 68 с..
23. *Лисенко М.В.* Сторінки життя / Микола Лисенко; Літ. Запис Василя Бережиста. – К.: Молодь, 1952. – 110 с.
24. *Мазепа Л.* Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого) / Лешек Мазепа. – Львів: Сполом, 2001. – 280 с.: табл.
25. *Мазепа Л.* Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л.: Сполом, 2003. – Т. 1. – С. 26-29.
26. *Максимов О.Б.* Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с.
27. *Мартинюк А. К.* Диригентсько-хорова школа в українській освіті // Теоретичні та практичні засади культурології: Вип.3. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. – С.106-112.
28. *Миклашевський Й.М.* Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. / Йосип Михайлович Миклашевський. – К.: Наук. думка, 1967. – 160 с.
29. *Москальова Л.Ю.* Витоки, становлення і розвиток християнської духовної музики / Л.Ю. Москальова // Науковий вісник ПДПУ ім. К.Д. Ушинського. – Одеса, 2001. – №10/11. – С. 57-60.
30. *Нариси з історії українського шкільництва. 1905 – 1933 рр.:* навч. посіб. / за ред. О.В. Сухомлинської. – К.: Заповіт, 1996. – 304 с.
31. *Огієнко І.* Українська культура: коротка історія культурного життя українського народу / Іван Огієнко; пер. М. Жулинського. – К.: Фірма “Довідка“, 1992. – 140, [4] с.
32. *Олександрович М.* Маркіян Шашкевич: укр. літ. відродження в Галичині / М. Олександрович. – Торонто: Добра. кн., 1961. – 60, [4] с.

33. *Орехова Л.Ф.* Організація музичної освіти в Україні першої половини ХІХ – початку ХХ ст. / Л.Ф. Орехова / Зб. наук. пр. Бердянського держ. пед. ун-ту. Сер. Пед. науки. – 2006. – №2. – С. 183-186.
34. *Попович М.В.* Нарис історії культури України / М.В. Попович. – К.: Арттек, 1999. – 237 с.
35. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення* / Ужгород. муз. училище ім. Д. Зарора; упоряд., підг. текст., передум. прим. Людмила М. Мокану. – Ужгород: Карпати, 2005. – Вип. 1. – 2005. – 418 с.: нот. (60-річчю возз'єднання Закарпаття з Україною присвячується).
36. *Ревуцький Д.М.* Микола Лисенко: повернення першоджерел / Дмитро Ревуцький. – К.: Музична Україна, 2003. – 318 с., [8] л. іл.: портр.
37. *Українська культура: лекції за ред. Дмитра Антоновича* / упоряд. С.В. Ульяновська; перед. слово М. Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 592 с.
38. *Фільц Б.М.* Музична культура східних слов'ян / Б.М. Фільц // Історія української музики: в 6-и т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К., 1989. – Т. 1. – С. 130-154.
39. *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу / Гнат Мартинович Хоткевич. – Х.: Б. в., 2002. – 282, [6] с.
40. *Черепанин М.* Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.): монографія / Мирон Черепанин. – К.: Вежа, 1997. – 328 с.: іл.
41. *Шафарик П.И.* Славянские древности / П.И. Шафарик; пер. с чеш. И. Бодянского. – М.: Тип. Степанова, 1838. – Т. 1, кн. 3; Часть историческая. – 302 с.
42. *Шашкевич М.* Писання Маркіяна Шашкевича. – Л.: Накладом наук. т-ва ім. Шевченка, 1912. – 294 с.
43. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів Тараса Шевченка / Т. Шевченко. – Варшава; Львів: Укр.. наук. ін-т, 1937. – Т. 4.: Поезії (1847-1850) / за ред. П. Зайцева. – 1937. – 394, [1] с.
44. *Шреєр-Ткаченко О. Я.* Історія української музики. – К.: Муз. Україна, 1980 – Ч. 1. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини ХІХ ст., 1980. – 198 с., 6 л. іл.

Запитання до теми:

1. Назвіть основні фактори (культурні, історичні, суспільні), які вплинули на формування національних традицій підготовки музикантів-педагогів.
2. У яких навчальних закладах на українських землях вперше почали готувати музикантів? Охарактеризуйте змістові та формальні особливості організації навчального процесу у цих закладах.
3. Які традиції підготовки майбутніх музикантів були засновані у Києво-Могилянській академії? Як вони вплинули на становлення системи музичної підготовки у інших навчальних закладах?
4. Визначте основні тенденції становлення музичної освіти в Західній Україні.
5. Як фольклорна культурна спадщина опрацьовувалась видатними діячами у першій половині ХХ ст.? Яким чином формувався музично-фольклористичний цикл дисциплін у вищих навчальних закладах?
6. Охарактеризуйте внесок М. Лисенка у процес формування системи підготовки музикантів в Україні, зокрема на західноукраїнських землях.
7. Тезисно визначте найважливіші досягнення Т. Шевченка, які мали фундаментальний вплив на становлення системи підготовки музикантів у вишах.
8. Окресліть найвагоміші здобутки М. Максимовича у напрямі формування змісту музично-фольклористичних дисциплін у вітчизняних вищих навчальних закладах.

РОЗДІЛ II

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ З МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ТЕРЕНАХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

2.1. Специфіка становлення й розвитку системи професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва у Галичині

Перша половина ХХ ст. є одним з найбурхливіших періодів в історії цього краю. На кінець ХІХ ст. та перше довоєнне десятиліття ХХ ст. склалися сприятливі суспільні та економічні умови для культурного розвитку національних громад у Галичині, але Перша світова війна радикально змінила цю ситуацію. З боку польської держави посилювався тиск на українство, а пацифікація, яка суттєво обмежувала права корінного населення, викликала такий потужний спротив, що вилився у хвилю національно-визвольного руху. Усе це не могло не позначитися на розвитку українського шкільництва та музичної освіти, зокрема.

Із входженням Галичини до складу Австро-Угорщини в кінці ХVІІІ ст. становище греко-католицької церкви значно поліпшилося, з'явилися відповідні умови для організації навчання церковного співу, який здавна був справжньою окрасою українських національних обрядів. Проте тривалий час ця робота мала епізодичний характер, оскільки бракувало посібників для вивчення монодійного церковного співу, а навчання дяків носило нерідко приватний характер (як і в попередні історичні періоди).

З кінця ХІХ ст. ситуація починає поступово змінюватися, насамперед, завдяки зусиллям окремих ентузіастів. Так, наприклад, диякон Ігнатій Полотнюк став фундатором церковно-співочої школи у Станіславі, яка готувала кадри для парафій усієї єпархії. Він створив практичний посібник з музичної грамоти і церковного співу "Напівник церковний"⁸¹.

⁸¹ Валіхновська З. Церковно співоча школа у Станіславі та її фундатор Ігнатій Полотнюк / З. Валіхновська // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2004. – Вип. VI. – С. 88-95.

Важливість піднесення рівня дяківської музичної освіченості зумовлювалася ще й тим, що в народних школах дітей навчали, окрім читання, письма та арифметики, ще й церковного співу. Оскільки його викладали саме місцеві дяки, то піднесення рівня їхньої музичної культури означало й піднесення рівня музичної освіченості народу взагалі⁸².

Водночас основними осередками музичного виховання в досліджуваній період у Галичині стають *спеціалізовані навчальні заклади*. Музично-освітні осередки у Львові виникли ще у 20-х рр. XIX ст., проте саме кінець цього століття та перші десятиліття наступного XX ст. стали періодом їх активного розвитку. Сприяло цьому і відкриття нової будівлі оперного театру (1900), і пожвавлення концертного життя завдяки роботі новоствореної філармонії (1902), й інтенсифікація діяльності музичних аматорських товариств, зокрема "Бояна", та інших мистецьких об'єднань.

Тому на початок XX ст. в Галичині, насамперед у Львові, вже існувала широка мережа закладів музичної освіти, значне місце у якій належало музичним закладам середнього та нижчого рівнів. Дослідники історії розвитку консерваторської освіти у Львові Лешек та Тереса Мазепа підраховали за архівними джерелами, що вже на самому початку XX ст. тут одночасно функціонувало близько 30 музичних шкіл різного рівня і типу⁸³.

Якщо в кінці XIX ст. до музичних навчальних закладів приймали усіх бажаючих, то в XX ст. у більшості шкіл стали брати до уваги віковий ценз та проводити вступні іспити, а також підсумкові й різноманітні контрольні іспити протягом року. У деяких школах знання із загальної теорії музики надавав учитель з конкретної спеціалізації, але в більшості багатопрофільних шкіл було запроваджено вивчення різних музичних дисциплін, для прикладу – гармонії, контрапункту, музичних форм, історії музики, які викладалися спеціально підготовленим педагогом-

⁸² Валіхновська З. Церковно співоча школа у Станіславові та її фундатор Ігнатій Полотнюк / З. Валіхновська // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2004. – Вип. VI. – С. 88-95.

⁸³ Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л.: Сполом, 2003. – Т. 1. – С. 26-29.

теоретиком⁸⁴.

Таким чином, музична грамота і основи теорії музики було введено практично в усіх навчальних закладах, але в багатьох цей перелік доповнювався історією музики (вивчали 2–3 роки), гармонією (1–3 роки) та ін. Окрім того, зміст навчання в окремих школах був розширений за рахунок введення до навчальних програм музично-теоретичних та загальноестетичних курсів⁸⁵.

За результатами дослідження Лешека та Тереси Мазепа, в 1900–1914 рр. у львівських музичних школах щорічно навчалося близько 3–3,5 тисяч учнів. Причому більшість з них складала контингент вихованців молодших класів, оскільки лише частина їх закінчувала повний курс навчання⁸⁶.

Результати опрацювання архівних джерел засвідчують, що особливості тогочасної системи музичної освіти у Галичині полягали, по-перше, у застосуванні групової форми проведення занять зі спеціальності, а по-друге, у різновіковому складі навчальних груп.

Загальні мистецько-артистичні, художньо-естетичні, теоретико-методологічні та методичні засади музичного виховання ще не сформувались. Втім це не було суто “галицькою” проблемою, оскільки “професійна музична педагогіка аж до початку ХХ ст. у всій Європі переживала період становлення чи – правильніше – ставання на “міцний ґрунт”, пошуків необхідних шляхів методики навчання, а також оптимальних варіантів організації музичної освіти, музичного шкільництва”⁸⁷. У таких умовах особистість педагога, його професійний рівень, педагогічні здібності, ерудиція, смаки, установки, принципи були особливо важливими.

Попри існування спеціалізованих музичних шкіл основи музичної грамоти викладалися і в загальноосвітніх навчальних закладах. Адже згідно з архівними документами завданням освіти Речі Посполитої було створення нової польської школи з новою

⁸⁴ Нариси з історії українського шкільництва. 1905 – 1933 рр.: навч. посіб. / за ред. О.В. Сухомлинської. – К.: Заповіт, 1996. – 304 с.

⁸⁵ Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого) / Лешек Мазепа. – Львів: Сполом, 2001. – 280 с.: табл. С. 131.

⁸⁶ Там само. С. 128.

⁸⁷ Там само. С. 134.

освітньою ідеологією, досконалими планами, підручниками й методиками навчання. Це передбачало якісні зміни у системі навчання співу та музики і в Галичині.

Так, у 20–30-х рр. ХХ ст. зміст навчання в галицьких ліцеях та гімназіях обов'язково містив мистецьку складову. Особливо це стало відчутно у середині 30-х рр. ХХ ст. Разом з тим, освітня реформа 1932 р. у Польщі передбачала створення широкої мережі ліцеїв різного профілю та гімназій, які були основою підготовки вступників до ліцею. Загальноосвітні ліцеї мали ту перевагу, що носили розвивальний характер, забезпечували поглиблений загальний розвиток особистості й готували випускників для подальшого навчання у вищих навчальних закладах. Вони були різних типів: класичні, гуманітарні, природничі, математично-фізичні й тісно взаємопов'язувались з тодішніми гімназіями. Створювалися вони як державні, приватні, та ті, що утримувалися товариствами, громадськістю, релігійними громадами.

Такі українські навчальні заклади функціонували в Тернополі, Львові, Коломиї, Перемишлі, Стрию, Станіславі, Чорткові, Дрогобичі, Бережанах, Городенці, хоча за освітнім змістом програми, навчальні плани, підручники, ідеологія виховання у них все ж таки підпорядковувалися польській ідеї. У навчальних закладах цього типу використовували практично всього кілька рідномовних підручників: з української мови та релігії⁸⁸. Усі інші були написані польською мовою, адже Польща всіляко перешкоджала створенню українських підручників і програм. І все ж діяльність цих навчальних закладів, попри полонізацію та уніфікацію змісту освіти, мала величезне значення для збереження української ідентичності, національної свідомості, розвитку української інтелігенції. Їм належала особлива роль у формуванні духовності українства. Рідна мова викладання, українське походження професорсько-викладацького складу, дотримання національних свят і традицій учнівським і батьківським колективами, вплив культурно-освітніх і музичних товариств позитивно впливали на становлення особистостей учасників педагогічного процесу. Зміст навчання в українських

⁸⁸ Крип'якевич І. Історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича. – К.: Либідь, 1989. – 656, [1] с.

зкладах обов'язково містив мистецький компонент. Адже до обов'язкових предметів належали спів та музичні студії. Це давало можливість здійснювати професійну підготовку майбутніх українських музикантів на засадах національної музичної та пісенної культури.

Українські педагоги часто перекладали видання, написані іноземною мовою. Важливого значення надавалося в посібниках питанням виховання естетичних почуттів учня, студента й самого педагога. Наприклад, у найбільш уживаному підручнику з педагогіки початку ХХ ст. М. Барановського “Педагогіка для семінарій учительських і вчителів шкіл народних” було глибоко обґрунтовано виховні засади, побудовані на естетиці, мистецтві, почуттях. Зокрема підкреслювалося, що “там процвітають, де любов до батьківщини оживляє всіх громадян, а де почуття занедбане, там застій і зрада”.

Аналіз навчальних планів і програм різних років зумовлює висновок, що найпершим пріоритетом у сфері мистецької освіти була наука співу, яка базувалася на нормативах державних шкільних законів. Цим займалася найвища польська інстанція – Міністерство віросповідання та народної освіти, яке розробляло спеціальні навчальні плани і програми з музики. Їх розгляд і аналіз засвідчує, що вони були достатньо модернізовані і склалися за правилами педагогіки і методики. В них обґрунтовувалася основна мета музичної освіти, чітко виокремлювалися завдання, зміст, форми й методи навчання, кількість обов'язкових навчальних годин. Важливо також і те, що у такий спосіб передбачалося вивчення значного за обсягом матеріалу з теорії музики, сольфеджіо, що якісно відрізняло навчальні плани і програми від тих, які функціонували в австрійських школах. Рівень вимог був значно вищим, адже акценти робилися під час занять не лише на вироблення слуху, правильну постановку голосу, а й на вивчення музичного письма та нотної грамоти. Отже, шкільна музична реформа в Галичині між Першою і Другою світовими війнами давала можливість випускникам народних шкіл отримувати знання з нотного письма та інших музично-теоретичних дисциплін, необхідні для

подальшої самоосвіти⁸⁹.

Аналіз архівних документів засвідчує, що у жовтні 1928 р. польське Міністерство освіти скликало у Варшаві нараду, яка була присвячена реорганізації музичного шкільництва і реформі навчання сольфеджіо в музичних школах з метою його уніфікації. Наступного року відбулося ще чотири аналогічні наради. Участь в них від Музичного інституту ім. М. Лисенка взяли С. Людкевич та В. Барвінський⁹⁰. Потім С. Людкевичем з цього приводу було надруковано реферат у журналі “Боян” та польському виданні “Muzyka w szkole” і запропоновано його власний метод. Як відомо, композитор був на той час знайомий з методикою викладання сольфеджіо в консерваторіях Відня, Праги, Мюнхена, Ляйпціга. Але, на жаль, запропонована С. Людкевичем методика тоді не була впроваджена навіть у навчальний процес Вищого музичного інституту і вперше стала використовуватися знаменитим львівським педагогом Г. Терлецьким лише у 1947—1948 рр.⁹¹.

Зазначені вище тенденції особливо проявилися на рівні навчальних музичних закладів, що функціонували у ХІХ-ХХ ст. Серед багатьох таких закладів слід виокремити один з найбільш відомих в Україні і Європі – Консерваторію Галицького Музичного Товариства. Історія її заснування сягає 1852 р. Але науковий інтерес викликають не стільки етапи її становлення, скільки ті принципи, підходи до професійної підготовки й творчого розвитку майбутнього музиканта, цінності, на основі яких в різних історичних умовах будувалася філософія академічного мистецтва. Зокрема, уся історія розвитку академії засвідчувала, що її основним принципом, який визначав зміст навчального процесу, був *європеїзм*. І справді, понад стоп'ятдесятирічний творчий поступ мистецької освіти відбувався

⁸⁹ Черепанин М. Перша українська музична школа в Галичині: (наукові розвідки на тлі ювілейного року) / Мирон Черепанин // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2003. – Вип. V. – С. 11-16.

⁹⁰ Барвінський О. Споми́ни з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860 – 1880 рр.); Ч. 2: Українська література: історія 19 ст.

⁹¹ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с.

на перехресті цивілізаційних доріг різних народів і культур. У цьому суголоссі вибудовувалася оригінальна мистецька “львівська школа”. До її становлення були причетні такі видатні постаті Європи, як: Ю. Ельснер – перший ректор Варшавської консерваторії, учитель Ф. Шопена; Ф. Ксавер – син В.-А. Моцарта, який створив у Львові перше музичне товариство та співочий інститут; славетний польський скрипаль Кароль Ліпінський; видатний піаніст і композитор Кароль Мікулі – учень Ф. Шопена; знані українські діячі – А. Вахнянин, С. Людкевич, В. Барвінський⁹².

Просвітництво, індивідуальність, європейскість наскрізно пронизувала зміст навчального процесу консерваторії. Передусім, ці риси уособлювали і самі керівники цього закладу, для яких професіоналізм і вихованість були невід’ємними якостями їхньої особистості й професійним ідеалом у формуванні майбутніх фахівців з музичного мистецтва. Наприклад, перший директор Й. Рукгабер, усиновлений австрійським гувернером, походив з родини французьких аристократів, а музичну освіту здобув у Й. Непомука Гуммеля – відомого австрійського композитора, словака з походження, учня В.-А. Моцарта. Він співпрацював з видатним музикантом К. Ліпінським, продовжував навчатися в Парижі, був добре знайомий з Ф. Шопеном. Він був відомий своїми блискучими концертами в Європі та активною громадською діяльністю у “Галицькому товаристві приятелів музики”.

Не менш значущою фігурою для розвитку професійної музичної освіти на західноукраїнських землях був Кароль Мікулі, уродженець м. Чернівців, вірменин з походження, який 30 років керував Львівською консерваторією. Здобувши освіту в Парижі у французького композитора Н. Ребера, він набув цінного досвіду, здійснюючи концертну діяльність у Франції, Австрії, Італії, а також у Києві, Кракові, Бухаресті, Львові, Кишиневі. Віртуозний

⁹² Водяний Б. Короткий словник діячів української культури / Б. Водяний, Г. Олексин, М. Ціж; Всеукр. тов-во “Просвіта” ім. Т. Шевченка; Тернопільськ. обл. відділення; М. – Т.: МП “Чумацький шлях”, 1992. – 48 с.; Історія української музики: в 6-и т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського; [редкол.: М.М. Гордійчук (голова) та ін.]. – К.: Наук. думка, 1989. – Т. 2.: Друга половина XIX ст. / [Т.П. Булат, М.М. Гордійчук, С.Й. Грица та ін.]. – 1969. – 458, [2] с.

соліст-музикант, керівник оркестру й хору в консерваторії та музичному товаристві, яке очолював, композитор і творчий педагог, учитель і наставник відомих композиторів Мечислава Солтиса, Дениса Січинського, Станіслава Невядомського, Кароля Мікулі володів кількома мовами, був добре обізнаний з культурою, національною музикою багатьох європейських народів.

У композиторському доробку Р. Шварта також переважали хорові обробки народних пісень. Професійно займаючись удосконаленням музичного процесу, відкриваючи власні музичні школи, забезпечуючи консерваторію якісним професорсько-викладацьким складом, надаючи стипендії кращим студентам, формуючи концертні програми з перлин світової музики, запрошуючи до Львова славетних музикантів, композиторів, диригентів, К. Мікулі, Р. Шварц, М. Солтис (останній обіймав посаду директора консерваторії у першій третині ХХ ст.) поєднували загальносвітові мистецькі цінності з народністю, з етнокультурою і традиціями тих народів, які склали своєрідне полікультурне середовище Галичини⁹³.

Так, Мечислав Солтис – випускник Віденської і Паризької консерваторій, впроваджуючи в освітній процес у Львові визначні твори Л.-В. Бетховена, Й.-С. Баха, Р. Вагнера, Г. Берліоза та інших видатних композиторів, сам писав опери, ораторії (“Марія або Українська повість”, “Бабинська республіка”, “Присяга короля Яна Казимира” та ін.), в яких йшлося про польські та українські історико-культурні події.

На нашу думку, заслуговують на увагу й такі форми удосконалення навчального процесу, як організація учнівського симфонічного оркестру та “пописи”, що становили собою форму публічних концертів учнів і відігравали роль елемента, який забезпечував підвищення професійної майстерності студентів, зв’язок навчального закладу з музичною професійною спільнотою, батьками і родинами, громадою, завдяки чому виступав вагомим чинником забезпечення ефективності професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного

⁹³ Попович О.П. Українське музичне життя Перемишля (1919 – 1999 рр.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 “Музичне мистецтво”/ О.П. Попович. – К., 2002. – 17 с.

мистецтва та становлення музичної культури у суспільстві взагалі⁹⁴.

Завдяки толерантності, співпраці музикантів різних національностей, сприянню творчим злетам обдарованої молоді незалежно від її етнічної чи релігійної приналежності у найскладніші історичні періоди професійна підготовка майбутніх фахівців з музичного мистецтва у Галичині залишалася на достатньо високому якісному рівні. У цьому зв'язку доречно проаналізувати творчу мистецько-педагогічну діяльність М. Солтиса, який керував консерваторією і водночас Польським музичним Товариством у важкий (30-ті рр. ХХ ст.) період польсько-українських взаємин. Будучи польським патріотом, він тісно співпрацював з українськими митцями та музикантами. Завдяки йому молодий М. Колесса – випускник Празької консерваторії – мав змогу розкрити свій талант і був призначений диригентом оперної студії. Важливо згадати і те, що твори С. Прокоф'єва, І. Стравінського, К. Шимановського вперше прозвучали саме в Галичині⁹⁵.

Упродовж багатьох років підтверджувала свою високу репутацію Консерваторія Галицького Музичного Товариства, зі стін якої вийшли видатні співаки, музиканти, композитори – А. Дідур, С. Крушельницька, О. Мишуга, Д. Січинський та багато інших митців, котрі прославили вітчизняну культуру.

Для сучасної музично-педагогічної освіти, яка розбудовувалася на гуманістичних і людиноцентристських началах, важливо осмислити провідні ідеї та принципи, на основі яких формувався зміст навчання у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка, адже це має як культурно-історичну, так і практичну цінність⁹⁶.

Визначальною характеристикою цього навчального закладу

⁹⁴ Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович. – К.: Арттек, 1999. – 237 с.

⁹⁵ Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.): монографія / Мирон Черепанин. – К.: Вежа, 1997. – 328 с.: іл.

⁹⁶ Волощук Ю. Фахова підготовка скрипалів у вищому музичному інституті імені М.Лисенка: національні традиції і європейський мистецький досвід (1903 – 1939 рр.) / Юрій Волощук // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2006. – Вип. 8. – С. 37-45.

була його українська національно-культурна зорієнтованість, він виконував роль об'єднавчого фактора української громади, а також західних і східних українських земель. Духом соборності був пронизаний зміст навчального і творчого процесу в інституті. Не дивно, що зразу по створенні закладу в 1903 р. його педагогічний колектив під керівництвом першого директора інституту А. Вахнянина організував святкування 35-літнього ювілею творчості М. Лисенка, а через кілька років “Союз співацьких і музичних товариств” перейменували на “Музичне товариство ім. М.В. Лисенка”. Твори Т. Шевченка були основою для написання музики багатьма західноукраїнськими композиторами. Вершинним твором С. Людкевича стала кантата-симфонія “Кавказ”, написана за поемою Т. Шевченка. А композиції М. Лисенка за текстом “Заповіту” стали найшановнішими у професійному і любительському музикуванні галичан⁹⁷.

Таке середовище, навіть у несприятливих умовах бездержавності, сприяло формуванню національно свідомих, духовно розвинених митців і педагогів, забезпечувало впровадження української музики і слова до змісту професійної підготовки майбутніх музикантів.

Іншою сутнісною рисою закладу був безперервний процес професіоналізації. Професорсько-викладацький склад Інституту вирізнявся дуже високою європейською освіченістю. В. Барвінський, А. Вахнянин, С. Людкевич, О. Ясеницька-Волошин здобули освіту та свої вчені ступені у навчальних закладах Відня, Праги, інших європейських міст. Освіченість, висока моральність, інтелігентність, компетентність і кращі людські якості характеризували їх як керівників згаданого Інституту. Навчання у професійних студіях, у школах під керівництвом відомих музикантів, на філософському, історико-

⁹⁷ Грінченко М.О. Історія української музики / М.О. Грінченко; Ухвалено музичним товариством ім. Леонтовича. – К.: Спілка, 1922. – 278, X с.: портр.; Кияновська Л.О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. / Любов Олександрівна Кияновська. – Т.: Астон. 2000. – 340 с.; Кобилянська Л. Микола Лисенко: бібліограф. нарис. – Л.: Накл. М. Таранька, 1930. – 93, [2] с.: іл. – (Популярна б-ка; Книжечка 2.).

географічному факультетах Віденського університету, творчі взаємини з М. Вербицьким, І. Лаврівським, М. Лисенком, І. Франком та багатьма іншими представниками інтелігенції позитивно вплинули на становлення В. Барвінського, А. Вахнянина, С. Людкевича як професійних і громадських діячів. Ними було багато зроблено і в теоретичному плані. Зокрема А. Вахнянином у 1906 р. підготовлено для навчальних потреб Інституту підручник “Наука гармонії”, а С. Людкевичем удосконалено зміст і процес викладання теоретичних курсів гармонії та сольфеджіо⁹⁸.

У першій половині ХХ ст. якісних змін зазнавав зміст освіти. Реформа торкалась двох напрямів: забезпечення високої спеціальної фахової підготовки учнів та забезпечення високої загальної освіченості, щоб, за висловом С. Людкевича, можна було продовжувати освіту в Європі. З огляду на це, було збільшено терміни навчання по спеціальності фортепіано до 9 років, на скрипці – до 8 років, обов’язковими стали курси з історії і теорії музики, гармонії та хорових вправ⁹⁹.

У 1911 – 1912 рр. були відкриті курси гри на альті, кларнеті і флейті, фортепіанного ансамблю, ритмічної гімнастики, хорального співу і духових інструментів, був організований професійний симфонічний оркестр. На роботу запрошувалися відомі зарубіжні (чеські, польські) музиканти, співаки. Але до цього передусім, залучалися висококваліфіковані українські фахівці, серед яких були: М. Гайворонський, М. Криницька, С. Крушельницька, Б. Кудрик, М. Маслюк-Мартіні, І. Прокопович-Орленко, Т. Шухевич. Основним позитивом кадрової політики було формування викладацького корпусу з колишніх випускників інституту, які перед тим навчалися у

⁹⁸ Барвінський О. Спомини з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860 – 1880 рр.); Ч. 2: Українська література: історія 19 ст.; Гриневецький І.Є. А.К. Вахнянин: нарис про життя і творчість / І.Є. Гриневецький. – К., Держ. вид. образотворч. мист. і муз. л-ри УРСР, 1961. – 32 с.

⁹⁹ Людкевич С.П. Дослідження статті рецензії, виступи / Станіслав Людкевич; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип’якевича; упоряд. З. Штундер. – Львів: Коць, 1999. – Т.1. – 1999. – 496 с.; Т.2. - 2000. – 815 с.

Берліні, Празі, Відні та інших європейських центрах¹⁰⁰.

За формою організації навчального процесу Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка наближався до західноєвропейських консерваторій, де учні загальноосвітніх шкіл і студенти ВНЗ навчалися паралельно, засвоюючи лише музичну програму¹⁰¹. Зміст навчання в інституті охоплював усі музичні предмети, необхідні для теоретичних і практичних занять, здобуття професійних музичних знань і навичок. Учні могли не лише розширити свій музичний світогляд, а й стати професійними музикантами. Адже основною метою інституту було надання учням ґрунтовної, різнобічної музичної освіти, про що йшлося у Статуті, прийнятому 1903 р. і видозміненому відповідно до вимог часу в 1910 – 1911 рр. Значну увагу педагоги інституту приділяли розвитку самостійності мислення й творчому пошуку вихованців, виробленню в них уміння власної інтерпретації твору, удосконаленню сценічної майстерності, розвитку музично-виконавських навичок, виконавської техніки, досягненню свободи володіння інструментом.

У навчальному закладі було чотири відділи: теорії і композиції; співу сольного і хорового; гри на фортепіано; гри на оркестрових інструментах¹⁰². В інституті вивчали теорію та історію музики, композицію, сольний та хоровий спів, гру на фортепіано, оркестрових інструментах: скрипці, альті, віолончелі, контрабасі, флейті, гобої, кларнеті, фаготі, валторні, трубі, тромбоні, арфі та ін. Усі предмети поділялися на основні (теорія, композиція, сольний та хоровий спів, фортепіано та оркестрові інструменти), додаткові (музична теорія, гармонія, додатковий інструмент – фортепіано та історія музики) і так звані побічні, або “надобов'язкові” предмети (декламація, міміка, сценічна

¹⁰⁰ Водяний Б. Короткий словник діячів української культури / Б. Водяний, Г. Олексин, М. Ціж; Всеукр. тов-во “Просвіта” ім. Т. Шевченка; Тернопільськ. обл. відділення; М. – Т.: МП “Чумацький шлях”, 1992. – 48 с.

¹⁰¹ Волощук Ю. Фахова підготовка скрипалів у вищому музичному інституту імені М.Лисенка: національні традиції і європейський мистецький досвід (1903 – 1939 рр.) / Юрій Волощук // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2006. – Вип. 8. – С. 37-45.

¹⁰² Толошник Н. Діяльність Вищого музичного ін-ту ім. М. Лисенка у Станіславові / Н. Толошник, Л. Ничай // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2000. – Вип. II. – С. 21-36.

поведінка, танець, основи італійської мови).

В інституті існував віковий ценз прийому на певні спеціальності, наприклад на скрипку і фортепіано брали вчитися лише з 10 років. Теоретичні предмети були обов'язковими для всіх. Основним предметом вважалася композиція, яку вивчали 5 років. Значна увага приділялася роботі над технікою, значне місце у педагогічному репертуарі займали гами й етюди, що створювали технічну основу для опанування художнього репертуару. Як показав ретроспективний педагогічний аналіз навчальних планів, уже з другого року учні виконували нескладні твори Й. Гайдна, Й.-С. Баха, В.-А. Моцарта, І. Генделя, Й. Брамса, згодом Л.-В. Бетховена, Дж. Скарлатті, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Ліста. З 20 – 30-х рр. у програмах з'являються твори українських композиторів В. Барвінського, М. Лисенка, С. Людкевича, Б. Кудрика, Л. Ревуцького та ін.

Навчання сольного співу відбувалося відповідно до методу і школи конкретного викладача, оскільки належних теоретичних основ навчання співу на той час в українській вокальній та хоровій науці ще не було створено. Навчання хоровому співу тривало упродовж 3 років. Це був основний предмет. На заняттях акцент робився на сольфеджуванні, читанні нот, співі гам, тризвуків, септакордів, інтервалів. Крім того, на заняттях практикувалося читання нот у дуетах, терцетах, квартетах, хорові вправи різних типів, вивчалися правила управління хором, завдання диригента¹⁰³.

Формуванню професійних навичок сприяло залучення учнів до гри в оркестрах, ансамблях, а регулярні іспити, публічні виступи й “пописи”, які з 1925 – 1926 рр. раз на рік влаштовувалися для учнів усіх філій інституту, допомагали вихованню в майбутніх музикантів сценічної витримки, самоконтролю, фахових навичок. Це позитивно позначалося на якості виховання музиканта-професіонала.

У 20-х рр. учні та викладачі інституту започаткували новий вид концертів – тематичні, а також лекції-концерти для учнів гімназій з метою розширення та поглиблення їхніх знань у галузі

¹⁰³ Толошніак Н. Діяльність Вищого музичного ін-ту ім. М. Лисенка у Станіславові / Н. Толошніак, Л. Ничай // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2000. – Вип. II. – С. 21-36.

музики. Адже завданням навчальних закладів та музичних товариств було охопити дедалі ширші верстви населення музичною і пісенною культурою, залучати до цієї сфери й обдаровану молодь, пропагуючи мистецтво й національно-культурні цінності у найвіддаленіших куточках західноукраїнських земель. Разом з тим, важливим напрямом діяльності Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка залишалось розширення мережі освітніх установ. Уперше це питання постало в 1911 р., коли директором був С. Людкевич. На той час у великих містах Станіславі, Чернівцях, Стрию, Перемишлі уже діяли музичні школи. Виникла нагальна потреба в координації й професіоналізації змісту їхньої роботи. Першою філією інституту в 1913 р. стала Стрийська, а вже за часів директора В. Барвінського у 20 – 30-х рр. такі філії відкрилися і в Станіславі, Дрогобичі, Коломиї, Тернополі, Перемишлі, Самборі, Золочеві, Яворові, Рогатині, Чорткові, Ходорові, Городку, Раві-Руській та інших місцях¹⁰⁴.

Такий широкий спектр діяльності, широка географія впливу, національно зорієнтований зміст освіти уможливлувався завдяки не лише різнобічній підготовці керівників та творчого колективу інституту, але й їхній активній громадській позиції та самозреченій мистецько-педагогічній праці. У цьому контексті варто згадати про ідеї, життєву позицію першого директора Вищого Музичного Інституту А. Вахнянина¹⁰⁵. За 38 років до того, як був відкритий цей заклад, і маючи лише 24 роки, він організував перший Шевченківський концерт на Галичині, потім створив у Відні українську студентську “Січ”, заснував і очолив у 1868 р. товариство “Просвіта”. Його обирали депутатом до галицького і віденського сеймів, керівником музичного товариства “Боян”. С. Людкевич плідно працював в Етнографічній комісії Наукового товариства ім. Т. Шевченка, займався культурним просвітництвом¹⁰⁶.

Сплав освіченості, громадянської діяльнісної позиції,

¹⁰⁴ Толошняк Н. Діяльність Вищого музичного ін-ту ім. М. Лисенка у Станіславові / Н. Толошняк, Л. Ничай // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2000. – Вип. II. – С. 21-36.

¹⁰⁵ Гриневецький І.Є. А.К. Вахнянин: нарис про життя і творчість / І.Є. Гриневецький. – К., Держ. вид. образотворч. мист. і муз. л-ри УРСР, 1961. – 32 с.

¹⁰⁶ Там само.

патріотизму наставників Вищого Музичного Інституту, забезпечував високий професійний і культурний рівень цього закладу і сприяв гуртуванню навколо нього розгалуженої мережі музичних навчальних закладів. У 30-ті рр. у них навчалось близько 600 учнів, викладали понад 60 професійних музикантів-педагогів. Якість, професіоналізм і демократичність – характерні ознаки діяльності Інституту часів керування ним С. Людкевичем і В. Барвінським.

Останній за часи роботи на посаді директора цього навчального закладу (1915 — 1939 рр.) та після реорганізації його у Львівську консерваторію (1939 р.) розробив і реалізував концепцію народного музичного інституту, метою якої було охопити музичною освітою широкі народні маси за допомогою організації численних філій та осередків у багатьох містах Галичини¹⁰⁷.

Свідченням цього є запровадження в усіх філіях єдиного навчального плану, єдиних критеріїв фахової підготовки випускників до професійної музичної чи музично-педагогічної діяльності. Так, для вчителів музики були започатковані музично-педагогічні семінари, вводилися курси музичної ритміки, а для керівників хорів “Просвіти” працювали диригентські курси. У 20-ті рр. в інституті було створено драматичну школу. Так на практиці реалізовувався інтегративний, міждисциплінарний підхід у професійному навчанні майбутніх музикантів.

Академізм, європеїзм і професіоналізм перепліталися у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка з українознавчими цінностями. Цьому слугували такі видатні особистості, як: Г. Левицька, М. Колесса, Р. Криштальський, Н. Нижанківський, П. Пшеничка, Р. Савицький¹⁰⁸. Зокрема М. Колесса, здобувши блискучу освіту у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка, мистецькій школі у Відні, Карловому університеті, Празькій консерваторії, тривалий час керував також відомими українськими хорами “Львівський Боян”, “Бандурист”, “Студіо-

¹⁰⁷ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с. С. 7.

¹⁰⁸ Водяний Б. Короткий словник діячів української культури / Б. Водяний, Г. Олексин, М. Ціж; Всеукр. тов-во “Просвіта” ім. Т. Шевченка; Тернопільськ. обл. відділення; М. – Т.: МП “Чумацький шлях”, 1992. – 48 с.

хор”. Висока освіченість, майстерність педагога, патріотизм громадянина дали можливість йому та іншим мистецьким діячам виховати випускників, якими в майбутньому пишалася українська культура: І. Гамкало, М. Скорик, С. Турчак, Б. Фільц, В. Флис, І. Юзюк та багато ін. Виховання обдарованої молоді, українського митця було пріоритетною справою для кращих представників інтелігенції впродовж суперечливого, складного, навіть деякою мірою трагедійного для народу ХХ ст. Цей заклад, його культурно-освітня діяльність, залишили унікальний слід у розвитку української мистецької педагогіки. С. Людкевич у стрийському часописі “Українська музика” від 1937 р. так оцінював його значення: “...Проблема одноцільної музичної школи з загальнокраєвою організацією є у нас майже унікатом і без прецеденту в історії музичної культури Західної Європи”¹⁰⁹.

Намагаючись обґрунтувати причину і наслідки подібних культурних феноменів, слід відзначити, що вони ґрунтувалися на ідеях безперервності, наступності й націєтворчого характеру національно-культурного процесу. Адже ідеали ХХ ст., освіта і виховання молоді формувалися у ХІХ ст., в основному за принципами діяльності “Руської трійці”. Звичайно, цей період на західноукраїнських землях був багатий і на інші форми і типи навчальної діяльності та підготовки високопрофесійних фахівців з музики.

До таких освітніх закладів, які були важливими складниками у розвитку музичної культури, слід віднести кафедру або інститут музикології Львівського університету, який функціонував з 1912 по 1941 рік. Це була високого рівня музикологічна школа, яку очолював відомий музичний етнограф, музикант і педагог А. Хибінський. Аналіз архівних матеріалів зумовлює висновок, що для професії музиколога обирали найздібнішу молодь. Конкурс на одне місце складав 10 і більше абітурієнтів, вимоги до загальної освіченості були більш ніж високі. Адже майбутній студент мусив мати знання з гармонії і теорії музики, латинської, французької чи німецької мови і т.

¹⁰⁹ Людкевич С.П. Дослідження статті рецензії, виступи / Станіслав Людкевич; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича; упоряд. З. Штундер. – Львів: Коць, 1999. – Т.1. – 1999. – 496 с.; Т.2. – 2000. – 815 с.

На жаль, за свідченням історичних документів, діяльність створеної польським урядом музикологічної школи не мала національної спрямованості, а підпорядковувалася розвитку польської музикознавчої науки. Учні А. Хибінського відкривали однойменні кафедри у Варшаві, Вроцлаві, Кракові. Водночас, талановитий педагог і вчений активно співпрацював з українськими музикознавцями, ученими й педагогами. Він дуже високо поцінював досягнення української музичної етнографії, особливо праці Ф. Колесси, заявляючи, що українці володіють унікально цінним зібранням народних пісень, котре відоме за кордоном і подібного до якого не має польська наука. Тому заслугою А. Хибінського є, на нашу думку, те, що, окрім польських студентів, які пізніше науково репрезентували польську музикологію, у закладі навчалися українці, які разом з поляками створили *“львівську школу” наукової музикології*¹¹¹. Її головними ознаками були: формування й збереження музичних традицій шляхом складання та аналізу репертуарів музичних творів; врахування професійних і фольклорних музичних виконавських традицій; дослідження регіональних музичних стилів; дотримання принципу художньої довершеності; культивування духу просвітництва тощо.

Ця школа мала важливе теоретичне і практичне значення для подальшого розвитку музичної етнографії, музично-фольклористичних дисциплін, зберігаючи актуальність і понині. Показовим, з нашого погляду, є факт, що музично-педагогічна підготовка студентів ґрунтувалася на основі інтеграції навчальних дисциплін мистецького та культурно-історичного циклів, забезпечуючи як здобуття загальної музично-педагогічної освіти, так і формування високого професіоналізму, теоретичних та практичних знань, умінь.

Якщо розглядати педагогічний контекст навчально-виховного процесу, стає очевидним достатньо вміле застосування

¹¹⁰ Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л.: Сполом, 2003. – Т. 1. – С. 26-29.

¹¹¹ Стасько Г.С. Системно-методичне забезпечення широко профільної вокальної підготовки музикантів // Вісник Прикарпатського університету. – Вип. III. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – С. 31.; Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л.: Сполом, 2003. – Т. 1. – С. 26-29.

педагогічних принципів системності й наступності, органічного зв'язку теорії і практики з майбутньою спеціалізацією, інтеграції культурологічної, історичної й літературної підготовки студентів при вивченні спеціальних дисциплін. Важливим напрямом удосконалення викладацької майстерності А. Хибінський та його колеги вважали розвиток індивідуальних здібностей, мотиваційної сфери, підтверджуючи правильне розуміння значення принципу диференціації, коли максимально враховуються інтереси, потреби і здібності кожного студента¹¹².

Отже, історико-педагогічний аналіз діяльності музично-педагогічних закладів Галичини засвідчив, що їхній рівень професійної освіти був достатньо високим та відповідав багатьом стандартам європейської професійної музичної освіти. Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка, консерваторія Польського Музичного Товариства ім. К. Шимановського, Інститут музикології Львівського університету забезпечували вихідні напрями і основні тенденції структурування змісту музичної освіти, інтегруючи кілька форм її функціонування: розвиток наукової музичної теорії і творчості; підготовку кадрів для професійної діяльності; виховання музичної і зокрема, пісенної культури широких верств населення; формування взаємозв'язків з культурними музичними центрами Європи; активізацію через культурні контакти стосунків з українцями східних і центральних земель; реалізацію особистісно орієнтованого періоду в роботі з обдарованою молоддю; стимулювання національно-культурних суспільних процесів і зростання етносвідомості українства¹¹³.

Заслуговує на увагу наявність толерантних і творчих взаємин між названими вище навчальними закладами, між творчою українською, польською, німецькою, чеською, єврейською інтелігенцією. Тим самим у найскладніші періоди першої половини ХХ ст., коли відбулися дві світові війни, у суспільно-політичній практиці було застосовано антидемократичні, антигуманні підходи, інтелігенція демонструвала, часто всупереч офіційній владі, приклади поваги

¹¹² Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л.: Сполом, 2003. – Т. 1. – С. 26-29.

¹¹³ Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого) / Лешек Мазепа. – Львів: Сполом, 2001. – 280 с.: табл.

до фундаментальних прав людей і народів, до системи національних цінностей, культурних традицій, вірувань. Як громадяни і естети, українські митці усвідомлювали, що культурна самобутність є саме тим достоїнством, яке посилює можливості людини для самореалізації, самовдосконалення.

Визнання цінності людського “Я” було одним з найважливіших пріоритетів у навчально-виховному процесі. Це уможливило повернення творчої молоді до своїх історично-культурних витоків, учило критично оцінювати реалії, осмислювати перспективу свого і народного буття.

За нерівноправних умов того часу прогресивна частина музичної інтелігенції показувала приклад визнання рівності і гідності будь-якої культури, народу, права на власну культурну самобутність. Такі цінності продовжують зберігати свою актуальність і сьогодні. Закономірно, що упродовж півстоліття змінювалися політичні системи, освітні простори, соціальні середовища, ідеологеми, а разом з ними і вимоги до змісту мистецької освіти.

Період 40 – 50-х рр. ХХ ст. був складним і трагедійним для цієї сфери. Серйозної шкоди завдала німецька окупація. Але найстрашнішою була загибель (зокрема у Янівському концтаборі), багатьох сотень музикантів, студентів, викладачів, особливо єврейської національності. Консерваторію німці перетворили на казарму, у бібліотеці розмістили солдатську кухню. Ці негативні явища загальмували розвиток музичного мистецтва, національної української культури та загалом професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва¹¹⁴.

Водночас, незважаючи на згадані труднощі повоєнних років, до педагогічної праці вдалося долучити чимало відомих митців, які вирізнялися високою професійністю, педагогічною майстерністю і, що особливо важливо, громадянськістю і патріотизмом. Серед них – О. Бандрівська, В. Барвінський, М. Колесса, С. Крушельницька, С. Людкевич, М. Солтис, Т. Шухевич та багато інших. Вони значною мірою і визначили дух мистецько-педагогічного життя краю і завдяки яким у

¹¹⁴ Попель М.К. Дні в полум'ї: [мемуари періоду Великої Вітчизняної війни] / Микола Кирилович Попель; вступ. ст. А.І. Родімцева. – К.: Дніпро, 1968. – 539 с.

систему українського музичного виховання було частково повернуто талановитих педагогів минулого або їхніх вихованців.

2.2. Особливості становлення й розвитку системи професійної підготовки майбутніх музикантів на Буковині

На буковинських землях розвиток музичної освіти відбувався під впливом народної музичної культури, професійного західноєвропейського музичного мистецтва та театру. Культурний поступ на Буковині в силу її полікультурності зазнавав впливу не лише з боку української Галичини, Наддніпрянщини, а й певною мірою Румунії та Західної Європи. Важливо підкреслити, що основний культурний центр – м. Чернівці, як й інші населені пункти Буковини, не мали в основі культурного життя української доміанти. Без власної національної освіти, в атмосфері культурних утисків важливим чинником пробудження українства ставала просвітницька діяльність вчених, педагогів, митців, священиків, громадських діячів, учасників новостворених товариств і організацій. З одного боку, входження до європейського культурно-освітнього простору створило для цього певні стартові умови, оскільки в краї, нехай спершу й іноземцями, але розвивалася музична культура, популяризувалися здобутки тогочасної європейської музики і музичної освіти, плекалося хорове мистецтво та оркестрова гра, закладалися основи музичного шкільництва¹¹⁵.

З іншого боку, на початку ХХ ст. усе відчутнішими стають впливи ідей національного відродження, поширюваних плеядою галицьких культурних діячів та власних будителів. Це сприяло формуванню власної національно свідомої інтелігенції. Водночас, тривала відірваність Буковини від українських земель, відсутність сформованої власної національної еліти значно уповільнювали і гальмували процес становлення музичного шкільництва. Але, попри це, копітка робота музикантів різних

¹¹⁵ Пенішкевич О.І. Розвиток українського шкільництва на Буковині (XVIII початок ХХ ст.): монографія / О.І. Пенішкевич; Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці: Рута, 2002. – 520 с.; Смирнова Т.А. Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле та сучасність: [монографія] / Тетяна Анатоліївна Смирнова. – К.: Константа, 2002. – 256 с.

національностей, плідна співпраця з галичанами (сприяло цьому і входження до складу однієї адміністративної одиниці Австро-Угорської імперії), а через них налагодження зв'язків із наддніпрянцями (Буковину відвідують М. Лисенко, Г. Хоткевич), потужний відгук народної співочої стихії дали свої результати. Буковина, хоча й пізніше, але досить активно долучилася до процесів створення національної системи музичної професійної освіти.

Під час існування молдавської влади на Буковині спостерігався культурно-освітній занепад і на середину XVIII століття тут не було жодної народної школи, окрім монастирських. Лише після входження краю до складу Австро-Угорської імперії активізувалися освітні процеси. Аналіз архівних документів і матеріалів уможлиблює висновок, що у 1850 р. їх існувало вже 50, а на 1870 р. – 116 народних шкіл¹¹⁶. А якщо враховувати Північну і Південну Буковину, то на цей період їх функціонувало 167, а саме 30 – з німецькою, 65 – з українською (русинською), 24 – з румунською, 5 – з угорською і 45 – із змішаними мовами навчання¹¹⁷.

Першою школою Буковини, де поряд з граматиною, читанням і писанням, географією, законом Божим, історією та філософією викладалась церковна вокальна музика, була монастирська школа у Пушні, заснована 1778 р. Передумови для подальшого розвитку пісенного музичного мистецтва закладалися також в монастирських і клерикальних школах та семінаріях. Значущим явищем у розвитку музики і співу стало відкриття у 1847 р. православної школи церковного співу в Чернівцях, а особливо заснування у 1875 р. православного теологічного факультету при Чернівецькому університеті¹¹⁸.

Достатній рівень музичної освіти надавався і в учительській семінарії та учительському інституті, відкритому в Чернівцях після прийняття імператорського закону про народні школи (1869 р.). На початку XX ст. в учительській семінарії м. Чернівців

¹¹⁶ Деякі історико-географічні відомості про Буковину / склав Г. Купченко. – Чернівці: Золоті литаври, 2008. – 172 с.

¹¹⁷ Демочко К.М. Мистецька Буковина: нариси з минулого / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Мистецтво, 1968. – 175 с.

¹¹⁸ Там само.

широко використовувався підручник О. Вільмана “Дидактика як теорія освіти в її відношеннях до соціології і історії освіти”, у якому наука і мистецтво, зв’язок освіти з мистецтвом через музику розглядалися як головні дидактичні шляхи виховання духовності й моралі людини. Поряд з відкриттям реальних шкіл, гімназій, промислових і сільськогосподарських шкіл, дівочих ліцеїв у Чернівцях у другій половині ХІХ ст. стали функціонувати дві музичні школи, що сприяло активізації мистецької творчості¹¹⁹.

Витоки музичного життя на Буковині кінця ХVІІІ – ХІХ ст. (територія якої належала на той час до Австрії) слід шукати в народній пісні. А. Мікулич у дослідженні “Музика Буковини до утворення Товариства плекання музичного мистецтва 1775–1862 рр.” (1903 р.) писав: “Рутенці завжди охоче співають за будь-яких обставин, а пісні їхні звучать дуже гарно”¹²⁰.

За свідченням історичних джерел, на Буковині до кінця ХVІІІ ст. церковна музика розвивалася у загальному річищі становлення музичної культури на основі фольклорної традиції. Незважаючи на всі докази існування письмової музики, знайдені після 1800 р., опрацювання історичних документів зумовлює висновок, що усна традиція упродовж тривалого періоду залишалася єдиним способом збереження церковних пісень. У 1840 р. в Команештах єпископ Євген Гакман засновує школу для підготовки церковних співаків, яку пізніше переносять до Чернівців.

Першим, хто записав церковні пісні, був Сильвестру Мораріу Андрієвич (1818 – 1895 рр.), який надрукував у Відні “Церковну псалтикію”, записану 1879 р. У 1896 р. священник Є. Воробкевич (1863 – 1908 рр.) друкує у Відні повну псалтикію русинською мовою, у трьох версіях – російській, болгарській та грецькій, що були використовувані на Буковині. Російська версія походила з Києва та Галичини, болгарська – з Болгарії, а грецька, яку Сильвестер Мораріу поклав на музику, вважалася

¹¹⁹ Калениченко А.Г. Перші радянські підручники на Україні з музичної освіти та виховання / А.Г. Калениченко // Педагогіка: респ. наук.-метод. зб. – К.: Рад. школа, 1980. – С. 109-116.

¹²⁰ Мікулич А. Музика Буковини до утворення Товариства плекання музичного мистецтва 1775 – 1862 рр. // Музичне краєзнавство Буковини: хрестоматія: навч.-посіб. до курсу “Музичне краєзнавство” / А. Мікулич. – Чернівці, 2004. – Вип. 3. – С. 79-93.

традиційною. Збереглася також одна літографійна псалтиркія, що використовувалася учнями Чернівецької канторської школи, автором якої був архідиякон Михайл Урсуляк (1863 – 1928 рр.). У той час на Буковині не докладали великих зусиль для підтримки традиційної церковної музики. Аналіз змісту тогочасної періодики дозволяє стверджувати, що у журналі “Кандела” було вміщено лише дві короткі замітки стосовно псалтиркії та висловлено кілька принагідних думок про музику¹²¹.

У ході історіографічного аналізу з’ясовано, що на розвиток музики на Буковині значний вплив мала західна культура. Свідченням тому є праця Антона Норста “Der Verein zur Forderung der Tonkunst in der Bukowina” (“Товариство зі сприяння розвитку музичного мистецтва на Буковині”), що вийшла друком у 1903 р. У ній автор робить спробу представити повний аспект музичного життя на Буковині як інституції, призначеної стати осередком західної культури. Ця інституція, а саме товариство філармонії, що існувало в другій половині ХІХ ст., згуртовувало навколо себе усе музичне життя Буковини. Тому в 1902 р., з нагоди сорокаріччя з дня заснування товариства (1862 – 1902 рр.), Антон Норст здійснив цілісний огляд його музичної діяльності.

Особливо інтенсивні впливи німецької культури почалися у період 1775 – 1830 рр. Перший контакт із західною музикою уможливився через діяльність австрійських труп. 1777 р., з нагоди приєднання Буковини до Австро-Угорської імперії, відбулося святкування, під час якого звучала військова музика, марші та модні танці тих часів. В архівних документах та матеріалах збереглися також відомості й про громадське життя, танцювальні вечори, на яких грали духові оркестри. Керівники таких оркестрів були першими вчителями музики на Буковині. У зв’язку з тим, що не вистачало музичних інструментів, почали завозити фортепіано, щоб в кожній заможній оселі знаходилося хоча б по одному. Багато з них передавали в села, особливо в будинки православних священників, які відігравали дуже важливу роль у духовному житті Буковини.

Але, як зазначає дослідник історії розвитку музичної освіти на Буковині А. Мікулич, учителі нерідко вчили навіть тих, хто не

¹²¹ Демочко К.М. Мистецька Буковина: нариси з минулого / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Мистецтво, 1968. – 175 с.

мав слуху, учні не розумілися на нотах, не знали побудови музичного ряду, навіть у дівочих пансіонах, дуже поширених у той час у Чернівцях, музиці не надавали великого значення, там не було жодного професійного викладача співу¹²². Поряд з фортепіано найпоширенішим музичним інструментом була скрипка. Крім того, починає розвиватися танцювальна музика для сімейних розваг. Відомостей про публічні виступи у той час в архівних документах не зафіксовано, оскільки буковинці сприймали музику все ще у поєднанні з танцем. У католицьких церквах священників готували до виконання церковної музики на органі. За свідченням архівних документів, з 1821 по 1835 рік у Чернівцях працював талановитий органіст Йосиф Марек, який приїхав на Буковину з Богемії й своєю музично-виконавською діяльністю сприяв не лише утвердженню католицької віри, а й розвитку професійної музичної освіти буковинців¹²³.

У 1822 р. як службовець на Буковину приїхав Карл Умфлауф, який своїм блискучим баритоном популяризував пісні Франца Шуберта. В архівних документах засвідчено, що завдяки цьому австрійському службовцеві активізувався розвиток музичного життя на Буковині. Він, згуртовуючи навколо себе найкращих музикантів міста, організовував сімейні вечірки, на яких лунала камерна та оперна музика. На цих заходах грали квартети Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л.-В. Бетховена; виконували ораторії Й. Гайдна “Творчість” та “Пори року”; опери В.-А. Моцарта “Cosi fan tutte”, “Весілля Фігаро”, “Чарівна флейта”, “Дон Жуан”. Карл Умфлауф був великим натхненником і йому вдалося піднести музичне життя всього краю.

Слава про Чернівці як про музичне місто починає стрімко розповсюджуватися всією Україною та Європою. Великі європейські віртуози не оминають столицю Буковини під час своїх гастролей. У 1847 р. Ференц Ліст виступає з двома концертами в Чернівцях.

Отже, у другій половині ХІХ ст. саме іноземні впливи

¹²² Микулич А. Музика Буковини до утворення Товариства плекання музичного мистецтва 1775 — 1862 рр. // Музичне краєзнавство Буковини: хрестоматія: навч.- посіб. до курсу “Музичне краєзнавство” / А. Микулич.- Чернівці, 2004. – Вип. 3. – С. 79-93.

¹²³ Лист Міністру культури про необхідність створення консерваторії в Чернівцях // Ф. 43, оп. 1, спр. 6359. арк. 1-2.

сприяють появі місцевих талантів, зміцненню музично-освітніх інституцій. Найвизначнішим музикантом Буковини того часу був чернівецький вірменин К. Мікулі (1821–1897 рр.), який навчався у Парижі, де вивчав гармонію та контрапункт, був учнем Ф. Шопена. 1884 р. він повертається на Буковину і починає гастролі по містах Лемберг (Львів), Хотин, Київ, Ясси, Бухарест тощо. Плодами його праці були “48 румунських національних арій”, а також вальси, мазурки, полонези та балади. Плідною стала також його діяльність як директора Львівської консерваторії: видано 17 томів творів Ф. Шопена, написано монографію, засновано у Львові приватну музичну школу, виконано цілий ряд концертних програм у Чернівцях¹²⁴.

У духовних закладах, зокрема у духовній семінарії, дияконській школі, традиційно багато уваги приділялося хоровому співу, але ще у 40-х рр. XIX ст. навчання відбувалося без знання нот, лише через наспів мелодії. Тодішній єпископ Є. Гакман запросив працювати з хором професійних музикантів-іноземців Кьонінга, Пауера, Звонічека, Прохаску, оскільки українських на той час не було. І лише, починаючи з 1868 р., ситуація змінилася, коли після навчання у Віденській консерваторії посаду професора співу в семінарії, дияконській і середній школах обійняв священник, композитор Сидір Воробкевич. Пройшовши курс гармонії і основ композиції у авторитетного викладача консерваторії Ф. Кренна, він повернувся на Буковину з дипломом викладача співу і регента хору. “Тогочасна преса засвідчує, що композитор захоплював молодь своєю творчістю і педагогічним умінням”¹²⁵.

У цьому зв'язку варто згадати імена музикантів, на яких Сидір Воробкевич мав вплив як композитор і педагог. Серед них імена всесвітньо відомого музикознавця, професора Віденської консерваторії буковинця Євсебія Мандичевського та основоположника румунської класичної музики Чіпріана Порумбеску. Саме С. Воробкевич як учитель музики гімназії, в якій навчався Є. Мандичевський, відкрив творчу обдарованість

¹²⁴ Демочко К.М. Мистецька Буковина: нариси з минулого / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Мистецтво, 1968. – 175 с.

¹²⁵ Кордуба М. Ілюстративна історія Буковини / М. Кордуба. – Чернівці: З друк. тов. “Рускої Ради”, 1906. — 87, [4] с. С. 27.

юнака, познайомив його з основами церковної композиції. У композитора і педагога брав перші уроки з гармонії і композиції Ч. Порумбеску. С. Воробкевич залишив по собі поряд зі шкільними колекціями пісень також посібник “Підручник гармонії” – свого роду загальний трактат, присвячений теоретико-практичним дослідженням музики й композиції¹²⁶.

Після успішного виступу гімназійного хору в 1855 р. з нагоди приїзду імператора Міністерство освіти видало наказ, згідно з яким урок співу став обов'язковим і мав проводитися двічі-тричі на тиждень. До того часу навчання співу було піднесено в гімназії на високий рівень лише завдяки особистій позиції директора цієї установи А. Калерта, який вважав його одним з основних предметів, завдяки якому формуються не лише музичні смаки, але й естетичні й етичні погляди¹²⁷. Хор гімназії проіснував до 1858 р.

Зусиллями доктора А. Калерта та вчителя музики Франца Калусека у 1859 р. було засновано перше музичне товариство “Czernowitzer Gesangverein” (“Чернівецьке товариство співу”), завданням якого було пропагувати музичне мистецтво. Так формувалися передумови створення товариства філармонії, яку засновано 1862 р. Заслугою товариства було створення у 1904 р. першої музичної школи в Чернівцях ім. М.В. Лисенка [293]. Але насамперед за підтримки товариства філармонії розвивається концертне життя на Буковині. Між 1862 та 1902 рр. товариство дало 280 концертів камерної музики, виконувалися також симфонії, ораторії, навіть опери [304].

Сприятливою для розвитку музичної освіти на Буковині була також театральна діяльність багатьох зарубіжних театральних труп. У театральних залах Народного саду, “швейцарської хатки”, будинку Бекка, готелях “Молдавія”, “Чорний орел” та ін. ставили різноманітні вистави і, зокрема, опери. Музика ставала дедалі більше популярною, численні музичні вистави презентували як у публічних залах, так і в приватних будинках. Показово, що ставилися найкращі класичні і сучасні опери,

¹²⁶ Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова школа в українській освіті // Теоретичні та практичні засади культурології: Вип.3. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. – С.106-112.

¹²⁷ Из истории музыкального образования: хрестоматия / сост. О.А. Апраксина. – М.: Просвещение, 1990. – 207 с.

створювалися мистецькі товариства, що займалися музикою і літературою. Свідченням бурхливого розвитку мистецького і духовного життя краю стає створення першої газети “Буковина” (1848 р.), заснування 1851 р. крайової бібліотеки і, особливо, відкриття 4 жовтня 1875 р. в Чернівцях університету ім. Франца Йосифа¹²⁸.

З 1862 р. в Чернівцях почало активно діяти “Товариство сприяння музичному мистецтву”, при якому було організовано музичну школу, в якій викладали вокальну та інструментальну музику, спів. Особливих успіхів школа досягла за часів керівництва А. Гржималі. До приїзду на Буковину він служив на посаді другого капелмейстера Німецького крайового театру в Празі. До викладання у школі було запрошено талановитих викладачів, випускників Віденської консерваторії Ф. Корнера (віолончель) та Е. Вайтцекера (фортепіано). Кількість учнів нараховувала 150–200 осіб. Сам А. Гржималі виховав цілу плеяду скрипалів, майстрів гри на роялі, співаків, підготував жіночий хор. Під його керівництвом опановував основи теорії музики майбутній відомий музикознавець Є. Мандичевський. Останні роки життя А. Гржималі викладав музику в Чернівецькому університеті.

Згідно з архівними документами у 1904 р. М. Левицький створив школу, до якої спершу було прийнято лише 12 учнів. За рік їхні публічні виступи були такими успішними, що з ініціативи Левицького в серпні 1905 р. вони створили передумови для організації “Товариства для плекання української пісні, музики і штуки драматичної”. Його головним обов'язком стає утримання музичної школи. За зразок було обрано Музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові. Зміст навчання в школі охоплював оволодіння грою на фортепіано та скрипці, сольний спів, теорію музики та гармонію. Заняття проводилися тричі на тиждень. Щоквартальні й річні звіти учнів перетворювалися на огляди творчих талантів¹²⁹.

Окрім того, вихованці школи разом з учителями брали участь

¹²⁸ Демочко К.М. Музична Буковина: сторінки історії / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Муз. Україна, 1990. – 134, [2] с.

¹²⁹ Правильник для лекції оркестрально-хоральної при Читальні товариства “Просвіта” в Бірках Великих // Ф. 294, оп. 1,спр. 22, арк. 47-51.

у концертах, що влаштовелися як власними силами, так і “Товариством для плекання української пісні, музики і штуки драматичної”. У кращі часи в школі навчалось близько 50 учнів. Прoisнувала вона до Першої світової війни (1914 р.), деякі її вихованці згодом здобули вищу музичну освіту, інші стали вчителями музики в українських товариствах. І в цьому її незаперечна цінність, оскільки на час існування школи на Буковині відчувалася гостра нестача національних кадрів у музичному шкільництві – в самій школі серед викладачів, окрім самого директора, не було жодного українця¹³⁰. Окрім того, в школі навчалися діти переважно з незаможних сімей, про що свідчить прохання про матеріальну допомогу, звернене до крайового сейму за підписом М. Левицького від 20 січня 1909 року. Отже, ця школа давала можливість здобути музичну освіту талановитим дітям з народу: “...ученики нашої школи по більшій частині діти малозаможних родичів, тому і оплати назначені дуже низькі, щоби тим ученикам загалом уможливити науку і видістати наверх таланти, яких так велике число виказує український народ. Наша школа відповідає дуже відчутній потребі, бо ні в самих Чернівцях, ні на цілій Буковині не було закладу, де би умітно і методично плекалася українська музика, а доводом цього значне число учеників, яке доходить до числа 50... Успіхи школи були би вдвоє більші, колиби зараз міг притягнути до неї учеників з кругів тутешнього міщанства, яке визначає великою музикальністю і виказує прекрасний голосовий матеріал, доводом чого най служить оперова співачка, черновецька краянка Ф. Лопатинська. Щоб отсю ціль осягнути, мусів би за...д (нерозбірливо) школи давати незасіяним, а талановитим ученикам вільні місця, що досі через дуже малі фонди Товариства загалом було немислиме...”¹³¹. У “Каменярах” за 1910 р. (число 22 і 23) було вміщено статтю, в примітці до якої визначено зміст діяльності школи як “популяризацію в колах буковинського вчительства позиточної і симпатичної

¹³⁰ Правильник для лекції оркестрально-хоральної при Читальні товариства “Просвіта” в Бірках Великих // Ф. 294, оп. 1, спр. 22, арк. 47-51.

¹³¹ Там само.

інституції”¹³².

Описавши історію заснування школи, автор наголосив на авторитетності викладацького складу, назвавши насамперед учительку гри на фортепіано та артистичну директорку, яка склала державний іспит з музики у Відні, пані Геду Бухер. Окрім того, наголошено, що в школі викладали гру на скрипці, вчили сольного співу та теоретичних предметів, що відповідало програмі інших музичних шкіл у Чернівцях, а в бібліотеці були представлені всі видані друком твори М. Лисенка, “здаєсь, єдину на цілу Австрію, повну збірку композицій нашого світоча музики”¹³³.

Випробувані учительські сили, багато добре вихованих учнів, велике коло прихильників сприяли здобуттю школою популярності серед інших навчальних закладів Буковини. Починаючи з 1910/1911 навчального року, адміністрація навчального закладу знайшла можливість звільняти повністю або частково від оплати кількох бідних і талановитих учнів. Про високий методичний рівень викладачів школи свідчать, відображені в архівних джерелах відомості про три щорічні “пописи” вихованців та той факт, що серед учнів школи постійно близько 30 відсотків становили діти інших національностей, “не русинів, які певно не з патріотизму учащуюь до нашої школи, а задля переконання о її доброті”¹³⁴.

Звичайно, що культурно-освітній поступ на Буковині, в силу її полікультурності, зазнавали впливу як з боку української Галичини, Наддніпрянщини, так і з боку Румунії та Західної Європи. Адже це було зумовлено проживанням тут представників різних національностей: українців, румунів, євреїв, поляків, німців, угорців та інших.

Опрацювання історичних документів та архівних джерел дає змогу стверджувати, що на Буковині активно розвивався

¹³² Проців Л.Й. Ідеї музично-естетичного виховання у галицьких педагогічних виданнях (кінець XIX – початок XX ст.) / Лілія Проців // Рідна шк. – 1999. – №9. – С. 73-75.

¹³³ Ревуцький Д.М. Микола Лисенко: повернення першоджерел / Дмитро Ревуцький. – К.: Музична Україна, 2003. – 318 с., [8] л. іл.: портр.

¹³⁴ Лист начальника управління кадрів та учбових закладів головного управління в справах мистецтв Міністерства культури УССР В.Лук'янову від начальника облуправління культури С. Дідика. // Р. – 2329, оп. 1, спр. 6, арк. 49.

культурно-мистецький, освітній та літературний процес багатьох народів¹³⁵. Водночас, як свідчить історико-педагогічний аналіз, українці мали значно гірші у порівнянні з румунською, німецькою, європейською та польською громадами, політичні, соціально-економічні можливості для розвитку своєї національної культури та мистецтва. Лише в окремих школах у другій половині XIX ст. викладали українську (руську) мову, яка більше була подібна до церковнослов'янської¹³⁶. У цьому аспекті буковинські українці не мали достатньо освічених і кваліфікованих учителів української мови, як, наприклад, це було в румунів. До того ж на Буковині значний вплив мало русофільство, що негативно позначалося на розвитку літературної української мови. Такий стан гальмував становлення і української музичної культури та освіти. У цьому національно-культурний процес на Буковині відставав від Галичини з її мистецькими центрами у Перемишлі, Львові, Стрию. Тому для Буковини кожна творча спроба, праця на ниві українського шкільництва, рідної мови, народної пісні особливо поціновувалась.

Яскравим прикладом такої одержимої праці, що, безперечно, синтезувала українську мову, літературу, поезію, народну пісню, естетику, історію, стала діяльність відомого просвітника, педагога, першого гімназійного професора Буковини Кліма Ганкевича. Свідченням цього творчого пошуку стали його науково-педагогічні, філософські доробки: “Головні естетичні і психологічні моменти в Наталці Полтавці”, “Значення Котляревського в нашій літературі”, “Яке значення мають проповідки і пісні народні”, “Житіє простолюдина за Основ'яненком”, “Характер Гамалії”, “Природно-волнистий хід фантазії Шевченка”, “Характерні ознаки наших ліричних творів”, “Характер поезій Т. Шевченка”¹³⁷. Очевидно, що в краї поступово

¹³⁵ Деякі історико-географічні відомості про Буковину / склав Г. Купченко. – Чернівці: Золоті литаври, 2008. – 172 с.; Buda U. Początki kształcenia muzycznego w Przemyślu (do XIX wieku) // Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich / Pod red. L. Mazepy. – Rzeszów: WSP, 1999. – Т. II[^] Muzyca Galiciana. – S. 51-57.

¹³⁶ Демочко К.М. Мистецька Буковина: нариси з минулого / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Мистецтво, 1968. – 175 с.

¹³⁷ Там само.

через освітню сферу закладалися основи для розвитку української літературної мови, встановлення її взаємозв'язку з українською поезією і літературою Наддніпрянщини для утвердження не москвофільського, а народовського (українського) напрямку в культурному житті.

Аналіз архівних документів засвідчує, що у діяльності провідних музичних навчальних закладів краю все більше стали виявлятися принципи природо- і культуровідповідності, народності, полікультурності, європейськості. По-перше, для прогресивної української інтелігенції важливо було на всіх рівнях доводити і переконувати, що Буковина – це “не виключно волоський край, політий зверху німецькою культурою” (В. Сімович)¹³⁸. По-друге, обстоюючи свої природні права на національно-культурну ідентичність, українські просвітники всіляко підтверджували повагу, прагнення до толерантної співпраці як зі слов'янськими, так і з неслов'янськими громадами і товариствами, оскільки усвідомлювали, що не можна любити свій народ, вороже протиставляючи себе іншим. По-третє, “правильне” виховання і освіта, за їх твердженням, відбувається лише тоді, коли природа й оточуючий світ є першим і найкращим учителем. Адже відірваність від рідного середовища позбавляє людину краси, гармонії і глибини почуттів. Рідна мова, пісня, традиція розглядалися буковинськими будителями як підґрунтя для формування національної свідомості українського населення¹³⁹.

По-четверте, у другій половині ХІХ ст. помітною стає тенденція активізації зв'язків Буковини у сфері музичного мистецтва із Наддніпрянською Україною. Тут, попри сильні утиски української культури, формувався потужний пласт музичного, театрального, пісенного мистецтва, діяв класичний український музично-драматичний театр, репертуар якого завжди був насичений народними музичними і танцювальними елементами. П. Ніщинський, С. Гулак-Армовський, М. Лисенко, М. Маркович писали твори, які були взірцями і об'єктами натхнення для професійних музикантів, педагогів, громадськості.

¹³⁸ Сімович В. Про школи на Україні / Висиль Сімович. – Львів; Станіславів: Рідна школа, 1916. – 116 с.

¹³⁹ Там само.

“Наталка Полтавка”, “Вечорниці” до Шевченкового “Назара Стодолі”, “Запорожець за Дунаєм” завоював величезну популярність серед свідомого українства Буковини. Великий вплив на українську музичну культуру краю справляла творчість, народжена в Галичині. М. Вербицький, І. Лаврівський, С. Людкевич, Ф. Колесса та ін. стають добре знаними на Буковині, а хорове мистецтво, діяльність пісенних “Боянів”, дуже популярних серед українського населення¹⁴⁰.

Українська тематика у мистецтві стає дедалі професійнішою, ідейнішою, патріотичнішою. Цим якісним змінам слугувала і високопрофесійна підготовка багатьох українських композиторів, музикантів, письменників, педагогів, які здобули блискучу освіту в консерваторіях, університетах, мистецьких школах Європи. Попри це, як свідчать архівні документи й матеріали, доля української культури в суспільному житті краю все ж була мінімальною, оскільки незначній частині національної інтелігенції важко було впроваджувати культурні цінності серед народу.

1899 р. до 50-річного ювілею правління Франца Йосипа I була підготовлена історико-краєзнавча праця про Буковину, в якій зазначалося, що серед русинів широкі маси народу мало або зовсім незнайомі з національною літературою, що становить гілку загальної малоросійської. Вона – особливе надбання освічених верств населення, яким дотепер лише незначною мірою вдалося сумлінне намагання зробити її доступною для простого народу¹⁴¹. У цьому ж дослідженні згадуються і деякі видатні постаті того часу.

Серед найоригінальніших, найвпливовіших особистостей, які закладали підмурок української культури (музичної, пісенної зокрема), безперечно, був Ю. Федькович¹⁴².

¹⁴⁰ Лист В.Тучека до Президії Магістрату м.Чернівців // Ф. 283, оп. 1, спр. 175, арк. 19 зв.; Справа про діяльність товариства “Гармонія” // Ф. 294, оп. 1, спр. 13.; Статут товариства “Бережанський Боян” // Ф. 294 оп. 1, спр. 87400.; Статут товариства “Боян” в Садагурі // Ф. 3, оп. 2, спр. 23186, арк.1-6.

¹⁴¹ Музичне краєзнавство Буковини: хрестоматія / Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці, 2003. – Вип. 1. – 2003. – 88 с.

¹⁴² Федькович Ю.А.Вибрані твори / Юрій Адальбертович Федькович; упоряд. М.П. Шалата. – Ужгород: Карпати, 1983. – 228, [2] с.

Про нього австрійські дослідники писали, що він міг міряться з будь-яким німецьким поетом, але найбільше вони відзначали його головну заслугу, оскільки Ю. Федькович користувався мовою, притаманною його родині і батьківщині. Тому найсвятішим обов'язком для освіченого українського буковинця він вважав донести світло знань до народу, виховати через батьків дітей, які цінують власну культуру і рідну мову. У часописах, газетах, альманахах часто друкувалися звернення до людей з цього приводу: “Вам, руські пеньки, най припоминає святий обов'язок засівати і плекати почуття народне руське в молоденьких серцях діток ваших,” – писалося там¹⁴³.

На нашу думку, найбільшою цінністю творчого доробку Ю. Федьковича є його загальноукраїнський характер, боротьба проти національного гноблення, відступництва, яке породжувало зраду своєї мови, віри, традиції. Завдяки цьому поета високо поцінювали видатні сучасники – І. Франко, М. Драгоманов, І. Тургенев, Б. Дідицький – тодішній відомий літературний критик. Ідеалом для Ю. Федьковича завжди була єдність українських земель, тому він різко осуджував сепаратистські і регіоналістські настрої. Ю. Федькович писав, що “ми мусимо раз і назавжди покинути наш смішний для нас погубний сепаратизм, ради котрого ми в закутку і віддільно дотепер жили, як якась нова, себто якась “буковинська нація”, і мусимо починати жити одним духом і одним тілом із прочим руським (українським) народом”¹⁴⁴. Про зближення роз'єднаних частин України, єдність і неподільність українських земель він писав у своїх віршах, які покладали на музику. У “Думах моїх...” писалося: “Думи мої, діти мої, що з вами учиню? Посію вас барвінками по всій Україні. І буду вас виростати...” відчувається бажання допомогти зростанню на всіх українських землях, бажання поета працювати на загальноукраїнській ниві¹⁴⁵. Ю. Федькович радо відгукувався на будь-який вияв соборності українських земель, виступав за єдність Буковини і Галичини.

Через народну пісню Ю. Федьковичу вдавалося

¹⁴³ Федькович Ю.А. Вибрані твори / Юрій Адальбертович Федькович; упоряд. М.П. Шалата. – Ужгород: Карпати, 1983. – 228, [2] с.

¹⁴⁴ Там само.

¹⁴⁵ Там само.

підтримувати і розвивати ідею соборності, якої потребував розділений чужими державами народ. “Я люблю мою Русь-Україну, я вірую в її будучину” – слова, які стали дороговказом його життя. Віршовані твори, написані рідною мовою, несли в собі величезний мистецький потенціал для народу. Трансформовані в українську пісню думи, надії, сподівання, ідеали, які хвилювали Ю. Федьковича, ставали для людей найкращими учителями патріотизму, любові для своєї землі, етики, моралі, громадянськості, формуючи світоглядні позиції українства. Те, що зроблено великим українським “будителем” щодо розвитку і пропаганди народної пісні, мало неоціненне значення для подальшого становлення музичної і пісенної культури та освіти.

Вагомий внесок у розвиток національної самосвідомості буковинців засобами мистецької освіти зробив В. Сімович, який приїхавши на Буковину для навчання в Чернівецькому університеті в 1899–1904 рр., був здивований тим, що буковинські українці в повсякденному житті користувалися мовою чужинців, а рідну знали погано. Тому, він спрямував свої зусилля на популяризацію назви “українець”, “Україна”. Несформованість українського національного світогляду була зумовлена, на нашу думку, тим, що у створенні соціально-педагогічних, політико-правових умов для національного відродження не могла бути зацікавленою тодішня влада. Австро-Угорщині, а потім і Румунії потрібні були покірні денационалізовані громадяни, відірвані від своїх єдинокровних братів, із втраченою рідною мовою, культурою, витолоченою історичною пам’яттю. Адже ні музична, ні пісенна культура народу не могла розвиватися без підвищення авторитету рідної мови, літератури, поезії, українських книг, освічених педагогів, композиторів, музикантів, без взаємозв’язків з культурою й інтелігенцією всіх українських земель. Кожен, хто долучався до націєтворчої праці, створював те, що слід вважати соціально-педагогічними передумовами для становлення мистецької освіти і виховання на Буковині.

Створивши організацію “Молода Україна”, встановивши тісний зв’язок із наддніпрянцями, редагуючи прогресивну газету “Гасло”, видаючи збірки художньої української літератури, зокрема твори Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Черемшини,

А. Крушельницького, Б. Грінченка, викладаючи в учительських семінаріях, “селянському” університеті, проводячи мобільну просвітницьку працю, В. Сімович заслужив високий авторитет і пошану учнів, студентства, інтелігенції, простого народу.

Його успіхи в культурно-освітній, педагогічній, історико-літературній, мистецькій, мовознавчій, видавничій, суспільно-громадській сферах були зумовлені не лише природним талантом, впливом високопрофесійних наставників, особливо С. Смаль-Стоцького, але, безперечно, його одержимістю працювати задля України, її незалежності, соборності, єдності. В. Сімович прагнув, щоб буковинська молодь виховувалася в рідномовних школах і гімназіях, опановувала знання з історії України, захоплювалася не буршівськими піснями і традиціями, а власними, оскільки лише така вихованість стимулюватиме боротьбу і звитяжну працю за національну справу. Повчальними і для того, і для нинішнього часу є його наполегливість, віра, вольовий характер, які виявлялися у найскладніші періоди життя¹⁴⁶.

Показовою у цьому відношенні є діяльність В. Сімовича в часи Першої світової війни у Спілці Визволення України. У надзвичайно несприятливих умовах він, як і інші видатні представники української інтелігенції (С. Смаль-Стоцький, І. Крип'якевич, М. Кордуба, Б. Лепкий, П. Карманський, Г. Терлецький та ін.), проводив культурно-освітню роботу серед полонених українців, намагаючись розбудити в них національну гідність¹⁴⁷. У цій складній ситуації він виявив неабиякі організаційні й педагогічні здібності, надаючи полоненим співвітчизникам на різних рівнях знання з історії України і світу, географії, української, німецької мови та літератури, права, природознавства, математики, фізики. У створених народних університетах багато уваги приділялося мистецтву, вивчалась драматична і сценічна справа, багато часу і зусиль відводилося теорії музики, грі на музичних інструментах, співу. У таборах діяло співоче товариство ім. М. Лисенка, драматичне товариство ім. І. Франка, товариство “Просвіта” ім. М. Драгоманова,

¹⁴⁶ Сімович В. Про школи на Україні / Василь Сімович. – Львів; Станіславів: Рідна школа, 1916. – 116 с.

¹⁴⁷ Підківка О. Після довгих років забуття: про життя і творчість українських композиторів / Олег Підківка. – Л., 2003. – 263 с.: почт.

Український хор ім. М. Вербицького, важливим елементом становлення пісенної культури стало вивчення і виконання національного гімну. В основі літературної і громадської освіти в таборах для полонених українців були твори Т. Шевченка, Б. Лепкого, О. Олеся, І. Франка, Б. Грінченка, М. Сташинського, С. Воробкевича. Безперечно, що основною метою для В. Сімовича та інших сподвижників національної ідеї було культурно просвітити і виховати українців, відродити в них національний дух¹⁴⁸. Важливо, що у ході цієї діяльності змінювалися стосунки і ставлення західного та східного українця. Але було ще одне надзвичайно вагоме завдання, яке прагнув розв'язати В. Сімович: він, як і його товариші, сподівався, що ті полонені, які мають добру базову освіту, отримавши якісну українознавчу підготовку, зможуть після повернення в Україну стати вчителями, розвивати національну школу. А театр, хор, оркестр, як важливі складові табірної освіти, допоможуть у розвитку українського мистецтва, народної пісні, музичної освіти. Отже, складні обставини табірної освіти не могли завадити культурному розвитку й формуванню системи мистецької, зокрема музичної освіти на Буковині.

Узагальнивши викладене вище, можна стверджувати, що незважаючи на близькість з іншими західноукраїнськими землями, Буковина мала свою етнокультурну, історичну, політичну, мовну, соціальну специфіку, що виявлялася у сферах мистецтва та шкільництва, зокрема музичного. У результаті у краї сформувалися особливі форми виявів національної свідомості, культурної ідентичності та власні підходи до розбудови музичної освіти й підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва.

2.3. Проблеми становлення та розвитку професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва на Закарпатті

На Закарпатті у першій половині ХХ ст. склалися дещо відмінні від Галичини та Буковини умови історичного,

¹⁴⁸ Сімович В. Про школи на Україні / Василь Сімович. – Львів; Станіславів: Рідна школа, 1916. – 116 с.

політичного й соціокультурного розвитку. Після створення Австро-Угорської імперії значно посилювався національно-культурний і політичний гніт українського населення Закарпаття з боку Угорщини. Свідченням цього були офіційна заборона на користування кирилицею, юліанським календарем, утиски православ'я. Так, у 1918 р. з 517 церковних і державних шкіл не функціонувало жодної з українською мовою викладання. Питання возз'єднання з Україною, яке поставило населення на всенародному з'їзді у Хусті 21 січня 1919 р., через складні обставини не було вирішено. Однак, визволившись з-під угорського панування, Закарпаття згідно із Сен-Жерменською угодою 10 вересня 1919 р. відійшло до Чехословаччини. Аналіз архівних документів і матеріалів свідчить, що на цей час представники русинського етносу становили 61,3%, угорського – 17,2%, єврейського – 13,2%, чеського і словацького – 3,6%, румунського – 1,9%, німецького – 1,8%¹⁴⁹. Утім рівень культури, освіти, мистецтва, економіки українського населення знаходився на значно нижчому рівні, ніж у тодішній Чехії. Було дуже мало свідомої інтелігенції. Чехословаччина, з огляду на її демократичність, забезпечувала значно кращі умови для політичного і соціального розвитку українства краю, створюючи сприятливий клімат для національно-культурного відродження. Завдяки цьому кілька тисяч українських студентів здобували освіту у вищих навчальних закладах Чехословаччини. Зокрема у Празі українці здійснювали ґрунтовні наукові дослідження з різних проблем. І хоча на Закарпатті не вдалося в цей період відкрити власний вищий навчальний заклад, науковий центр, проте, об'єднуючись насамперед у вільні товариства й громадські організації, інтелігенція започаткувала низку наукових досліджень в історичній, мовній, літературній, етнографічній та мистецьких сферах¹⁵⁰.

Упродовж тривалого часу єдиним носієм культури й освіти в Закарпатському регіоні було духовенство. Саме з ним були

¹⁴⁹ Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення / Ужгород. муз. училище ім. Д. Зарора; упоряд., підг. текст., передум. прим. Людмила Мокану. – Ужгород: Карпати, 2005. – Вип. 1. – 2005. – 418 с.: нот. (60-річчю возз'єднання Закарпаття з Україною присвячується).

¹⁵⁰ Там само.

пов'язані перші спроби організації музичного виховання на Закарпатті. Так, завдяки зусиллям єпископа А. Бачинського в 1794 р. було відкрито півцо-учительську семінарію – перший український навчальний заклад, вихованці якого одержували початкову музичну освіту, але лише в такому обсязі, щоб забезпечувати відправу богослужінь: ознайомлення з церковними книгами, вивчення гласів ірмологіона, воскресних тропарів і кондаків, стихира і прокіменів тощо.

Ретроспективний аналіз музичного життя на Закарпатті у першій половині ХХ ст. дозволяє зробити висновок щодо появи позитивної тенденції до дедалі більшого проникнення у цей регіон народного і класичного мистецтва власне з українських земель. Його активно впроваджували і на аматорському, і професійному рівнях хори, оркестри, товариства, окремі музиканти. Значний внесок у розвиток музичної культури Закарпатського краю, популяризацію європейської і особливо української класики здійснили професійні виконавці. Та, не маючи належної мережі музичних товариств і мистецьких навчальних закладів, перебуваючи у несприятливих політично-культурних умовах, закарпатські українці усе ж таки не могли повною мірою опанувати творчі досягнення М. Лисенка, його однодумців – М. Леонтовича, К. Квітки, Ф. Колесси, Я. Степового, К. Стеценка, Г. Хоткевича. Однак у 20-х рр. було засновано учнівське музичне товариство, скрипкову школу, зміст освіти якої передбачав диференціацію та індивідуалізацію музичної підготовки. Формувались чіткі й об'єктивні критерії готовності майбутніх фахівців з музичного мистецтва до педагогічної роботи у місцевих школах або до подальшого навчання в європейських консерваторіях¹⁵¹.

У 20-ті рр. на Закарпатті сформувалася мережа музичних навчальних закладів, що охоплювала музичну школу при товаристві “Філармонія“, приватну музичну школу Ж. Лендела, скрипкову школу Е. Гусара, Ужгородську міську музичну школу, що утримувалася на кошти міської влади та відомого скрипаля Н. Плотені, приватні школи В. Ромашівської й С. Дністрянської.

¹⁵¹ Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення / Ужгород. муз. училище ім. Д. Зарора; упоряд., підг. текст., передум. прим. Людмила Мокану. – Ужгород: Карпати, 2005. – Вип. 1. – 2005. – 418 с.: нот. (60-річчю возз'єднання Закарпаття з Україною присвячується).

Концепція навчально-виховного процесу цих шкіл базувалася на європейському, зокрема, чеському досвіді і передбачала різні рівні навчання: на першому рівні учні опановували гру на музичному інструменті та одержували основи знань з музичної грамоти; на другому – додатково вивчали гармонію, історію світової музики, музичних форм, естетику, методику, психологію, педагогіку та дидактику. По закінченні школи випускники отримували свідоцтво, яке давало змогу викладати в аналогічних закладах або вступати до консерваторії¹⁵².

Крім цих музичних навчальних закладів, гри на скрипці та фортепіано навчали у “Реальній гімназії сестер василіанок“, але це був необов'язковий предмет, який пропонувався за додаткову плату. Основи музичного виховання викладалися в церковних школах, інтернатах; а чимало талановитих музикантів удосконалювали свій педагогічний хист, даючи приватні уроки з музики усім бажаючим.

Разом з тим, Шкільним референтом Крайового уряду Підкарпатської Русі в 1933 р. було затверджено нові навчальні плани для міських та народних шкіл, в яких урокам співу надавався статус обов'язкових – для них відводилася година щотижня. Метою таких уроків було “виявлення і виховання музичних здібностей дітей, розвиток естетичного й патріотичного почуттів, підготовка учнів до співу в церкві, виховання любові до музики тощо”¹⁵³. На заняттях співу обов'язковими були такі форми роботи з учнями, як: дихальні, вокально-інтонаційні та ритмічні вправи, вивчення теорії музики, оглядове ознайомлення з біографіями і творами визначних композиторів. Та основним предметом вивчення традиційно залишався церковний спів. Керівництво шкіл також заохочувало вчителів до створення хорів та оркестрів, що сприяло вихованню музичних смаків закарпатців, вело до зростання їхніх музичних потреб.

Про професіоналізацію музичної освіти свідчать видані у той період шкільні посібники, співаники, хорові збірники,

¹⁵² Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення / Ужгород. муз. училище ім. Д. Зарора; упоряд., підг. текст., передум. прим. Людмила Мокану. – Ужгород: Карпати, 2005. – Вип. 1. – 2005. – 418 с.: нот. (60-річчю возз'єднання Закарпаття з Україною присвячується).

¹⁵³ Терлецький О. Історія України від 1917 до найновіших часів з 35 образками та 5 малюнками / Остап Терлецький. – Л.: накладки т-ва “Просвіта“, 1936. – 108, [2] с.

підручники з теорії музики. Хоча музично-теоретичні, навчально-методичні праці видавалися угорською або чеською мовами, проте все більше з'являлося друкованих матеріалів українською мовою, що відповідало зрослим культурним потребам населення Закарпатського регіону.

З метою навчально-методичного забезпечення вивчення музичних дисциплін провідними педагогами й митцями видавалися співаники й нотні збірники. Одним з перших варіантів українського співаника був “Русській пісенник для дітей и молодежи” Л. Тиблевича (1920 р.), а згодом з'явилися видання Г. Гузенка (1930 р.), П. Щуровської-Росиневич (1936 р.), Г. Мельника та П. Миговка (1937 р.). За результатами історико-педагогічного аналізу музичного життя Закарпаття, здійсненого Т. Росул, “на допомогу вчителям музики в періодичній пресі систематично друкували методичні поради щодо проведення занять, організації колективів, підбору репертуару тощо... Педагогічне товариство здійснювало видання підручників з теорії музики”¹⁵⁴.

У 1937 р. М. Беловарій видав підручник “Орішок теорії музики”, який можна було використовувати як підручник для учнів музичних шкіл.

Система становлення і розвитку музичної освіти і виховання визначалася тим рівнем політичних, громадянських і культурно-національних прав і свобод, які характеризували суспільне життя Закарпаття другої половини ХІХ і першої половини ХХ ст. Утиски українства тогочасними політичними режимами гальмували активність населення стосовно збереження і розвитку національної культури, мови, історії, церкви. Влада у сферах громадського життя допускала лише ту діяльність, що не загрожувала підвалинам усталеної політичної системи. Такою сферою була і музична, в основі якої в кінці ХІХ на початку ХХ ст. знаходилося хорове мистецтво, передусім, в церковних школах і громадах¹⁵⁵. Це докорінним чином відрізнялося від

¹⁵⁴ Росул Т.І. Розвиток музичної освіти на Закарпатті у 20-30-ті роки ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. “Музичне мистецтво” / Т.І. Росул. – К., 2003. – 20 с.

¹⁵⁵ Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення / Ужгород. муз. училище ім. Д. Зарора; упоряд., підг. текст., передум. прим. Людмила Мокану. –

Галичини і Буковини, де діяла розгалужена мережа професійних об'єднань і товариств, світські навчальні заклади, а музичною діяльністю займалися фахівці, які одержали підготовку в провідних європейських університетах, консерваторіях, мистецьких школах.

Найбільш помітним явищем у музичному житті краю, що мало величезний вплив на співацьку і музичну культуру, був ужгородський хор "Гармонія", створений при Ужгородському греко-католицькому кафедральному храмі у 1833 р. К. Матезонським, емігрантом з Перемишля. Цей колектив діяв понад сто років і здобув широке європейське визнання. Заслуга К. Матезонського полягала не лише в заснуванні хору, а й у плідній музично-педагогічній праці: він виховав цілу плеяду музикантів, заклав основи музичної освіти на Закарпатті¹⁵⁶. Започаткована ним музична бібліотека, впровадження до репертуару відомих творів Д. Бортнянського, українських народних і старогалицьких пісень ("Я русин был", "Ой, на горі жито", "Мир вам, браття", "Руська земле, наша мати", "Думи мої, думи", "Дай нам, Боже, добрий час" та ін.) не лише формувало естетичні смаки, але й сприяло зростанню національної свідомості й становленню професіоналізму музикантів, у результаті чого з'явилася ціла плеяда видатних закарпатських музикантів: І. Бокшай, М. Лихварчик, А. Медвецій, І. Сільвай, Е. Таланкович та ін.¹⁵⁷

Високопрофесійне хорове мистецтво розвивалося в Ужгороді, Берегові, концерти хорів здобули визнання в містах Європи, а хоровий спів був упроваджений до змісту навчального процесу семінарій та гімназій.

У 1865 р. на базі Музичного товариства відкрилась перша музична школа. Крім того, музичне виховання започатковувалось

Ужгород: Карпати, 2005. – Вип. 1. – 2005. – 418 с.: нот. (60-річчю возз'єднання Закарпаття з Україною присвячується).

¹⁵⁶ Там само.

¹⁵⁷ Водяний Б. Короткий словник діячів української культури / Б. Водяний, Г. Олексин, М. Ціж; Всеукр. тов-во "Просвіта" ім. Т. Шевченка; Тернопільськ. обл. відділення; М. – Т.: МП "Чумацький шлях", 1992. – 48 с.; Росул Т.І. Розвиток музичної освіти на Закарпатті у 20-30-ті роки ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. "Музичне мистецтво" / Т.І. Росул. – К., 2003. – 20 с.

у церковних школах, інтернатах, широкого розповсюдження набула приватна музична освіта, зокрема, навчання гри на скрипці, фортепіано.

У 1851 р. був опублікований перший закарпатський пісенник “Русский соловей”, що засвідчило спроби надання національної спрямованості професійній підготовці музикантів. Водночас, москвофільська, українофільська, русинська ідеології зумовлювали роз’єднаність нечисленної української інтелігенції. Після прийняття 1868 р. закону “Про рівноправність усіх національностей” угорською владою була здійснена спроба відвернути українство від його національної культури й насадити угорську. Тому українське музичне мистецтво потребувало, передусім, такого культурно-просвітницького руху, який би відзначався своєю українською орієнтацією.

Опрацювання архівних документів і матеріалів дає змогу стверджувати, що національна спрямованість і високий рівень виконавської культури характеризував хори в Мукачеві, Сваляві, Тячеві. Чимало їх учасників ставали провідниками і наставниками багатьох хороших осередків у віддалених населених пунктах, церквах. Як позитивне в їхній діяльності, на нашу думку, слід відзначити, що основу їх репертуару складали твори українських композиторів, зокрема Д. Бортнянського, С. Воробкевича, М. Леонтовича, пізніше М. Лисенка, К. Стеценка. В особливій пошані були твори на вірші Т. Шевченка, І. Франка, М. Шашкевича. Ювілейні концерти і заходи, присвячені їм, виступали консолідуючим фактором для українства, підносили його національний дух, забезпечували національну спрямованість культурного життя на західноукраїнських землях¹⁵⁸.

Як свідчить проведений історико-культурний аналіз, у розповсюдженні музичного мистецтва на Закарпатті велику роль

¹⁵⁸ Блажевич Г. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи / Галина Блажевич, Тереса Старух; Львів. держ. акад. ім. М.Лисенка. – Л.: Сполом, 2002. – 226с.: іл. – (Присвяч. 150-річчю Академії); Лисенко М.В. Сторінки життя / Микола Лисенко; Літ. запис Василя Бережиста. – К.: Молодь, 1952. – 110 с.; Стеценко К. Українська пісня в народній школі: док. на з’їзді вчителів нар. шкіл / Кирило Стеценко. – Вінниця: Нова друкарня, 1917. – 8 с.; Шашкевич М. Писання Маркіяна Шашкевича. – Л.: Накладом наук. т-ва ім. Шевченка, 1912. – 294 с.

відіграв Карпаторуський радіожурнал у Кошицях. Він порушував проблемні питання підготовки педагогів, організації диригентських курсів й видавничої справи. Значну роль у цьому відіграла також творчість музичного товариства “Філармонія”, симфонічного оркестру. Твори В.-А. Моцарта, Л.-В. Бетховена, Ф. Шуберта, П. Чайковського, Й. Гайдна, Е. Гріга, А. Дворжака, Ж. Бізе та інших видатних європейських композиторів були основою концертних програм, що сприяло зростанню виконавської майстерності фахівців з музичного мистецтва.

Поштовхом для удосконалення професійної підготовки майбутніх музикантів стала активна творча діяльність учительських гімназій, особливо в Ужгороді, Мукачеві, де, окрім хорових колективів, створювалися інструментальні ансамблі, струнні оркестри, у зв'язку з чим до навчальних планів були введені як навчальні дисципліни музика, спів та диригування, впроваджувалася розроблена К. Стеценком програма організації музичного навчання від школи до університету, що охоплювала зміст підготовки як кваліфікованих учителів музики, так і дослідників-музикологів¹⁵⁹.

У 20-ті рр. ХХ ст. К. Квітка розробив курс етномузикології, створив кабінет народної музики, першу кафедру музичного фольклору, написав методичні праці з викладання народної музики, започаткував підготовку аспірантів-музикологів¹⁶⁰. Проте кордони, ідеологія, політика верхів унеможлилювала взаємопізнання українства. Тому великою заслугою у розвитку музичної культури стала творчість відомих місцевих оперних співачок, солісток Руського театру “Просвіта” А. Остапчук, І. Синенької-Іваницької, які, окрім європейської класики, відкрили для Закарпаття “Наталку Полтавку” М. Лисенка, “Запорожця за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Катерину” М. Аркаса, твори і пісні С. Людкевича, Г. Лопатинського, Д. Січинського, гастролювали в українських містах (Чернівці, Коломия, Львів, Вижниця), а також у Берліні, Празі, Відні,

¹⁵⁹ Пархоменко Л.О. Кирило Григорович Стеценко (укр. композитор (1882 – 1923)) / Людмила Олександрівна Пархоменко. – К.: Мистецтво, 1963. – 231 с.

¹⁶⁰ Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні: програма для досліду їх діяльності і побуту / К. Квітка; Укр. АН. зб. історик.-філолог. відділу №13. Праці Етнограф. Комісії. – К.: У.А.Н., 1924. – 114 с.

Бухаресті, популяризуючи українську культуру¹⁶¹.

Значний внесок у розвиток професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва на Закарпатті зробив талановитий музикант і композитор Д. Задор, який закінчив Празьку консерваторію, школу вищої майстерності гри на фортепіано й підкорив своїм талантом Європу. Він віртуозно виконував найскладніші твори В.-А. Моцарта, Л.-В. Бетховена, Ф.-Й. Баха, Ф. Шопена, К. Дебюссі, І. Стравінського, Б. Сметани, Ф. Мендельсона, М. Мусоргського, активно займався педагогічною діяльністю, створив камерний дует, пропагуючи музику бароко й класицизму.

Вивчення архівних документів дає змогу стверджувати, що в цей історичний період на Закарпатті швидко зростала кількість учителів музики, інтернатів, приватних шкіл. Заняття музикою стало вважатися суспільно престижною справою. Значне місце, як засвідчують газетні публікації того часу, у громадському житті краю відводилося публічним музичним концертам творчої молоді, дням народних пісень. Товариства, особливо “Просвіта”, повсюди безкоштовно організовували хорові курси, щоб ширше пропагувати ідеї музично-естетичного розвитку населення¹⁶².

У вересні 1922 р. була відкрита музична школа при товаристві “Філармонія”, а в кінці 20-х рр. з’явилися приватні музичні школи Ж. Лендела, Е. Гусара, В. Ромашівської, С. Дністрянської, міська музична школа, що утримувалася на кошти міської влади та відомого скрипаля Н. Плотені¹⁶³.

Окрім цього, вагомий вплив на розвиток професійної підготовки музикантів на Закарпатті мали також європейські музиканти, які не тільки приїздили сюди з концертними гастрольями, але й починали тут працювати на постійній основі, займаючись музичною педагогікою, творчо-мистецькою діяльністю, закладаючи основи музичної освіти й професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва, результатом чого стало відкриття у 1946 р. в Ужгороді музичного

¹⁶¹ Справа про діяльність солісток “Руського театру” // Ф. 294, оп. 1, спр. 12.

¹⁶² Довідка про діяльність товариства “Просвіта” // Ф. 2329, оп. 1, спр. 361, арк. 1- 6.

¹⁶³ Сімович В. Про школи на Україні / Василь Сімович. – Львів; Станіславів: Рідна школа, 1916. – 116 с.

училища¹⁶⁴.

Отже, зазначене вище дає можливість стверджувати, що в умовах бездержавності, денационалізаційної політики, попри відсутність цілісної музично-освітньої системи, відсутність вищого навчального закладу, постійну нестачу кваліфікованих кадрів, розпорошеність аматорських гуртків, складні соціально-політичні та економічні умови, музична культура на Закарпатті все ж ні на мить не переставала розвиватися. Культуротворчі процеси сприяли етнічній ідентифікації народу, єднали українство, яке було політично, історично розділене, зберігали традицію, історичну пам'ять людей, розвивали національну ідею.

2.4. Роль музичних товариств у становленні і розвитку системи підготовки майбутніх музикантів у навчальних закладах Західної України

Історіографічний аналіз культурного й мистецького життя Західної України першої половини ХХ ст. дав змогу з'ясувати роль культурно-мистецьких товариств у формуванні системи музичної освіти на західноукраїнських землях. Зокрема у Галичині, на Буковині та Закарпатті на початку ХХ ст. активно утворювалися потужні громадські культурно-мистецькі осередки, розгалужена мережа яких сприяла широкому залученню населення Західної України до різних видів творчої, мистецької (передусім музичної) діяльності (таблиця 2.1.1.).

¹⁶⁴ Росул Т.І. Розвиток музичної освіти на Закарпатті у 20-30-ті роки ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. "Музичне мистецтво" / Т.І. Росул. – К., 2003. – 20 с.

Таблиця 2.1.1.

**Громадські товариства Галичини, Буковини та Закарпаття,
що сприяли розвитку музичної освіти на західноукраїнських
землях у першій половині ХХ ст.**

Тип товариства	Назви товариств
- <i>громадські музичні товариства</i>	Галицьке Музичне Товариство, Наукове товариство ім. Т. Шевченка, “Кобза”, музичне товариство у Флондоренах “Гармонія”, музичне товариство “Філармонія”, Львівський “Боян”, Стрийський “Боян”, Станіславський “Боян”, “Буковинський боян” (з 1920 р. – “Буковинський кобзар”) та ін.
- <i>культурно-освітні товариства</i>	“Просвіта”, “Педагогічне товариство Підкарпатської Русі”, “Товариство педагогічне”, “Дністер”, “Сокол”, Академічне товариство “Союз”, “Жіночий союз”, “Січ”, “Пласт”, “Учительська громада”, “Руська бесіда”, “Руська трійця”, “Культура”
- <i>музично-драматичні товариства</i>	“Кобзар”, “Руське літературно-драматичне товариство”, “Руський театр”, драматичне товариство ім. І. Франка
- <i>літературно-мистецькі товариства</i>	“Говерла”

- хорально-музичні товариства	“Руський національний хор”, “Чоловіче хорове товариство”, “Спілка Ф. Шуберта”, “Жіноче хорове товариство”, “Лютня”, “Хазамир”, “Руський міщанський хор”, співоче товариство ім. М. Лисенка,
- товариства сприяння музичному мистецтву	“Галицьке товариство приятелів музики” “Товариство плекання музичного мистецтва”, “Товариство для плекання української пісні, музики і штуки драматичної”

Одним із найбільш активних та відомих культурно-мистецьких товариств Західної України було Галицьке Музичне Товариство (ГМТ).

Створене у 1838 р. за сприяння європейських видатних музикантів та діячів культури, воно стало фундатором музичного шкільництва у Львові. Через рік після його створення було засновано музичну школу, а в 1853 р. – Львівську консерваторію¹⁶⁵.

Роль Галицького Музичного Товариства у становленні професійного музичного шкільництва в Галичині, безперечно, є винятковою. Попри те, що його діяльність мала спершу австрійсько-німецьке, а згодом польське спрямування, воно значною мірою вплинуло на становлення української системи професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва у Західній Україні. Адже серед його членів були: І. Лаврівський – один із перших старогалицьких композиторів; А. Вахнянин – засновник кількох українських музичних товариств, перший директор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, який неодноразово був членом правління Галицького музичного товариства і разом з його професорами

¹⁶⁵ Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л.: Сполом, 2003. – Т. 1. – С. 26-29.

розширював та зміцнював співпрацю музикантів різних національностей, практикуючи їх участь у національних святах¹⁶⁶.

Плеяда українських музикантів-педагогів здобула освіту в Україні у кращих учителів – представників ГМТ. Зокрема Денис Січинський був учнем відомого Кароля Мікулі – учня славетного Фредеріка Шопена, який здобув освіту в Паризькій консерваторії та тривалий час був професором консерваторії ГМТ, а також її директором і видатним педагогом.

Завдяки діяльності ГМТ музичне життя Львова протягом ХІХ – на початку ХХ ст. бурхливо розвивалося. Музичні контакти та географія музичних інтересів були достатньо широкими, адже учнів ознайомлювали з творами тогочасних видатних зарубіжних композиторів, навчали за методиками, підручниками, музичною літературою, апробованими в провідних музичних закладах Європи.

Чимало педагогів були авторами теоретичних праць і навіть наукових досліджень з організації музичної освіти (зокрема, Ю. Ельснер). Отже, зусиллями багатьох з них було закладено фундамент львівської музичної професійної педагогіки, яка відзначалася поєднанням різноманітних виконавських шкіл, багатими традиціями, високим мистецьким та педагогічним потенціалом і була тісно пов'язана з європейською системою музичної освіти, досягненнями якої щедро послуговувалася.

Усе згадане вище відбувалося одночасно “із загальним розвитком музичного життя міста, з процесами поглиблення зацікавленості музичним мистецтвом у різних верствах населення”¹⁶⁷, чому сприяли представники неукраїнського музичного шкільництва, ставши організаторами багатьох музичних співацько-хорових товариств, концертних інституцій, театрів тощо. Звичайно, усе сказане не могло не позначитися, бодай опосередковано, на розвитку української музичної

¹⁶⁶ Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення / Ужгород. муз. училище ім. Д. Задора; упоряд., підг. текст., передум. прим. Людмила Мокану. – Ужгород: Карпати, 2005. – Вип. 1. – 2005. – 418 с.: нот. (60-річчю возз'єднання Закарпаття з Україною присвячується).

¹⁶⁷ Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л.: Сполом, 2003. – Т. 1. – С. 26-29.

професійної педагогіки.

У другій половині XIX ст. та в першій половині XX ст. в цьому національному багатоголосі музичної освіти на західноукраїнських землях усе виразнішим ставав голос українських педагогів. У зв'язку з цим вважаємо за необхідне проаналізувати внесок провідних західноукраїнських композиторів і музикантів першої половини XX ст. у становлення та розвиток вітчизняної системи професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва на західноукраїнських землях.

Серед них особливе місце посідає Анатоль (Наталь) Вахнянин, який належав до тих митців-аматорів, котрі заклали підвалини професіоналізму в музичному житті та музичній освіті Галичини. Син священика, він здобув освіту в гімназії Перемишля, що на той час була відомим музичним осередком. Саме тут було засновано перший в Галичині хор та музичну школу при ньому (М. Вербицький називав її консерваторією в мініатюрі¹⁶⁸), де здобули початкову музичну освіту такі видатні діячі західноукраїнської музичної культури, як М. Вербицький та І. Лаврівський¹⁶⁹.

У цій гімназії на заняттях співу А. Вахнянин завдяки своїм педагогам В. Серсаві, Ф. Лоренцу та Я. Седляку, ознайомився з теорією музики й навчився грати на скрипці. Співаючи в хорі, він уперше зустрівся з творами українських, італійських та німецьких композиторів.

У будинку І. Лаврівського, де збиралися співаки-любители, при зустрічах з М. Вербицьким зростав його інтерес до української музики. З 1859 р. А. Вахнянин продовжує освіту у Львівській духовній семінарії, де бере участь у хорі і де почалася його діяльність як збирача українського фольклору. Це мало вагомий вплив на його подальшу композиторську діяльність. Згодом А. Вахнянин переводиться до Перемишлянської духовної

¹⁶⁸ Вербицький Михайло і відродження української музичної культури в Галичині: тези наук. читань, присвяч. 175-річчю від дня народж. композитора М. Вербицького / Дрогоб. пед ін-т ім. Івана Франка, Всеукр. т-во "Просвіта" ім. Тараса Шевченка; відп. ред. М. Шалата. – Дрогобич, 1992. – 77, [2] с.

¹⁶⁹ Грінченко М.О. Історія української музики / М.О. Грінченко; Ухвалено музичним товариством ім. Леонтовича. – К.: Спілка, 1922. – 278, X с.: портр.

семінарії¹⁷⁰.

Водночас, навчаючись у Відні на історико-географічному факультеті, А. Вахнянин вступив до співочого чеського гуртка (бо мав гарний баритон) й одержав від віденського музиканта Гельмесберга пропозицію на безкоштовне навчання в консерваторії та грошову допомогу за умови відпрацювати після закінчення три роки у цісарській опері. Молодий музикант відмовився від цього, відтак, систематичної музичної освіти він так і не здобув, але приватно навчався у видатних педагогів Відня і Львова. Так, до вивчення композиції його заохотив польський музикант М. Гуневич, який викладав теорію музики у заснованому А. Вахнянином під час його роботи на посаді вчителя львівської гімназії товаристві “Теорбан”. Величезний вплив не лише на А. Вахнянина-композитора, а й А. Вахнянина-педагога, мало його особисте знайомство з М. Лисенком, що відбулося ще під час навчання у Відні в 1867 р.¹⁷¹

Як організатор співочих товариств (за його почином, наприклад, було зорганізовано товариство “Львівський Боян”, яке стало справжньою віхою в музичному житті усієї Західної України), А. Вахнянин від самого початку запровадив тісну співпрацю з іншими національними товариствами, що сприяло не лише пропаганді української музики, але й її професіоналізації. Активна музично-громадська та диригентсько-хорова діяльність спонукали його до заснування нотного видавництва, котре відіграло значну роль як у пропаганді української пісні (А. Вахнянин та інші українські музиканти розпочали активну роботу з обробки народних пісень), української музики, зміцненні культурних зв'язків між розділеними кордонами українськими землями, так і в підготовці благодатного ґрунту для започаткування національної музичної освіти на

¹⁷⁰ Вербицький Михайло і відродження української музичної культури в Галичині: тези наук. читань, присвяч. 175-річчю від дня народж. композитора М. Вербицького / Дрогоб. пед ін-т ім. Івана Франка, Всеукр. т-во “Просвіта” ім. Тараса Шевченка; відп. ред. М. Шалата. – Дрогобич, 1992. – 77, [2] с.; Гриневецький І.Є. А.К. Вахнянин: нарис про життя і творчість / І.Є. Гриневецький. – К., Держ. вид. образотворч. мист. і муз. л-ри УРСР, 1961. – 32 с.

¹⁷¹ Гриневецький І.Є. А.К. Вахнянин: нарис про життя і творчість / І.Є. Гриневецький. – К., Держ. вид. образотворч. мист. і муз. л-ри УРСР, 1961. – 32 с.

західноукраїнських землях¹⁷².

Таким чином, Галицьке музичне товариство вплинуло на створення широкої мережі подібних товариств, що охоплювала: “Теорбан”, “Галицьке товариство приятелів музики”, Наукове товариство ім. Т. Шевченка, “Просвіта”, Львівський “Боян”, Стрийський “Боян”, Станіславський “Боян”.

Широка мережа культурно-мистецьких та музичних товариств утворилася також на Буковині¹⁷³. Тут діяли “Товариство плекання музичного мистецтва”, Академічне товариство “Союз”, “Руське літературно-драматичне товариство”, “Спілка Шуберта”, “Чоловіче хорове товариство”, “Жіноче хорове товариство”, “Кобзар”, “Гармонія”, “Лютня”, “Хазамир”, співоче товариство ім. М. Лисенка, драматичне товариство ім. І. Франка, товариство “Просвіта” ім. М. Драгоманова, музичне товариство у Флондоренах.

У Чернівцях існував також гурток друзів Франції та інститут італійської культури, де організовувалися концерти французької та італійської музики.

У 1899 р. чернівчани, за прикладом галичан, створили на базі “Руського літературно-драматичного товариства” свій “Боян”. Метою його діяльності було “плекати руську пісню, музику і штуку драматичну”¹⁷⁴. Наприкінці 1903 р. його очолив відомий чернівецький співак М. Левицький. Від самого початку існування це товариство запровадило вивчення теорії співу, організувало музичну бібліотеку, згодом організувало і власний оркестр. Оскільки така діяльність потребувала людей із музичною освітою, то закономірно постало питання відносно створення власної школи співу та музики¹⁷⁵.

¹⁷² Гриневецький І.Є. А.К. Вахнянин: нарис про життя і творчість / І.Є. Гриневецький. – К., Держ. вид. образотворч. мист. і муз. л-ри УРСР, 1961. – 32 с.

¹⁷³ Демочко К.М. Музична Буковина: сторінки історії / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Муз. Україна, 1990. – 134, [2] с.; Микулич А. Музика Буковини до утворення Товариства плекання музичного мистецтва 1775-1862 рр. // Музичне краєзнавство Буковини: хрестоматія: навч.-посіб. до курсу “Музичне краєзнавство” / А. Микулич.-Чернівці, 2004. – Вип. 3. – С. 79-93.

¹⁷⁴ Кияновська Л.О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. / Любов Олександрівна Кияновська. – Т.: Астон. 2000. – 340 с. С. 51

¹⁷⁵ Там само.

У другій половині XIX ст. на Буковині виникали українські музичні товариства, до створення кількох з них був причетний С. Воробкевич¹⁷⁶. Так, 1869 р. започатковано культурно-освітнє товариство “Руська бесіда”, яке одним з перших почало популяризувати українську пісню, зокрема хоровий спів. В архівних матеріалах і документах зафіксовано відомості про діяльність хору товариства українських студентів “Союз”, яке займалося постановкою п'єс з народного життя, а також про “Руське літературно-драматичне товариство”, що влаштовувало концерти, лекції з питань театру і музики.

Починаючи з 1886 р., об'єднуючи зусилля усіх товариств (і не тільки українських), Буковина започаткувала традицію вшановувати пам'ять Т. Шевченка, М. Шашкевича, Ю. Федьковича великими музично-літературними концертами. Студентські мандрівні групи поширювали українську пісню по селах і містечках, де з часом почали виникати місцеві хори, до репертуару яких поряд із церковними піснями входили народні пісні та твори українських композиторів

Для впровадження до змісту культурно-освітньої роботи навчальних закладів Буковини українознавчих цінностей К. Ганкевич і його товариші створили в 1875 р. Академічне товариство “Союз”, головними завданнями якого були об'єднання для суспільної праці українських викладачів і студентів; заняття науково-творчою діяльністю у сфері україністики; виховання українського почуття у молодіжному середовищі; робота задля народу. Саме подібні форми, а не політичні могли бути легалізовані в інтересах української справи тодішньою владою¹⁷⁷.

В українській орієнтації дій викладачів і студентів, програмних засадах культурно-освітніх осередків, наукових дослідженнях викристалізовувалися головні напрями і тенденції, що характеризували атмосферу і потреби суспільного життя того часу.

У 1901 р. було створено “Руський міщанський хор”, який, на

¹⁷⁶ Підківка О. Після довгих років забуття: про життя і творчість українських композиторів / Олег Підківка. – Л., 2003. – 263 с.: почт.

¹⁷⁷ Демочко К.М. Мистецька Буковина: нариси з минулого / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Мистецтво, 1968. – 175 с.

відміну від “Бояна”, що гуртував навколо себе переважно інтелігенцію, став товариством буковинських робітників та ремісників. Керував хором робітник залізниці Мирон Гундич, який не тільки добре грав на скрипці, але й володів нотною грамотою¹⁷⁸.

У Статуті товариства було зазначено, що його метою є допомагати “здібним, але бідним членам в дальшій освітані ся в співі і музиці...”¹⁷⁹. Серед засобів досягнення означених цілей було названо науку нотного співу, музики і драмату, спільні вправи, продукції хоральні, музикальні і драматичні, видавництва музикальні. За десять років товариство так зміцніло, що було порушено питання про створення при ньому музичної школи, але певні суб'єктивні причини, а згодом війна перешкодили цьому. Після загарбання Буковини боярською Румунією роботу товариства з великими труднощами вдалося відновити, але мало воно вже переважно театральне спрямування. Проте Статут товариства з 1924 р. засвідчує, що плекання народної пісні, засвоєння членами товариства основ музичної грамоти і надалі залишалися пріоритетними в його діяльності. Так, витяг зі Статуту засвідчує, що: а) “Метою товариства є підтримка української пісні, інструментальної музики, драматичного мистецтва та дружнього життя між громадянами; б) допомагати здібним і бідним членам товариства у вивченні пісні та музики; в) надавати підтримку з фондів товариства активним і бідним членам товариства”; “Засобами досягнення мети виступають: вивчення пісень за допомогою нот, вивчення музики та драматургії, проведення спільних репетицій; вивчення музичних та драматичних творів, а також музичні виступи”¹⁸⁰.

Одним із найбільш відомих товариств цього періоду було “Гармонія” – “...не простий союз музикантів, а фактор мистецтва, прогресуючий заклад, який повинен наповнити ентузіазмом публіку і викликати в знавців глибоку повагу”¹⁸¹.

¹⁷⁸ Статут товариства “Руский міщанський хор” // Ф. 3, оп. 2, спр. 19923, арк. 1-3.

¹⁷⁹ Статут товариства “Руский міщанський хор” // Ф. 3, оп. 2, спр. 19923, арк. 1-3.

¹⁸⁰ Там само.

¹⁸¹ Справа про діяльність товариства “Гармонія” // Ф. 294, оп. 1, спр. 13.

Товариство було засновником хору “Гармонія”, до якого входило понад сто співаків. Воно брало активну участь у проведенні концертів, які були не просто мистецькими заходами, а святами національної музики.

Архівні документи й матеріали засвідчують, що у 1920 р. у складних умовах румунської окупації буковинських земель, коли політика денационалізації стає все більш потужною, “Буковинський боян” відроджується під новою назвою „Буковинський кобзар”, однією з фундаторів якого виступила Ф. Лопатинська. “Буковинський кобзар” поширював українську пісню, музику, театральне мистецтво, допомагав обдарованим аматорам плекати свої здібності, відкривав для них шлях до фахової освіти¹⁸².

У Статуті товариства (дозвіл на заснування від адміністрації Буковини було отримано 12 вересня 1920 р.) зазначається, що воно зобов’язується утримувати музичну школу й музичну бібліотеку, а директор та викладачі музичної школи обов’язково мають брати участь в уроках, репетиціях та конференціях товариства. Проіснувала школа до 1940 р.

Діяльність згаданих вище товариств та інших музичних закладів підготувала ґрунт для розвитку музичного мистецтва та професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва на Буковині в повоєнні часи. Уже 1944 р. на базі Чернівецької обласної філармонії було створено Буковинський державний ансамбль пісні і танцю, першим організатором якого був керівник хорової капели Василь Мінько¹⁸³, пізніше – заслужений діяч мистецтва УРСР.

Як зазначається у доповідній записці начальника обласного управління культури С. Дідика від 6.10.1953 р., мережа музичних навчальних закладів Буковини нагально потребує розширення: “Попри існування в Чернівцях музичної школи та її філії в одному з районів міста Садгори, бажання серед молоді отримати музичну освіту таке велике, що існує нагальна потреба відкрити в Садгорі самостійну дитячу музичну школу, в районах – її філії та

¹⁸² Брошюра Українського музикального общества “Буковинский Кобзарь” – посвященная дню памяти Николая Лысенка // Ф-994, оп.1, од. зб. 4, арк. 1.

¹⁸³ Довідка про концертну діяльність Буковинського державного ансамблю пісні і танцю Чернівецької обласної Філармонії // ФР –2339, оп. 1, спр. 361, арк. 1-6.

вирішити питання про відкриття музичних вечірніх шкіл для дорослих¹⁸⁴.

У першій половині ХХ ст. на Закарпатті також утворилася широка мережа культурно-мистецьких товариств, що охоплювала: Товариство ім. О. Духновича, “Просвіта”, “Руський театр”, “Культура”, музично-драматичне товариство “Боян”. На початку 1920-х рр. створюється музично-драматичне товариство “Кобзар”. У кінці 1938 р. з’явилося перше українське музичне товариство “Кобза”, згодом утворилось літературно-мистецьке товариство “Говерла” та музичне товариство “Філармонія”. У 20-х рр. було також засновано учнівське музичне товариство.

Серед численних організацій українського спрямування найбільш авторитетною була “Просвіта”, створена 8 березня 1920 р. Їй протистояло москвофільське товариство ім. О. Духновича, основними завданнями якого були культурний розвиток російського народу, виховання російського патріотичного духу засобами політичної діяльності¹⁸⁵. Тому, на відміну від Галичини, культурно-національний розвиток Закарпаття розпочався значно пізніше, а розколи на українофільську, москвофільську, відрубно-русинську орієнтації були значно відчутнішими, хоча організації “Просвіта”, “Педагогічне товариство Підкарпатської Русі”, яке очолював А. Волошин, “Жіночий союз”, “Січ”, “Пласт”, “Учительська громада”, “Руський театр”, “Культура” та авторитетні видання й часописи (“Науковий збірник товариства “Просвіта”, журнал “Пчілка”) відігравали велику роль у піднесенні національної свідомості українського населення, розвитку української мови, культури і освіти, популяризації діяльності видатних представників української культури Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки.

Відродження українського музичного мистецтва найактивніше відбувається в 20-30-ті рр. ХХ ст., тобто час, коли

¹⁸⁴ Лист начальнику управління кадрів та учбових закладів головного управління в справах мистецтв Міністерства культури УССР В.Лук’янову від начальника облуправління культури С. Дідика. // Р – 2329, оп. 1, спр. 6, арк. 49.

¹⁸⁵ Звіт про діяльність Тернопільського філіалу товариства “Просвіта” за 1936 – 37 рр.// Ф. 294, оп. 1, апр. 154.; Про діяльність Тернопільського філіалу товариства “Просвіта” за 1937 - 38 рр.// Ф. 294, оп. 1, спр. 163.; Річний звіт про діяльність Тернопільського філіалу товариства “Просвіта” за 1933 рік // Ф. 294, оп. 1, спр. 124.

Підкарпатська Русь перебувала у складі Чехословаччини. Відтак, на початку 20-х рр. створюються музично-драматичне товариство “Кобзар”, “Руський національний хор”. За сприяння “Просвіти” стали видаватися обробки українських народних пісень¹⁸⁶.

Вивчення історичних джерел того часу свідчать, що у репертуарах цих та інших хорів, які стали формуватися і в учительських гімназіях, використовувалися твори композиторів Галичини, Буковини та особливо Наддніпрянської України. Усе це підтверджувало патріотичну позицію української творчої громади, яка особливо виявилася під час проведення 1926 р. Першого з’їзду народних хорів. Провідну роль в організації та проведенні цього заходу відіграли А. Волошина та керівник “Просвіти” М. Бращайко. Шевченкове гасло з’їзду “Наша дума, наша пісня не вмре, не загине” засвідчувало зростання, особливо серед інтелігенції, національного самоусвідомлення, й вказувало на ключову позицію музичного мистецтва в суспільному та культурно-освітньому житті Закарпаття¹⁸⁷.

І хоча в період нової угорської окупації 1939–1944 рр. “Просвіта” зазнавала утисків і змушена була припинити своє існування, українська мистецька і культурна інтелігенція продовжувала просвітницьку роботу. Завдяки цим зусиллям наприкінці 1938 р. на Закарпатті з’явилося перше українське музичне товариство “Кобзар”, а в період, коли нищились слово, книга, пісня, бібліотеки, утворилося літературно-мистецьке товариство “Говерла”.

Слід також відзначити, що достатньо впливовим чинником розвитку мистецької освіти в регіоні в досліджуваний період виступала діяльність проросійських товариств, зокрема, хор музично-драматичного товариства “Боян”, Товариство ім. О. Духновича та ін. активно, на високому фаховому рівні

¹⁸⁶ Про діяльність Тернопільського філіалу товариства “Просвіта” за 1937 - 38 рр. // Ф. 294, оп. 1, спр. 163.; Річний звіт про діяльність Тернопільського філіалу товариства “Просвіта” за 1933 рік // Ф. 294, оп. 1, спр. 124.

¹⁸⁷ Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення / Ужгород. муз. училище ім. Д. Зарора; упоряд., підг. текст., передум. прим. Людмила Мокану. – Ужгород: Карпати, 2005. – Вип. 1. – 2005. – 418 с.: нот. (60-річчю возз’єднання Закарпаття з Україною присвячується).

пропагували російську культуру. Знаними в краї були також чеські та угорські мистецькі організації¹⁸⁸.

Опрацювання архівних матеріалів та документів дає змогу стверджувати, що при товариствах засновувалися хорові колективи: “Гармонія”, “Львівський Боян”, “Бандурист”, “Студіохор”, хори товариства “Просвіта”, буковинський хор “Луміна”, “Руський міщанський хор” – усього у 30-х рр. було створено понад 150 хорових колективів.

За підтримки та безпосередньої участі зазначених товариств засновувалися періодичні мистецькі видання, зокрема стрийський часопис “Українська музика”, закарпатські видання “Науковий збірник товариства “Просвіта”, журнал “Пчілка”, Карпаторуський радіожурнал у Кошицях¹⁸⁹.

Таким чином, узагальнення викладеного у підрозділі дає можливість зробити висновок, що діяльність проаналізованих музичних товариств спрямовувалася на охоплення широких верств населення музичною і пісенною культурою, залучення до цієї сфери обдарованої молоді; пропагування національного мистецтва й культурних цінностей у найвіддаленіших куточках західноукраїнських земель; розширення мережі культурно-мистецьких освітніх установ; координацію й професіоналізацію змісту їхньої роботи.

Заслуговує на увагу також наявність толерантних творчих взаємин між культурно-мистецькими товариствами Західної України, мистецькими навчальними закладами, між творчою українською, польською, німецькою, чеською, єврейською інтелігенцією. Завдяки цьому у найскладніший з періодів української історії (перша половина ХХ ст.), коли відбулися дві світові війни, а в суспільно-політичній практиці було застосовано антидемократичні, антигуманні підходи, інтелігенція демонструвала (нерідко всупереч офіційній владі) приклади поваги до фундаментальних прав людей і народів, до системи національних цінностей, культурних традицій, вірувань.

¹⁸⁸ Статут товариства “Боян” в Садагурі // Ф. 3, оп. 2, спр. 23186, арк.1- 6.

¹⁸⁹ Проців Л.Й. Ідеї музично-естетичного виховання у галицьких педагогічних виданнях (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) / Лілія Проців // Рідна школа – 1999. – №9. – С. 73-75.

Література до теми:

1. *Барвінський О.* Спомини з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860 – 1880 pp.); Ч. 2: Українська література: історія 19 ст.
2. *Блажевич Г.* Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи / Галина Блажевич, Тереса Старух; Львів. держ. акад. ім. М.Лисенка. – Л: Сполом, 2002. – 226с.: іл. – (Присвяч. 150-річчю Академії).
3. *Валіхновська З.* Церковно-співоча школа у Станіславові та її фундатор Ігнатій Полотнюк / З. Валіхновська // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2004. – Вип. VI. – С. 88-95.
4. *Вербицький Михайло* і відродження української музичної культури в Галичині: тези наук. читань, присвяч. 175-річчю від дня народж. композитора М. Вербицького / Дрогоб. пед ін-т ім. Івана Франка, Всеукр. т-во “Просвіта” ім. Тараса Шевченка; відп. ред. М. Шалата. – Дрогобич, 1992. – 77, [2] с.
5. *Водяний Б.* Короткий словник діячів української культури / Б. Водяний, Г. Олексин, М. Ціж; Всеукр. тов-во “Просвіта” ім. Т. Шевченка; Тернопільск. обл. відділення; М. – Т.: МП “Чумацький шлях”, 1992. – 48 с.
6. *Волощук Ю.* Фахова підготовка скрипалів у вищому музичному інституту імені М.Лисенка: національні традиції і європейський мистецький досвід (1903 – 1939 pp.) / Юрій Волощук // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2006. – Вип. 8. – С. 37-45.
7. *Гриневецький І.Є.* А.К. Вахнянин: нарис про життя і творчість / І.Є. Гриневецький. – К., Держ. вид. образотворч. мист. і муз. л-ри УРСР, 1961. – 32 с.
8. *Грінченко М.О.* Історія української музики / М.О. Грінченко; Ухвалено музичним товариством ім. Леонтовича. – К.: Спілка, 1922. – 278, X с.: портр.
9. *Демочко К.М.* Мистецька Буковина: нариси з минулого / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Мистецтво, 1968. – 175 с.

10. Деякі історико-географічні відомості про Буковину / склав Г. Купченко. – Чернівці: Золоті литаври, 2008. – 172 с.
11. Історія української музики: в 6-и т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського; [редкол.: М.М. Гордійчук (голова) та ін.]. – К.: Наук. думка, 1989. – Т. 2.: Друга половина ХІХ ст. / [Т.П. Булат, М.М. Гордійчук, С.Й. Грица та ін.]. – 1969. – 458, [2] с.
12. *Калениченко А.Г.* Перші радянські підручники на Україні з музичної освіти та виховання / А.Г. Калениченко // Педагогіка: респ. наук.-метод. зб. – К.: Рад. школа, 1980. – С. 109-116.
13. *Квітка К.* Професіональні народні співці й музиканти на Україні: програма для досліду їх діяльності і побуту / К. Квітка; Укр. АН. зб. історик.-філолог. відділу №13. Праці Етнограф. Комісії. – К.: У.А.Н., 1924. – 114 с.
14. *Кияновська Л.О.* Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. / Любов Олександрівна Кияновська.– Т.: Астон. 2000. – 340 с.
15. *Кобилянська Л.* Микола Лисенко: бібліограф. нарис. – Л.: Накл. М. Таранька, 1930. – 93, [2] с.: іл. – (Популярна б-ка; Книжечка 2.).
16. *Кордуба М.* Ілюстративна історія Буковини / М. Кордуба. – Чернівці: З друк. тов. “Рускої Ради“, 1906. — 87, [4] с.
17. *Крип’якевич І.* Історія української культури / за заг. ред. І. Крип’якевича. – К.: Либідь, 1989. – 656, [1] с.
18. *Лисенко М.В.* Сторінки життя / Микола Лисенко; Літ. запис Василя Бережиста. – К.: Молодь, 1952. – 110 с.
19. *Людкевич С.П.* Дослідження, статті, рецензії, виступи / Станіслав Людкевич; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип’якевича; упоряд. З. Штундер. – Львів: Коць, 1999. – Т.1. – 1999. – 496 с.; Т.2. – 2000. – 815 с.
20. *Мазепа Л.* Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого) / Лешек Мазепа. – Львів: Сполом, 2001. – 280 с.: табл.
21. *Мазепа Л.* Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л.: Сполом, 2003. – Т. 1. – С. 26-29.

22. *Максимов О.Б.* Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с.
23. *Мартинюк А. К.* Диригентсько-хорова школа в українській освіті // Теоретичні та практичні засади культурології. – Вип. 3. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. – С.106-112.
24. *Микулич А.* Музика Буковини до утворення Товариства плекання музичного мистецтва 1775 – 1862 рр. // Музичне краєзнавство Буковини: хрестоматія: навч.-посіб. до курсу “Музичне краєзнавство” / А. Микулич. – Чернівці, 2004. – Вип. 3. – С. 79-93.
25. Музичне краєзнавство Буковини: хрестоматія / Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці, 2003. – Вип. 1. – 2003. – 88 с.
26. Нариси з історії українського шкільництва. 1905 – 1933 рр.: навч. посіб. / за ред. О.В. Сухомлинської. – К.: Заповіт, 1996. – 304 с.
27. *Пархоменко Л.О.* Кирило Григорович Стеценко (укр. композитор (1882 – 1923)) / Людмила Олександрівна Пархоменко. – К.: Мистецтво, 1963. – 231 с.
28. *Пенішкевич О.І.* Розвиток українського шкільництва на Буковині (XVIII – початок ХХ ст.): монографія / О.І. Пенішкевич; Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці: Рута, 2002. – 520 с.
29. *Підківка О.* Після довгих років забуття: про життя і творчість українських композиторів / Олег Підківка. – Л., 2003. – 263 с.: почт.
30. *Попель М.К.* Дні в полум’ї: [мемуари періоду Великої Вітчизняної війни] / Микола Кирилович Попель; вступ. ст. А.І. Родімцева. – К.: Дніпро, 1968. – 539 с.
31. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення / Ужгород. муз. училище ім. Д. Зарора; упоряд., підг. текст., передум. прим. Людмила Мокану. – Ужгород: Карпати, 2005. – Вип. 1. – 2005. – 418 с.: нот. (60-річчю возз’єднання Закарпаття з Україною присвячується).

32. *Проців Л.Й.* Ідеї музично-естетичного виховання у галицьких педагогічних виданнях (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) / Лілія Проців // Рідна школа – 1999. – №9. – С. 73-75.
33. *Ревуцький Д.М.* Микола Лисенко: повернення першоджерел / Дмитро Ревуцький. – К.: Музична Україна, 2003. – 318 с., [8] л. іл.: портр.
34. *Росул Т.І.* Розвиток музичної освіти на Закарпатті у 20-30-ті роки ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. “Музичне мистецтво” / Т.І. Росул. – К., 2003. – 20 с.
35. *Сімович В.* Про школи на Україні / Василь Сімович. – Львів; Станіславів: Рідна школа, 1916. – 116 с.
36. *Смирнова Т.А.* Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле та сучасність: [монографія] / Тетяна Анатоліївна Смирнова. – К.: Константа, 2002. – 256 с.
37. *Стасько Г.С.* Системно-методичне забезпечення широко профільної вокальної підготовки музикантів // Вісник Прикарпатського університету. – Вип. III. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – С. 31.
38. *Стеценко К.* Українська пісня в народній школі: док. на з’їзді вчителів нар. шкіл / Кирило Стеценко. – Вінниця: Нова друкарня, 1917. – 8 с.
39. *Терлецький О.* Історія України від 1917 до найновіших часів з 35 образками та 5 мапками / Остап Терлецький. – Л.: накладки т-ва “Просвіта”, 1936. – 108, [2] с.
40. *Толошняк Н.* Діяльність Вищого музичного ін-ту ім. М. Лисенка у Станіславові / Н. Толошняк, Л. Ничай // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2000. – Вип. II. – С. 21-36.
41. *Федькович Ю.А.* Вибрані твори / Юрій Адальбертович Федькович; упоряд. М.П. Шалата. – Ужгород: Карпати, 1983. – 228, [2] с.
42. *Черепанин М.* Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.): монографія / Мирон Черепанин. – К.: Вежа, 1997. – 328 с.: іл.
43. *Черепанин М.* Перша українська музична школа в Галичині: (наукові розвідки на тлі ювілейного року) / Мирон Черепанин // Вісник Прикарпатського ун-ту.

Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2003. – Вип. V. – С. 11-16.

44. *Шашкевич М.* Писання Маркіяна Шашкевича. – Л.: Накладом наук. т-ва ім. Шевченка, 1912. – 294 с.

Запитання до теми:

1. Які передумови становлення вищої музично-педагогічної освіти в Галичині у другій половині XIX – на початку XX ст.?
2. Охарактеризуйте основні пріоритети змісту та практики підготовки майбутніх музикантів у Консерваторії Галицького Музичного Товариства, Вищого Музичного інституту ім. М. Лисенка, Львівського університету. Яке місце відводилось у них розвитку особистісних якостей майбутніх фахівців з музичного мистецтва?
3. Визначте основні чинники формування системи підготовки музикантів на Буковині на межі XIX – XX ст.
4. Тезисно окресліть внесок відомих музикантів-педагогів (С. Воробкевича, А. Гржималі, М. Левицького, Ю. Федьковича, В. Сімовича) у процес формування системи підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва на Буковині.
5. Охарактеризуйте найважливіші фактори становлення системи підготовки майбутніх музикантів-педагогів на Закарпатті.
6. У чому полягає специфіка розвитку особистісних якостей та формування професійних навичок майбутніх музикантів-педагогів у навчальних закладах Закарпаття?
7. Визначте роль музичних товариств, утворених на межі XIX – XX ст., у становленні системи підготовки фахівців з музичного мистецтва у навчальних закладах Західної України.

Р О З Д І Л І І І

ЗМІСТ ТА ОРГАНІЗАЦІЯ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

3.1. Українська народна пісня як основа змісту музичної освіти Західної України першої половини XX ст.

У першій половині XX ст. зростає значення української пісні. Без неї не обходилося жодне дійство, традиційний обряд, національне свято. Колискові, купальські, козацькі, чумацькі, жнивварські, рекрутські, стрілецькі, обрядові, весільні, дитячі – усе це розмаїття пісенної культури утримувало минуле, сучасне й майбутнє України, було важливим підмурівком творення державницької думки¹⁹⁰. І якщо в підросійській Україні, на західноукраїнських землях закривали школи, забороняли українську мову, то пісню не змогла паралізувати жодна загроза, її неспроможні були кинути за ґрати жодні політичні режими й кордони. Так, І. Огієнко писав, що ознакою нашої культури й яскравої талановитості є пісня¹⁹¹. Тому і за часів Австро-Угорської імперії, і в період панування Польщі, Румунії, Чехословаччини, на Західній Україні кожний учитель, українець за походженням, через пісню ознайомлював своїх учнів з історією власного народу, його ідеалами й устремліннями, сакральною культурою і героїчним епосом¹⁹².

Історичні пісні, балади, думи, календарно-обрядові традиції відкривали ті інтелектуальні й духовні пласти, яких ніяким чином не можна було знайти в тодішніх навчальних програмах, підручниках і посібниках. Зокрема художньо-естетичні, моральні, патріотичні традиції неофіційно передавалась з покоління в

¹⁹⁰ Архімович Л.Б. Нариси з історії української музики: [у 2-х ч.] / Л.Б. Архімович, Т. Каришева, Т. Шиффер, О. Шреєр-Ткаченко. – К.: Мистецтво, 1964. – Ч.1: Українська народна пісня. Українська дожовтнева професійна музика. – 1964. – 408 с.; Стеценко К.Г. Зібрання творів: у 5-и т. / Кирило Григорович Стеценко. – К.: Мистецтво, 1963. – Т.1, Ч.1. – 1968. – 218 с.

¹⁹¹ Огієнко І. Українська культура: коротка історія культурного життя українського народу / Іван Огієнко; пер. М. Жулинського. – К.: Фірма “Довідка“, 1992. – 140, [4] с.

¹⁹² Там само.

покоління. А видатні митці різних жанрів під впливом пісенної культури творили шедеври загальносвітового і європейського рівня.

Так створював свій „Кобзар” Т. Шевченко, а музику до вісімдесяти творів за „Кобзарем” написав М. Лисенко. Ці здобутки мали чи не найбільшу шану й популярність на західноукраїнських землях. Хоча тут поєднання літератури і мистецтва приносили свої оригінальні результати. Вони проявлялися у створенні пісень-хронік, які характеризували творчість І. Франка („Украдене щастя”), Ю.Федьковича (поема „Довбуш”), В.Стефаніка („Новина”, „Стратився”), Г. Хоткевича („Довбуш”). У дусі пісенної народної творчості писали праці М. Черемшина, М. Шашкевич. В Західній Україні пісня слугувала тим ґрунтом, на якому утворювалися професійні види мистецтва, інтегруючись зі словом, поезією, музикою, хореографією¹⁹³.

Таким чином, вироблялася нова система ціннісних орієнтацій, які торкалися не лише естетичної, духовної, моральної, але й політичної та націєтворчої сфер. А педагогічні знання зокрема генерувалися шляхом змістового удосконалення культурологічного циклу. Адже за відсутності можливостей отримувати достатній обсяг необхідних знань, світоглядні орієнтації суспільно-політичного, національно-історичного характеру в конкретному соціально-освітньому просторі саме художньо-естетичне пізнання, може дійсно розвивати активну громадсько-патріотичну позицію, передусім у молоді нашої країни.

Так, аналізуючи зміст підручників досліджуваного періоду, які були розраховані на українського педагога, гімназиста, семінариста, учня, можна мати об’єктивне уявлення про творчість найкращих представників українства. Ідеї, твори Т. Шевченка, І. Франка, Б. Лепкого, І. Крип’якевича, І. Нечуй-Левицького, Г. Квітки-Основ’яненка, П. Куліша, М. Коцюбинського, Ю. Федьковича, С. Руданського, Л. Глібова, Є. Гребінки, О. Кониського, О. Барвінського, С. Кричевського, Є. Ярошинської, М. Устияновича, М. Костомарова,

¹⁹³ Черепанин М. Перша українська музична школа в Галичині: (наукові розвідки на тлі ювілейного року) / Мирон Черепанин // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2003. – Вип. V. – С. 11-16; Шашкевич М. Писання Маркіяна Шашкевича. – Л.: Накладом наук. т-ва ім. Шевченка, 1912. – 294 с.

І. Огоновського, С. Воробкевича, О. Маковея та багатьох інших створювали неповторність духовного, історичного життя українського народу¹⁹⁴.

Варто підкреслити, що особливе місце у підручниках, навчальних програмах, посібниках для майбутніх учительських кадрів займала музично-пісенна складова їхніх творів. Для прикладу, епічна поезія, думи, балади Т. Шевченка, М. Костомарова, Д. Млаки, П. Куліша, Ю. Федьковича, Б. Лепкого („Вибір гетьмана”, „Дума”, „Плач невольників на турецькій каторзі”, „Згадка старини”, „Прощі”, „Про бурю на Чорному морі”, „Про Марусю Богуславку” та багато ін.) давали знання та розкривали уявлення про героїку української історії, козацтва, що жило у свідомості людей як уособлення славного минулого, а також про характер народу, його ідеали, природу. Вони поєднували у собі історичну реальність, трагедійність та героїку визвольної боротьби українського народу, розповідали й оспівували героя-воїна, сина, оборонця, славлячи Морозенка, Байду Вишневецького, Богдана Хмельницького, Северина Наливайка та інші історичні постаті¹⁹⁵.

У думах і піснях, створених західноукраїнськими просвітителами, завжди по-особливому звучала ідея соборної єдності українських земель з центром у Києві, ностальгія за славними, звитязними козацькими часами. Символ Києва завжди був присутній у молитвах, піснях, визвольних змаганнях. „У Києві, у святому, молебень ведеться, у Києві у святому, там благодать ллється!”, – так оспівував Ю. Федькович ідилію єдності у своїй „Прощі”¹⁹⁶.

Буковинець Д. Млака (С. Воробкевич), аналізуючи події, що відбувалися на рідній землі, у думі „Згадка старини” гірко

¹⁹⁴ Водяний Б. Короткий словник діячів української культури / Б. Водяний, Г. Олексин, М. Ціж; Всеукр. тов-во „Просвіта“ ім. Т. Шевченка; Тернопільськ. обл. відділення; М. – Т.: МП „Чумацький шлях”, 1992. – 48 с.

¹⁹⁵ Білецький Л. Три силуетки: Марко Вовчок – Ольга Кобилянська – Леся Українка / Леонід Білецький. – Винніпег: Союз українок Канади, 1951. – 127 с.; Стеценко К.Г. Зібрання творів: у 5-и т. / Кирило Григорович Стеценко. – К.: Мистецтво, 1963. – Т.1, Ч.1. – 1968. – 218 с.; Федькович Ю.А. Вибрані твори / Юрій Адальбертович Федькович; упоряд. М.П. Шалата. – Ужгород: Карпати, 1983. – 228, [2] с.

¹⁹⁶ Федькович Ю.А. Вибрані твори / Юрій Адальбертович Федькович; упоряд. М.П. Шалата. – Ужгород: Карпати, 1983. – 228, [2] с.

зізнавався: „Заніміли по Україні бандури, торбани;... січ, козацтво, отамани мов у воду впали, сила й воля, правда й слава в безвісті пропали, січ преславна, де козацтво буйне вікувало і лицарське горде військо в похід виступало, повалилась у руїни, зросла бур'янами. Київ славний, злотоверхий з баштами й церквами зажурився, засмутився... Все змінилось, все пропало, тільки ся лишили чорним шляхом по Україні кургани, могили, німі свідки бувальщини, батьківської слави”¹⁹⁷.

Значне місце у підручниках займали також лірично-побутові пісні. Вони були чудовою окрасою духовного життя людей, одним із найдорожчих надбань нації. Автори підручників, західноукраїнські педагоги того часу, широко впроваджували у навчально-виховний процес народну і літературну лірику, оскільки в ній найбільше проявлялися почуття, настрої, переживання, психологія народу.

Пісні про кохання, жіночу долю, дітей, сирітство, рідну природу найдокладніше подавали картини життя в усіх його проявах, повних розчарувань, глибоких почуттів та переживань, сатири та гумору, лагідної вдачі та мужності, благородства. Народні пісні („Батько та мати”, „Сирітська пісня”, „Березонька”, „Три товариші”, „Пісня верховинська”, „Гриб на чужині”, „Український марш”, „Думка”, „Тоска сестри по браті”, „Женці”), пісні на слова Т. Шевченка, Б. Лепкого, Л. Глібова, О. Олеся та інших складали в підручниках чутливу пісенну лірику¹⁹⁸.

Виховання любові до української народної пісні відбувалося і через найдавніший її жанр – календарно-обрядові пісні, витoki яких сягають глибокої давнини. Ще у першій половині ХІХ ст. їх активно популяризували члени „Руської трійці”. Вони з’явилися за редакцією І. Вагилевича у „Руській читанці” О. Барвінського 1870 р.

Значно ширше були репрезентовані у виданнях початку ХХ ст. зимовий, весняний, літній, осінній цикли календарно-обрядових пісень. При цьому важливо зазначити, що характерним в них було переплетення дохристиянської та

¹⁹⁷ Крип’якевич І. Історія України для народа / Іван Петрович Крип’якевич. – Львів: Накладки фонду “Учитися, брати мої...”, 1929. – 144, [4] с.

¹⁹⁸ Стеценко К. Українська пісня в народній школі: доп. на з’їзді вчителів нар. шкіл / Кирило Стеценко. – Вінниця: Нова друкарня, 1917. – 8 с.

християнської історії України, стародавніх звичаїв, які збігаються з Великодніми святами, християнською Трійцею, днем Івана Хрестителя, Різдвом, йорданськими святами тощо.

Колядування, щедрування, веснянки, несучи в собі святково-романтичну піднесеність, високим відчуттям поезії і краси впливали на розвиток української лірики. Можна сказати, як сильно впливали на пісенну і музичну культуру українців твори Т. Шевченка, І. Франка, М. Шашкевича, Леся Українки, Ю. Федьковича, так і українська народна пісня та традиція ставали основою для їхньої високої поезії. Адже саме веснянки, колядки, народна поезія ліричного циклу надихали видатних композиторів і музикантів (П. Ніщинського, М. Лисенка, М. Леонтовича, С. Людкевича, Ф. Колессу і М. Колессу, С. Воробкевича та ін.) на створення визначних мистецьких творів¹⁹⁹.

„Фольклор – це саме життя”, – любив повторювати основоположник української музичної класики Микола Лисенко, який надзвичайно багато зробив для вітчизняної пісенної культури та становлення національної свідомості в західноукраїнських землях. Усе життя народу, його думи і почуття, надії, мрії і сподівання, боротьба, любов, національний характер знайшли відображення в його музичній творчості²⁰⁰.

Добре відомо, що, як на Західній Україні, так і на Наддніпрянщині, не зважаючи на певну політичну розділеність, люди жили однією національною долею, співали і втілювали в думи та історичні пісні ті самі ідеали. А такі зразки пісенного досвіду, як думи „про Марусю Богуславку”, „Про Івана Богуславця”, „Про козака Байду”, „Про полон турецький”, історичні пісні: „Із-за гори-гори”, „За горою, за крутою”, „Про смерть козака-бандуриста”, пісні й думи про героїв України – Богдана Хмельницького, Нечая, Богуна, Кривоноса, Морозенка,

¹⁹⁹ Млака Д. Над пругом: зб. поезій / [передм. І.Франка]; Дмитро Млака. – Львів: З друк. Наук. т-ва ім. Шевченка, 1901. – 125, [3] с.; Фільц Б.М. Музична культура східних слов'ян / Б.М. Фільц // Історія української музики: в 6-и т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К., 1989. – Т. 1. – С. 130-154.; Фольклорні записки Марка Вовчка та Опанаса Марковича / [упоряд; передмова О.І. Дея]. – К.: Наук. думка, 1983. – 527 с.

²⁰⁰ Лисенко М.В. Про народну пісню і про народність в музиці / М.В. Лисенко; ред., передмова М. Гордійчука. – К.: Мистецтво, 1966. – 68 с.

Сагайдачного – висвітлювали не лише найважливіші події з історії народу, але й мали великий виховний потенціал, демонструючи кращі риси українського характеру, оспівуючи звитяжну боротьбу, героїзм, глибокий патріотизм українців²⁰¹.

Значну роль у цьому відігравали західноукраїнські просвітителі, які закладали у зміст освіти такі твори пісенного жанру, котрі пробуджували любов до рідного краю, до України. Наприклад, твори письменників і поетів зі Східної України, зокрема М. Коцюбинського, М. Чернявського, що містили відповідні цінності, користувалися особливою популярністю в Західній Україні, їх друкували в гімназійних, шкільних підручниках. На нашу думку, зразки лірики М. Коцюбинського:

І ти, сину, погуляєш,
Соколом в чужині,
Аж побачиш – нема раю,
Як в рідній країні
Всюди гарно, всюди славно,
Всюди добрі люди –
Лучше ж як у батька й неньки
Вам ніде не буде;

чи катеринославського поста М. Чернявського:

І всіх людей одна святая,
Куди не глянь, де не спитай.
Рідніша їм своя пустиня,
Аніж в чужині земний рай:
Їм красший все їх рідний край.
Нема без коріння рослини,

А нас людей – без батьківщини. („Україна”)

– дають змогу відчутти, наскільки близькою та рідною була Україна як для східних, так і західних українців.

Унікальним феноменом можна назвати те, що народ у складні часи своєї бездержавності все краще і ближче по духу вкладав у пісню. Про значення пісенної культури, народної творчості у 1888 р. І. Франко писав так: „Пісня для нас має в даному моменті не лише артистичне, але й суспільне значення як

²⁰¹ Фільц Б.М. Музична культура східних слов'ян / Б.М. Фільц // Історія української музики: в 6-и т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К., 1989. – Т. 1. – С. 130-154; Фольклорні записки Марка Вовчка та Опанаса Марковича / [упоряд; передмова О.І. Дея]. – К.: Наук. думка, 1983. – 527 с.

один з елементів, що поєднують людей, полегшують їх організацію і співпрацю для цілей народного відродження. Доказом цього є популярність, якою користуються співаки і народні поети-самородки, які під знані й улюблені мелодії підкладають свої власні пісні на сучасні суспільно-політичні теми і в певні часи ідуть з ними від ярмарки до ярмарки, збуджуючи маси, несучи в них свіжу думку або принаймні влучні лозунги, які виражають те, що всі відчувають, що всіх болить”²⁰².

Але слід визнати, що для того, щоб сформувалася ціла плеяда сподвижників, щоб народ прагнув і був здатний сприймати культурні цінності, щоб міг успішно реформуватися зміст мистецької освіти, була конче необхідна багаторічна будительська праця і українського духовенства, зокрема і перемишльського гуртка священників під керівництвом І. Снігурського, і національної інтелігенції Львівського та Чернівецького університетів, а також гімназій, семінарій, народних шкіл, і діяльність культурно-просвітницьких, музичних товариств, і міцні взаємозв’язки з Наддніпрянщиною, і підтримка західнослов’янських просвітителів, таких, як чехи П. Шафарик та Я. Коллар та окремих польських патріотів, серед яких: М. Попель, К. Ценгелевич²⁰³.

Безперечно, розвитку культури і свідомості українців, їхньої пісенної і музичної творчості, сприяла вже згадувана „Руська трійця”. Власне, початок її діяльності пов’язаний із збиранням українського, пісенного фольклору Г. Ільковичем з Коломийщини, І. Білинським з Бережан, І. Вагилевичем зі Стрийщини. Мета зазначеного об’єднання полягала в значно суттєвіших завданнях – підняти дух народу, відродити українську мову, побороти полонізацію і просвітити українство.

Величезне патріотичне піднесення, особливо поміж студентської молоді, мав виступ 1835 р. М. Шашкевича українською мовою на честь імператора Франца Йосифа²⁰⁴. Це

²⁰² Франко І.Я. Педагогічні статті і висловлювання / Іван Якович Франко; упоряд. О.І. Дзеверін. – К.: Рад. школа, 1960. – 299 с.

²⁰³ Хілько І.С. Розвиток художньої освіти на Буковині (друга половина XIX – 30-і рр. XX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук.: спец. 13.00.01. “Історія педагогіки” / І.С. Хілько. – Івано-Франківськ, 2007. – 20 с.

²⁰⁴ Шашкевич М. Писання Маркіяна Шашкевича. – Л.: Накладом наук. т-ва ім. Шевченка, 1912. – 294 с.

було зроблено вперше, оскільки до цього промови виголошувалися німецькою, польською чи латинською мовами. Потім з'явилося віршоване звернення „Голос галичанина”, альманах „Зоря” і нарешті – „Русалка Дністровая”, яка складалася з українських пісень і народних дум і видання якої стало визначною віхою в справі національного відродження, оскільки її основною ідеологією була єдність українського народу. Можна погодитися, що варто визнати наявність деяких складних за характером суперечностей у „Руській трійці”, але найголовнішим усе ж було те, що вона розбудила національну гідність значної кількості людей. І не зважаючи на достатньо суперечливу діяльність керівників об'єднання, особливо І. Вагилевича, який потрапив під польський вплив, її діяльність збурила Західну Україну до боротьби за соборність та волю.

Усі згадані вище чинники, безперечно, допомагали у підготовці ґрунту для того, щоб на Західній Україні, яка гостро відчувала потребу в українській етноідентифікації, незабаром почав утверджуватися „лисенківський” напрям у музичній і пісенній культурі, найвищою метою якого було зберегти і розвинути національні риси пісні. Водночас Ф. Колесса, О. Барвінський, О. Кошиць, С. Людкевич та інші митці активно пропагували надалі саме цю творчу ідею²⁰⁵.

Цікаво згадати, що видатний чеський музикознавець З. Неєдлі у ті часи зазначав, що мистецтво української народної пісні є самобутнім, оригінальним і високим – таким, яким Україна має пишатися, адже українська обробка народної пісні навіть перевищує за якістю схожу обробку в інших народів. Про рівень розвитку і популярність серед інших народів українських народних пісень засвідчує те, що аранжування української пісні для хору були видані не лише рідною, але й німецькою, чеською,

²⁰⁵ Барвінський О. Споми́ни з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860 – 1880 рр.); Колесса Ф. До питання про український музичний стиль / Філарет Колесса. – Львів, 1907. – 34 с.; Кошиць О. Спогади Олександра Кошиця. – Вінніпег (Канада): Культура й освіта, 1948. – Ч. 2. – 1948. – 272 с.; Людкевич С.П. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Станіслав Людкевич; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича; упоряд. З. Штундер. – Львів: Коць, 1999. – Т.1. - 1999. – 496 с.

французькою та англійською мовами²⁰⁶.

Вважається аргументованим загальний висновок багатьох дослідників стосовно того, що сила впливу української пісні була передусім в її народності. Даючи людям естетичну насолоду, вона пропагувала моральні, філософські, політичні ідеї, своїм корінням сягала самої суті національних інтересів, об'єднуючи почуття, думки, волю людей. При цьому емоційно-естетична спрямованість такої пісні забезпечувала творення сталих ціннісних орієнтацій особистості, уможлиблюючи розуміння того, як вона живе, що поціновує, що створює, з ким і як спілкується, які має естетичні й етичні потреби, яким чином їх задовольняє. Єдність емоційного, раціонального начал та національної ідеї, що в кожний історичний період мала свої особливості, визначала характер пісенної творчості²⁰⁷.

Відтак стає очевидним, що багатовікова художня і життєва практика трансформували певні естетичні, ідейні норми, принципи, завдання. Проте залишалися і консервативні критерії – правдивість і народність. Отже, лише правдиве має бути одночасно і народним як необхідна передумова здатності формувати свідомість, поведінкові норми, діяльнісну сферу кожної окремої особистості та народу в цілому.

Але спроможність дії такої моделі полягає в тому, що вона обов'язково функціонує у конкретному національному середовищі, оскільки полікультурність є наслідком розвитку культурності, котра проявляється в одиничному національному вимірі. Отже, стає зрозумілою значущість українського музичного фольклору, без якого виявляється немислимими принцип народності та національний стиль.

²⁰⁶ Костомаров М. Історія України в життєписах визначних її діячів / Микола Іванович Костомаров. – Львів: Наук. т-во ім. Т.Г. Шевченка, 1918. – 493 с.

²⁰⁷ Барвінський В. Статті та матеріали: збірник / Тов-во ім. В. Барвінського та ін.; упоряд. Володимир Семенович Грабовський. – Дрогобич: Відродження, 2000. – 144 с.: іл.; Грінченко Б.Д. Діалоги про українську національну справу / Б.Д. Грінченко, М.П. Драгоманов; упоряд. А.Жуковський. – К., 1994. – 284, [2] с. – (Джерела з історії суспільно-політичного руху в Україні 19-поч. ХХ ст.); Кузмічова В.Д. Морально-ціннісне відношення до музики: аналіз проблеми / В.Д. Кузмічова // Наук. вісник / Тернопільський держ. пед. ун-т – Т.; 1998. – Вип. 4. – С. 25-35.

Аналіз розвиненості пісенної і музичної культури на західноукраїнських землях свідчить про певні усталені закономірності її розвитку. По-перше, слід визнати національну самобутність мистецтва як необхідної умови його народності. По-друге, кожний прояв регіонального, індивідуального стилю на рівні хорової, композиторської, музично-педагогічної діяльності оформлювався, зростав на ґрунті національної культури. По-третє, попри своєрідність суспільно-історичного буття українців та їхню політичну роздільність вплив на музичну і пісенну культуру найбільше мав взаємозв'язок Східної і Західної України в політичному, просвітницькому аспектах²⁰⁸.

Національні особливості у музиці та у пісні ставали засобом адекватного відображення реальної дійсності народного і державного життя. І для того, щоб бути народними, воно повинне бути виражати національний дух та витoki народного буття. Саме тому національні ознаки чітко проявлялися в усіх мистецьких напрямках і жанрах: поезії, хоровому співі, в інтонаційному, ритмічному, ладовому строї мелодії, у поліфонії, гармонії та інструментарії.

Ключ до розуміння важливості даного явища можна знайти у листі М. Лисенка (травень 1896 р.) до Ф. Колесси, де він, згадуючи свої студентські захоплення, писав: „Фольклор – це саме життя. Я, будучи студентом університету, кожне літо, що траплялося мені їздити на село, залюбки віддавався тій роботі. Через те я, між іншим, став перейнятий духом народної пісні; вона мене споріднила з людом... Ми можемо робити помилки у своїх роботах, але природи річі ми не зломимо, не скуйовдимо... Вчіться на сірій свитині, на грубій сорочці, на дьогтяних чоботах, там бо душа божа сидить”²⁰⁹. Тому так важливо працювати над дальшим розвитком музичної культури, у напрямку, який вказав, – підкреслює Ф. Колесса, – основоположник української національної музики, дбаючи про те, щоб вона була зв'язана із рідним українським ґрунтом, щоб служила потребам широких

²⁰⁸ Ляшенко І.Ф. Інтернаціональне в національному / І.Ф. Ляшенко // Українське музикознавство. – 1973. – Вип. 8. – С. 3-22.

²⁰⁹ Лисенко М.В. Сторінки життя / Микола Лисенко; Літ. Запис Василя Бережиста. – К.: Молодь, 1952. – 110 с. С. 33-34.

народних мас²¹⁰.

Отже, як бачимо, напередодні та на початку ХХ ст. українське шкільництво у частині пісенної культури, музичного фольклору істотно збагачувалося новими історичними, естетичними цінностями. Молодь отримувала більшу можливість пізнавати національну спадщину через українську народну пісню, що була на той час найяскравішим проявом духовного життя, співаною історією нації. Історичні, церковні, чумацькі, побутові, обрядові, купальські пісні, козацькі думи, колядки, щедрівки, веснянки висвітлювалися у найрізноманітніших аспектах і формах життя народу, формуючи його світогляд, зміцнюючи його історичну пам'ять і традицію.

3.2. Зміст, форми і методи професійної підготовки майбутніх музикантів у закладах музичної освіти Західної України у першій половині ХХ ст.

Опрацювання історико-педагогічних джерел дає змогу стверджувати, що перша половина ХХ ст. позначена в історії розвитку музичної освіти і мистецтва на західноукраїнських землях виразною тенденцією професіоналізації, піднесенням рівня загальної та професійної музичної культури. Цьому сприяла діяльність відомих музикантів-педагогів, які поєднували у собі талант композитора, диригента, виконавця, організатора музичного життя і викладача. Серед них – Йозеф Башни, Йозеф Крістоф Кесслер, Кароль Ліпінський, Ян Медеріч-Галлюс, Франс Ксавер Вольфганг Моцарт, Йоган Рукгабер, Станіслав Сервачинський та ін. Здобувши ґрунтовну музичну освіту в музичних навчальних закладах Європи, вони поживали музичне життя Західної України й сприяли інтенсифікації різних видів музикування (зокрема домашнього)²¹¹.

У жовтні 1928 р. польське Міністерство освіти скликало у Варшаві нараду, присвячену реорганізації музичного шкільництва і реформі навчання сольфеджіо у музичних школах

²¹⁰ Колесса Ф. До питання про український музичний стиль / Філарет Колесса. – Львів, 1907. – 34 с.

²¹¹ Водяний Б. Короткий словник діячів української культури / Б. Водяний, Г. Олексин, М. Ціж; Всеукр. тов-во "Просвіта" ім. Т. Шевченка; Тернопільськ. обл. відділення; М. – Т.: МП "Чумацький шлях", 1992. – 48 с.

Галичини з метою його уніфікації. У 1929 р. відбулося ще чотири аналогічні наради. Відомо, що участь в них від Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка взяли С. Людкевич та В. Барвінський²¹², які зробили неоціненний внесок як фундатори професійної музичної освіти у формування національної музичної школи на західноукраїнських землях.

Історико-педагогічний аналіз проблеми становлення і розвитку професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва у Західній Україні на початку ХХ ст. засвідчує, що у досліджуваний період у цьому регіоні вона здійснювалася в музичних навчальних закладах різних типів, рівнів і форм власності (таблиця 3.1.1).

Таблиця 3.1.1

Навчальні заклади Галичини, Буковини та Закарпаття, в яких здійснювалася професійна підготовка майбутніх фахівців з музичного мистецтва у першій половині ХХ ст.

Типи навчальних закладів	Назви навчальних закладів
<i>муніципальні музичні школи</i>	Чернівецька музична школа ім. М.В. Лисенка, Ужгородська міська музична школа
<i>державні музичні школи</i>	дитяча музична школа ім. М.В. Лисенка
<i>приватні музичні школи</i>	Ж. Лендела, В. Ромашівської, С. Дністрянської, скрипкова школа Е. Гусара
<i>музичні школи при музичних товариствах</i>	музична школа при товаристві “Філармонія”, “Гармонія”, “Боян”

²¹² Барвінський О. Спомини з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860-1880 рр.); Ч. 2: Українська література: історія 19 ст.; Людкевич С.П. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Станіслав Людкевич; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича; упоряд. З. Штундер. – Львів: Коць, 1999. – Т.1. – 1999. – 496 с.; Т.2. – 2000. – 815 с.

<i>церковно-співочі школи</i>	школа у Станіславі, православна школа церковного співу в Чернівцях, монастирська школа у Пушні, дияконські школи
<i>дво- та багатопрофільні школи</i>	українська музична школа при Станіславському “Бояні”,
<i>ліцеї та гімназії</i>	ліцеї (класичні, гуманістичні, природничі, жіночі), “Реальна гімназія сестер василіанок”
<i>учительські семінарії та інститути</i>	Ужгородська півцо- учительська семінарія, Чернівецький учительський інститут
<i>музичні інститути</i>	Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка
<i>консерваторії</i>	Львівська музична консерваторія ім. Кароля Шимановського, Львівська державна консерваторія, Чернівецька музично-драматична консерваторія
<i>університети</i>	музикологічний Інститут Львівського університету, православний теологічний факультет при Чернівецькому університеті

Зокрема широка мережа закладів музичної освіти існувала у Галичині. Вона охоплювала близько 30 музичних шкіл різного рівня і типу. Від 1910 р. їх кількість перевищувала 50, у 1924 р. – 65, а в 1934 р. їх залишилося близько 10. Більшість з них були однопрофільними, навчали в них, як правило, або співу, або гри на одному з інструментів: фортепіано, скрипці чи цитрі. Найбільш розповсюдженими були такі спеціальності, як фортепіано, сольний спів, скрипка, рідше – цитра і хоровий спів.

Крім однопрофільних шкіл, у Галичині створювались також дво- і багатопрофільні школи. Саме останні були справжніми

музичними школами у повному розумінні цього слова. Навчання в них здійснювалося за кількома спеціальностями, зокрема читалися теоретичні курси. Навчальний рік тривав 10 місяців, проводилися іспити та концерти, відбувався регулярний набір учнів. Однак нерідко навчальні плани, програми, плани занять, розподіл годин та курсів залежав від компетентності, дидактичних та методичних установок, матеріальних можливостей власника-керівника школи²¹³. Наприклад, термін навчання учня міг тривати від 6 до 12 років. Як правило, заняття зі спеціальності учень відвідував тричі на тиждень по одній годині, але інколи, особливо якщо це були групові заняття, уроки могли тривати від 2 до 4 годин.

Обсяг годин з теоретичних курсів теж був різний і не тільки тому, що не існувало певної системи їх викладання, а через те, що нерідко бракувало педагогів, які могли б їх викладати. Проте вже з кінця ХІХ ст. їх вивчення стало обов'язковим і навіть було введено підсумкові річні іспити з основних музично-теоретичних навчальних дисциплін.

В усіх навчальних закладах здійснювалося вивчення музичної грамоти й основ теорії музики, але у багатьох школах цей перелік доповнювався ще й історією музики, яку вивчали 2–3 роки, гармонією (1–3 роки) та іншими теоретичними дисциплінами. Окрім того, навчальні програми деяких шкіл передбачали вивчення композиції, аналізу музичних форм, ритмічної руханки, естетики мистецтва, естетики музики, інструментознавства, практичного інструментування, акустики, фізіології та психології музики, техніки та естетики фортепіанної гри, хорового співу тощо. Водночас у більшості шкіл до 20-х рр. ХХ ст. недостатня увага приділялася вивченню сольфеджіо. Натомість до навчального процесу було впроваджено вивчення контрапункту як обов'язкового для всіх. Окрім цього, був створений спеціальний курс для сприяння складанню державного іспиту, в якому разом зі вступними іспитами кожного навчального року практикувалися звітні прилюдні концерти. За результатами іспитів найбільш здібні випускники мали змогу продовжувати освіту, іншим видавалися свідоцтва, котрі

²¹³ Наши учебные заведения // Журнал Министерства народного просвещения. – 1894. – №10. – С. 47; 55.

підтверджували їхнє право викладати як у загальноосвітніх, так і в музичних навчальних закладах нижчого рівня²¹⁴.

Однією з особливостей тогочасної системи музичної освіти було те, що в одному класі музичної школи могли навчатися першокласник і студент університету, що створювало чимало утруднень, насамперед, методичного характеру (особливо, коли йшлося про лекції з теоретичних дисциплін та групові заняття зі спеціальності).

Відомо, що аж до 20-х рр. ХХ ст. не було уніфіковано назви етапів навчання. Як правило, виділялися підготовчий (елементарний або нижчий), середній та вищий етапи. У деяких школах вводився ще найвищий (концертний) курс, який передбачав підготовку або до концертно-виконавської, або до оперної діяльності, залежно від спеціалізації²¹⁵.

У найавторитетніших школах, керованих досвідченими педагогами, вводили педагогічний курс, а також підготовчий курс для складання державного іспиту на звання вчителя музики в загальноосвітніх середніх школах та вчительських семінаріях.

Вимоги програми та спосіб організації навчання у музичних школах однакового рівня були подібними, але за відсутності державної програми, державної підтримки (особливо коли йшлося про українські музичні заклади) учителі та керівники шкіл на практиці реалізовували ті методичні установки й художньо-естетичні принципи, котрі засвоїли самі, навчаючись у приватних вчителів або в певному навчальному закладі.

На жаль, в архівних джерелах збереглися дуже скупі відомості про школи, які діяли при музично-співацьких товариствах, зокрема такому, як “Боян”, що не були загальнодоступними, а призначалися лише для своїх членів та їхніх дітей. Водночас, той факт, що серед випускників цих шкіл були відомі співаки та педагоги, підтверджує високий рівень професійної підготовки у них майбутніх музикантів.

У цьому зв'язку варто згадати першу в Галичині українську музичну школу, засновану в Станиславі 1902 р. при

²¹⁴ Волощук Ю.І. Музичні навчальні заклади Галичини у підготовці скрипалів-професіоналів і аматорів (1848-1939 рр.) / Юрій Іванович Волощук. – К.: Знання, 1999. – 46 с.

²¹⁵ Там само.

“Станіславському Бояні”. За рівнем підготовки виконавців цю школу можна віднести до багатопрофільних навчальних закладів нижчого типу. Основними предметами тут були: наука елементарних засад музики; наука гармонії, контрапункту, композиції, інструментування, історії та естетики музики; наука гри на фортепіано; наука гри на скрипці та інших музичних інструментах; наука сольного і хорового співу тощо²¹⁶.

До навчального процесу було впроваджено вивчення гармонії, історії музики та контрапункту як обов'язкового для всіх. Окрім цього, був створений курс для сприяння складанню державного іспиту, на якому разом зі вступними іспитами, кожного навчального року проводилися звітні прилюдні концерти.

Історико-педагогічний аналіз дає підстави стверджувати, що у 10–20-х рр. ХХ ст. діяльність школи, з огляду на складні соціально-політичні умови, була нестабільною та 1921 р. вона відновила свою діяльність уже в ранзі філії Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка.

Першим директором інституту, який був поєднанням початкової музичної школи та консерваторії, було обрано А. Вахнянина. Перші навчальні плани керованого ним закладу також були чимось середнім між програмами музичної школи та консерваторії. Але вже протягом першого року існування інституту А. Вахнянин зумів налагодити роботу чотирьох педагогів по класу гри на фортепіано, одного – по класу гри на скрипці та одного – з теоретичних дисциплін.

Дослідники життя і творчості видатного музиканта-педагога відзначають, що завдяки його організаційному хисту “музична школа почала дуже швидко зростати, і через деякий час перед її засновниками постало питання про можливість відкриття музичних навчальних закладів в інших містах Галичини”²¹⁷.

Через чотири роки, завдяки вмілому керівництву

²¹⁶ Росул Т.І. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років ХХ століття: монографія / Тетяна Росул. – Ужгород: Полі Прінт, 2002. – 208 с.; Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.): монографія / Мирон Черепанин. – К.: Вежа, 1997. – 328 с.: іл.

²¹⁷ Гриневецький І.Є. А.К. Вахнянин: нарис про життя і творчість / І.Є. Гриневецький. – К., Держ. вид. образотворч. мист. і муз. л-ри УРСР, 1961. – 32 с.

А. Вахнянина, матеріальна база інституту настільки зміцніла, що частині студентів шкільну плату було знижено, а найбільшим – узагалі скасовано. Це, безперечно, відкривало шлях до музичної освіти талановитій молоді з найбільш бідних верств населення і забезпечувало приплив нових сил з народного середовища, завдяки чому демократизовано засади діяльності цього закладу²¹⁸.

У сфері шкільної мистецької освіти у досліджуваний період пріоритетне значення надавалося співу, викладання якого базувалося на нормативах державних шкільних законів. У Галичині цим займалася найвища інстанція – Міністерство віросповідання та народної освіти, яке розробляло спеціальні навчальні плани і програми з музики. Їх аналіз засвідчує, що вони були достатньо модернізовані й склалися за правилами педагогічної науки і методики. Зміст цих освітніх документів охоплював обґрунтування мети й завдань музичної освіти, стислий виклад змісту, визначення форм і методів навчання, кількості обов'язкових навчальних годин²¹⁹.

Зміст фахової підготовки музиканта у музичних навчальних закладах Західної України у першій половині ХХ ст. визначався нами за представленими в архівних документах переліках фахових дисциплін, репертуарами виконуваних студентами музичних творів, а також вимогами щодо їх виконання. Зіставлення цих показників уможливило простеження еволюції змісту підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва у навчальних закладах у досліджуваний період.

У ході науково-дослідної роботи було вивчено рецензії на концертні виступи піаністів, скрипалів, статті у періодичній пресі, присвячені педагогічній діяльності відомих музикантів, концертно-педагогічний репертуар учнів тощо. Історико-педагогічний аналіз цих документів зумовив висновок, що зміст фахової підготовки майбутніх музикантів охоплював їх професійне навчання музики й музичне виховання, результатом

²¹⁸ Гриневецький І.Є. А.К. Вахнянин: нарис про життя і творчість / І.Є. Гриневецький. – К., Держ. вид. образотворч. мист. і муз. л-ри УРСР, 1961. – 32 с.

²¹⁹ Лист К. Петрошука до Міністерства просвіти і віросповідань з проханням про виділення грошової субсидії для музичної школи ім. М. Лисенка у Чернівцях 10 липня 1907 р. // Ф. 3, оп 2, спр. 22379, арк. 26, 27.

чого ставало досягнення ними певного рівня професійної музичної освіти, тобто, засвоєння системи музичних знань, умінь та навичок й формування на їх основі гуманістичного світогляду, естетичних якостей особистості музиканта, розвиток його творчих та спеціальних музичних здібностей і духовного потенціалу.

Зміст професійного навчання музики спрямовувався на оволодіння учнями й студентами способами репродуктивної, перетворювальної та творчої музичної діяльності. Засвоєння теорії та історії музики відбувалося у контексті історичного та теоретичного музикознавства, а вивченню методики викладання гри на музичному інструменті надавалося прикладного значення.

Виконання учнями-інструменталістами значної кількості творів великої форми, а також різнохарактерних п'єс сприяло формуванню в них художнього смаку, розвитку різних видів техніки і різноманітних прийомів звуковидобування.

Включення до концертно-педагогічного репертуару композицій українських митців позитивно впливало на процес формування у майбутніх музикантів національного виконавського стилю²²⁰.

Неоціненний внесок у цю справу зробив видатний композитор, музикант-піаніст та педагог В. Барвінський²²¹, який залишив цінну мистецько-педагогічну спадщину й започаткував національні традиції фортепіанного виконавства на Західній Україні у першій половині ХХ ст., створивши потужну авторську фортепіанну школу. Її вихованцями стали такі відомі музиканти, як: Р. Савицький, Д. Гординська-Каранович, О. Криштальський та ін.

Школа В. Барвінського відзначалася високим рівнем вимог щодо якості й художньо-образної змістовності та естетики фортепіанного виконавства, виконавської техніки, сформованості виконавського апарату піаніста тощо. Головний зміст навчання гри на музичному інструменті видатний музикант-педагог вбачав

²²⁰ Проців Л.Й. Ідеї музично-естетичного виховання у галицьких педагогічних виданнях (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) / Лілія Проців // Рідна школа. – 1999. – №9. – С. 73-75.

²²¹ Барвінський О. Споми́ни з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860 – 1880 рр.); Ч. 2: Українська література: історія 19 ст.

у підготовці майбутніх піаністів до виконання важливої й відповідальної місії збереження і розвитку кращих традицій світової й національної музичної культури. Тому він намагався зацікавити своїх учнів історією становлення музичного мистецтва та виконавства на клавішних інструментах, зокрема, багатою історією фортепіанного виконавства.

Професійна підготовка музиканта-піаніста, на переконання видатного педагога, повинна об'єднувати усі стадії його професійного зростання й розвитку артистизму та виконавської техніки в єдиний і безперервний рух до вдосконалення майстерності і художньо-образної змістовності гри.

Розробляючи зміст професійної підготовки майбутнього музиканта-піаніста, В. Барвінський обирає за основу принцип його поетапного виховання, не дозволяючи навіть здібним своїм учням “перестрибувати” через певний етап своєї підготовки. У зв'язку з цим його учень О. Криштальський згадує: “... перед тим, як приступити до роботи над концертом № 3 Бетховена, який я дуже хотів грати, він вважав доцільним пройти зі мною більш відповідні для учня сонати Бетховена №1, 5, 9, 10, і тільки після цього ми приступили до Концерту до-мінор”²²². Така поетапна організація професійного виховання майбутнього музиканта у педагогічній системі В. Барвінського дала йому змогу природно й послідовно переходити з однієї стадії професійного та артистичного становлення до іншої.

Дослідник творчості цього видатного музиканта-педагога О. Максимов вважає основними засадами його фортепіанної педагогіки:

- спрямування учня на усвідомлення й утримання у пам'яті музичного образу, що виступає ідеалом його звукового втілення;
- організацію технічної роботи над складними місцями у такий спосіб, щоб уникнути малоефективних витрат розумової та фізичної енергії;
- послідовне ускладнення комплексу вправ з метою допомогти учню у досягненні у грі на фортепіано

²²² Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с. С. 15-16.

гармонійного контакту свого піаністичного апарату з механізмом музичного інструменту, а також у засвоєнні навичок осмисленої роботи з нотним текстом;

- одночасну роботу над кількома музичними творами, що знаходяться на різних етапах вивчення, що забезпечує можливість глибокого розуміння й органічного засвоєння текстових вимог, досягнення високого якісного технічного, художнього та артистичного рівня фортепіанного виконавства²²³.

Кожне навчальне заняття у класі видатного музиканта-педагога складалося з таких важливих складових, як:

- психологічне настроювання на проведення заняття, створення творчої атмосфери шляхом “розвантаження” свідомості учня від нашарувань випадкових життєвих та побутових вражень. Це передбачало нетривалу розмову на музичні або інші мистецькі теми, перегляд разом цікавої книжки, репродукцій картин тощо;
- аналіз жанрових та стилістичних особливостей музичного твору, його форми;
- робота над його текстом, оволодіння музичною технікою й засобами художньої виразності, засвоєння різних способів звуковидобування, нюансування, інтонування, агогіки тощо;
- робота над адекватним втіленням художнього образу у виконанні музичного твору;
- підсумок заняття, аналіз і самоаналіз якості та результатів роботи учня над музичними творами тощо.

Заняття у класі з музичного інструменту організовувалися В. Барвінським з урахуванням психофізичного стану учня чи студента, а саме – рівня концентрації уваги, здібностей, опірності втомі, здатності справитися з поставленим завданням та ін. Педагог вимагав від учнів і студентів повної зосередженості на

²²³ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с. С. 11-16.

звучанні музики у власному виконанні, виховуючи в них, у першу чергу, навички постійного слухового самоконтролю, який він вважав передумовою засвоєння музичного твору й ефективної підготовки піаніста до його виконання на сцені.

Не менш важливим було, на його думку, вміння доповнити цей самоконтроль емоційним відчуттям музики: “Старатись утворити собі музичний образ того, що виконується (не все є виписане чи позначене значками, які бачить око, треба самому дошукуватись того, що закріплене в музиці, а невидиме для ока), а що можна і треба видобувати почуваннями, все те треба не так вивчити, як пережити – для цього треба дуже уважно слухати свою гру при більшій активності почуттів душі, більшій так званій емоціональності”²²⁴.

У ході заняття здійснювався постійний слуховий аналіз з метою корекції звуковідтворення, відповідно до визначеного учнем під керівництвом педагога художнього ідеалу. При цьому увага учня спрямовувалася на досягнення повноти й мелодійності звучання, виразності та ясності звуковидобування при вивченні гам, вправ та музичних творів²²⁵.

Розвиток технічних можливостей майбутніх піаністів і розширення палітри застосовуваних ними виражальних засобів видатний педагог розглядав як дві рівноцінні сторони навчального процесу. Він був переконаний, що успіху в цій справі можна досягти завдяки уважному ставленню до найдрібніших деталей фортепіанної техніки і технології: посадки за інструментом, педалізації, оволодіння штрихами та виконанням мелізмів, відчуття форми й грамотного фразування, чіткості артикуляції та ін.

Мету діяльності педагога у класі з музичного інструмента В. Барвінський вбачав в тому, щоб допомогти майбутньому піаністу відкрити найкоротший шлях до музично довершеного й технічно надійного виконання твору. Вирішальними чинниками

²²⁴ Барвінський О. Спомини з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860 – 1880 рр.); Ч. 2: Українська література: історія 19 ст. С. 72-73.

²²⁵ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с.

при цьому він вважав ясність уявлення учнем чи студентом кінцевої мети роботи та вибір засобів її досягнення за допомогою критичної оцінки якості гри на фортепіано²²⁶.

У змісті навчання гри на музичному інструменті найпильніша увага приділялася розбору твору з уважним вивченням та ретельним дотриманням авторських позначень. При цьому видатний музикант-педагог наголошував, що якість роботи є більш важливою, ніж її кількість: “... краще менше матеріалу, а більш точно випрацювати все. Час від часу слід перегравати давній репертуар – раз поволіше з нот, перевірити, чи все в порядку – і раз так, якби це було на академвечорі – не забувати”²²⁷.

При підготовці музичних творів до публічного виконання В. Барвінський також застосовував принцип етапності у плануванні роботи. Згідно з ним визначення мети й вибір відповідних способів її досягнення залежить від можливостей учня чи студента щодо реалізації визначеного на кожному етапі завдання. Цей спосіб навчання полягав не тільки у дотриманні піаністом традиційних принципів фортепіанної гри й зумовлених ними правил роботи над музичним твором. Його сутністю, на думку О. Максимова, є перш за все чітке уявлення кінцевої мети (бажане звукове втілення музичного твору) і максимально точна конкретизація виконавського завдання – вибір шляху досягнення цієї мети на всіх етапах підготовки твору до публічного виконання. Тому на кожному етапі роботи вчений обґрунтував доцільність критичної оцінки виконання поставленого завдання й прийняття відповідного рішення щодо способу подальших вправ²²⁸.

²²⁶ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с.

²²⁷ Барвінський О. Спомини з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860 – 1880 рр.); Ч. 2: Українська література: історія 19 ст. С. 11.

²²⁸ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с. С. 18.

Таке рішення передбачало:

- 1) усвідомлений вибір відповідних вправ;
- 2) застосування їх у різних модифікаціях і комбінаціях.

Так, початковий етап розучування музичного твору охоплював у педагогічній системі В. Барвінського вивчення і правильне озвучення його тексту, виправлення усіх найдрібніших неточностей у ритмі й змісті нотного тексту, подолання нерівності у звукових лініях, створених рухом сполучень звуків, – зокрема, нерівномірності звуковидобування (зникання й “вистрибування” окремих звуків)²²⁹.

На цьому етапі, за В. Барвінським, слід вимагати від учня й студента концентрації уваги, психічної енергії, інтелекту й волі на яскравій музичній ідеї твору, бажання досягти її реалізації у своєму виконанні. Це вимагає постійної уваги до точності ритму й рівності звуковидобування. Тому, не перевантажуючи вихованця вимогами різких контрастів, складних динамічних переходів, нюансів, значних коливань темпу, агогічної та інтонаційної деталізації, поки він не досяг безпомилкового виконання усіх текстових вимог, педагог має спрямовувати його на вдумливе й неспішне оволодіння змістом музичного твору: “Гендель – Капричіо, – вправляти не скоро, спершу – як етюд: виразно, рівно, чисто, але завжди співучим тоном. Гайдн: Алегро – так само не скоро, перше засвоїти правильний текст – повністю виконання – а опісля будемо шліфувати”²³⁰.

Поступове збагачення арсеналу необхідних піаністичних навичок і зміцнення піаністичного апарату майбутніх музикантів мало, за В. Барвінським, супроводжуватися розширенням палітри виражальних засобів, виробленню яких підпорядковувалися наступні етапи роботи над музичним твором.

Завершальним етапом його опанування виступало детальне шліфування виконання упродовж місяця перед публічним виступом, паралельно з яким розпочиналася робота щодо розбору

²²⁹ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с.

²³⁰ Барвінський О. Спомини з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860 – 1880 рр.); Ч. 2: Українська література: історія 19 ст. С. 76.

тексту наступного фортепіанного твору, вивчення складних місць, аналіз технічних та інших труднощів²³¹.

Важливою вимогою до організації кожного етапу роботи над музичним твором В. Барвінський вважав пріоритет високої якості виконання його завдань і доведення їх до розв'язання. У зв'язку з цим він жартома говорив: “Треба вправляти не аби як, щоб грати так, як Зак!”²³².

Форми і методи роботи у тогочасних музичних навчальних закладах вивчалися нами шляхом ознайомлення з основними педагогічними і методичними принципами викладачів, у яких здобували професійну музичну освіту фундатори української хорової, диригентської, скрипкової та фортепіанної школи – М. Колесси, О. Криштальського, Ю. Криха, Є. Козульського та інших. Зокрема було встановлено, що значна увага у процесі навчання приділялася розвитку самостійності мислення, творчому пошуку, виробленню вміння власної інтерпретації твору. Наприклад, серед основних вимог до організації навчального заняття у класі фортепіано, сформульованих В. Барвінським, слід назвати:

1. Засвоєння усього інформаційного матеріалу, що закладений у тексті.

2. Етапність як принцип засвоєння навчального репертуару та спосіб послідовного розв'язання виконавських проблем.

3. Визначення послідовності засвоєння змісту твору, поділ його на логічні фрагменти, позначені за допомогою відповідних цифр, подібно до оркестрових партитур.

4. Вибір способів подолання технічних труднощів, відпрацювання інтонації, досягнення потрібного тембру та ін.

5. Порівняльний аналіз елементів фразування, робота над ритмом, штрихами, динамікою тощо.

6. Оцінювання якості власного виконання, визначення вдалих і невдалих місць, виконання вправ на подолання виконавських труднощів²³³.

²³¹ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с.

²³² Там само.

²³³ Там само. С. 12.

З цією метою проводилася робота над технічним матеріалом, створенням міцної технічної бази. Вдосконалення виконавської техніки ґрунтувалося на:

- знанні елементів фортепіанної техніки й способів виконання технічних пасажів за допомогою різних штрихів, які становлять фундамент виконавського аналізу всіх особливостей фактури розучуваного твору й дають змогу підібрати оптимальний спосіб їх виконання;
- вмінні музиканта критично оцінити якість власного виконання з позицій усвідомлення технічних труднощів твору, що вивчається;
- доцільному виборі піаністом позицій і рухів у контакті з фортепіано²³⁴.

Досягненню легкості й чіткості гри піаніста сприяє, за В. Барвінським, постійне і свідоме дотримання комплексу рухів, які поступово стають звичними, закріплюються як сталі рефлекторні рухові реакції на звучання інструмента і відповідне відчуття дотику руки до клавіатури, – тобто стають діючими в підсвідомості професійними рефлексами.

Головним елементом цього комплексу є вільна кисть руки піаніста (цілісна єдність долоні та пальців від суглоба в зап'ясті до самих кінчиків пальців), яка набуває необхідної гнучкості за допомогою “звільняючих” рухів зап'ястя. Ці рухи, які амортизують удар пальців, виробляються за допомогою спеціальних вправ і дають можливість під час гри поєднати жваві, незалежні рухи пальців з цілісними заокругленими рухами всієї руки.

Усі перешкоди для гнучкості рухів піаніста не сприяють вправності його фортепіанної гри. Тому, як правило, шкідливими є різкі нахили корпусу до інструменту. Багато ризику у грі з випрямленими у ліктях руками або з гострим (більш, ніж 90°) кутом перегинання руки у лікті, оскільки це може призвести до таких недоліків виконання, як жорсткість, грубість звучання або

²³⁴ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с. С. 15.

негативно позначитись на плинності голосоведіння, чіткості артикуляції й багатьох інших важливих чинниках виконання.

Не радить В. Барвінський юним піаністам також високо підіймати плечі, далеко відставляти або дуже близько притискати лікті до тіла, адже це призводить до втрати гнучкості рук, ізолювання рухів пальців від рухів рук, а також протидіє у цілому легкості рухів піаніста й чіткості звуковидобування.

Неувага до організації руху, деталей положення руки й до зміни позицій (корпуса піаніста, руки і пальців відносно клавіатури тощо) стримує, на думку видатного музиканта-педагога, розвиток віртуозності піаніста і в цілому стає на перешкоді успішному оволодінню ним виразними можливостями інструменту.

Зручність дотику до інструменту і легкість видобування звучання найкраще забезпечуються вибором такого положення руки і пальців відносно клавіатури, яке є найбільш вигідним для якісної гри на музичному інструменті. Тому на початковому етапі підготовки піаністичного апарату В. Барвінський приділяв особливу увагу формуванню культури й художньої доцільності піаністичних рухів, що забезпечувалося грамотною розстановкою аплікатури.

Серед багатьох вимог видатного піаніста-педагога вирізнялося надання посиленої уваги оптимальному вибору положення пальців на клавіатурі (особливо першого) під час виконання музичного твору, пристосуванню пальцевих рухів до звуковидобування за допомогою певного штриха, передусім, “легато” та “стаккато”: „...Рухи свободні, природні, при перекладанні чи підкладанні пальців (якщо воно не вигідне пересувати пальці, а не напружувати руки чи робити неприродні рухи)... 1-й палець повинен лежати на клавіші цілою довжиною нігтя – і не вигнутий від середини, а навпаки – перший член пальця по змозі паралельно в напрямі клавіші... “легато” грати в повільнішому темпі – дуже виразним, глибоким тоном – пальці сильно натискають – причому кість повинна бути цілком гнучка, свободна, – пальці немов пересуваються з клавіші на клавішу, так щоб між одним і слідуючим тоном не було ніякої перерви – звук подібний до тяглого і довгого тону скрипки чи духового інструмента... дуже еластичне “стаккато” – пальці, які відбиваються від клавішів, ідуть вгору, а не ховати їх під

долонею!”²³⁵.

Для кращого контролю за звуковидобуванням В. Барвінський радив на початку занять грати у повільному або досить стриманому темпі. Вибір темпу і контроль за швидкістю гри при його зміні, починаючи від повільного темпу, уможлиблює, на його думку, вивчення процесу атаки клавішів і зміни якості звучання, залежно від різновиду атаки. У цьому процесі він радить навчитися розрізняти (а потім використовувати ці навички під час гри) дві взаємозалежні й взаємовпливаючі фази атаки:

- 1) здійснення атаки, тобто швидкого руху й активного натиску кінчика пальця на клавішу;
- 2) майже одночасне з натиском зняття напруги з пальця й підготовка його до наступної атаки²³⁶.

Виконуючи ці умови безпосереднього контакту з фортепіано, молодому піаністу потрібно, на думку В. Барвінського, також навчитися раціонально використовувати силу руки і пальців, набути навичок своєчасного чергування напруження пальців й зняття його під час гри. Досягнення цього уможлиблюється за допомогою початку й завершення звуковидобування “звільняючими” згинами зап’ястя.

Поліпшення якості виконання фортепіанного твору В. Барвінський безпосередньо пов’язував з підвищенням ефективності піаністичних дій, тому він постійно розвивав в учнів і студентів уміння встановлювати контакт з інструментом. Великого значення при цьому він надавав такому розвитку піаністичного апарату своїх вихованців, який забезпечував би їм найбільшу ефективність використання своєї творчої й фізичної енергії під час гри. Для заощадження цієї енергії він пропонував здійснювати відбір найбільш природних рухів, придатних для віртуозного виконання складного технічного й художнього завдання. Ці ефективні рухи свідомо закріплювались під час

²³⁵ Барвінський О. Спомини з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860 – 1880 рр.); Ч. 2: Українська література: історія 19 ст. С. 5-28.

²³⁶ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с. С. 23.

роботи у класі з музичного інструмента й перетворювались на професійні навички, а усі зайві рухи й надмірні зусилля, включаючи напруження м'язів і психіки, повсякчас відкидалися²³⁷.

Разом з тим, від учнів і студентів вимагалось не лише володіння технікою виконання твору, а і всебічний розвиток загальної культури, широта кругозору. Зокрема, В. Барвінський підкріплював свої вимоги до високої художньої й технічної якості виконання постійною увагою до гармонійного розвитку особистості майбутнього виконавця, вироблення в нього музично-виконавських навичок, сценічної майстерності, досягнення свободи володіння інструментом, голосом, жестом, розвитку його піаністичного апарату.

З цією метою він формував у своїх учнів та студентів вміння слухати власну гру, розвиваючи в них чутливий музичний слух, і водночас, вміння знаходити фізичний контакт з інструментом, тобто пристосовувати руки до різноманітних рухів під час гри на фортепіано. Найбільшу увагу при цьому приділяв:

1) посадці учня за фортепіано у зручному для можливих комбінацій рухів положенні; утриманню природної опуклої форми долоні, що дає змогу рівномірно розподіляти опору руки на всі пальці;

2) раціональному використанню сили руки; чіткій координації в ланцюговому чергуванні напруження та зняття напруження з пальців за допомогою гнучких “звільняючих” рухів зап'ястя.

Для розвитку активності, виховання сценічної витримки, самоконтролю, набуття фахових навичок учні постійно заохочувались до публічних виступів на сцені, організовувались учнівські ансамблі, оркестри, унісони.

Важливим методом роботи над музичним твором виступало власне його виконання педагогом з початку до кінця або лише фрагмента (зокрема В. Барвінський ніколи не грав відразу увесь твір, щоб не стримувати учнів і студентів у власній його інтерпретації). Роз'яснюючи історичні та культурні обставини часів створення тієї чи іншої п'єси, особливості

²³⁷ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с.

інструментування й способів виконання в різні історичні часи, видатний музикант-педагог уточнював, який характер звучання й стиль виконання твору слід обрати й засвоїти.

Працюючи над окремими фрагментами музичних творів, педагог пропонував дрібнити їх на менші елементи: періоди, речення, фрази, мотиви, інтонації. Аналіз фразування, ритму, штрихів, динаміки, тембру він поєднував з вимогою постійного слухового самоконтролю, необхідного для того, щоб привести своє виконання у відповідність з музичним образом і зробити його більш переконливим. Найважливішим у роботі над фразуванням вважалося досягнення цілісності музичної думки, виконання музичних фраз “на одному диханні”, тобто, без невинного затримування чи розчленування мелодії²³⁸.

У роботі над фразуванням В. Барвінський прагнув досягти поєднання природності й достатньої переконливості. Він зазначав, що, нехтуючи точним ритмом, не можна втілити у фразуванні задум автора. Будь-які нюанси набувають, на його думку, доцільності лише на основі сформованого ритмічного відчуття й відчуття темпу. Ось чому буденна робота над рівним і ритмічним виконанням фортепіанних вправ, гам, акордів, арпеджіо, етюдів на різні види техніки і ритму розглядалася В. Барвінським як дієвий засіб розвитку в майбутніх музикантів виконавської техніки й відчуття ритму, досягнення чіткості, точності й виразності виконання усіма пальцями без винятку. Водночас, видатний музикант-педагог застерігав, що у процесі вивчення етюдів слід уникати механістичності гри й головну увагу приділяти створенню художнього образу й втіленню творчого виконавського задуму. Адже він розглядав етюди як етап професійної підготовки майбутнього музиканта до виконання більш складних у художньо-образному сенсі музичних творів²³⁹.

Таким чином, провідні музиканти-педагоги виробляли в своїх вихованців звичку уважно вслухатися у свою гру, оцінювати звучання інструмента, фіксувати слухом і пам'яттю деталі власного виконання. Так, В. Барвінський виховував в

²³⁸ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с. С. 13-14.

²³⁹ Там само.

учнів відчуття шляхетного тону, виразного звука, що має бути співучим і повнозвучним. Досягти такої якості звука можна було, на його думку, за умови уникання нечіткості і невизначеності у його видобуванні, не застосовуючи при цьому грубу силу. У зв'язку з цим постійними вимогами педагога В. Барвінського були: досягати рівності й ясності звучання, не допускати невинного зникання звуків, точно виконувати найменші нюанси й своєчасно підкреслювати характерні зміни ритму і штрихів²⁴⁰.

Оцінка якості звучання та співвіднесення її зі сформованим в уяві ідеалом виконання музичного твору мала відбуватися відповідно до його об'єктивних проявів (ритм, артикуляція, динаміка тощо) та емоційного наповнення (інтонація, виразність та ін.).

Гармонійне поєднання аналітичної та емоційної оцінок В. Барвінський розглядав як необхідність для збалансування логічного (аналіз) та емоційного (інтуїція) у сприйнятті та відтворенні образного змісту музики. При цьому надзвичайно важливим музикант-педагог вважав точний вибір ефективних способів роботи (модифікацій вправ) та їх постійне ускладнення, оскільки завдяки цьому зменшується загальний час роботи й підвищується її результативність. Це відбувається за рахунок уникання зайвих вправ, які не відповідають накресленій меті занять – конкретному звуковому втіленню художнього образу, задуманому автором, на фортепіано. Таким чином виявляються індивідуальні здібності учня-піаніста, збагачується художня цінність і зростає технічний рівень його гри²⁴¹.

Як свідчать архівні документи та матеріали, одним з найбільш поширених методів роботи над музичним твором у навчальних закладах Західної України у першій половині ХХ ст. було ескізне вивчення музичних творів, завдяки чому учні й студенти мали змогу ознайомитися з більшою їх кількістю, засвоїти особливості різних музичних стилів і жанрів, збагатити свій музичний репертуар, поступово просуваючись від простого до більш складного. При цьому не допускалося поверхове,

²⁴⁰ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с. С. 13-14.

²⁴¹ Там само. С. 18-19.

“змазане” виконання, невиправдано “бурхлива” динаміка, неконтрольоване *rubato* чи “школярська” механічна точність виконання.

Ескізне виконання музичних творів сприяло гармонізації емоційного та інтелектуального розвитку майбутніх музикантів, удосконаленню їхнього художньо-образного мислення, розширенню палітри виражальних засобів, зміцненню технічної бази тощо²⁴². Воно застосовувалося з метою ознайомлення майбутніх музикантів з особливостями різних художніх форм та розвитку цілісного відчуття музичного матеріалу.

Узагальнення викладеного у підрозділі дає змогу зробити висновок, що у першій половині ХХ ст. на західноукраїнських землях склалася автономна й оригінальна система професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва, що ґрунтувалася на органічному поєднанні передового європейського музично-педагогічного досвіду з національними традиціями та регіональними особливостями культурно-мистецького життя Галичини, Буковини і Закарпаття. Зміст, форми і методи професійного навчання і виховання майбутніх музикантів забезпечували формування їх як високих професіоналів своєї справи й водночас патріотів України, спрямованих на плекання та розвиток національної культури й залучення до неї широких верств населення.

3.3. Значення теоретичних, методичних і практичних здобутків у підготовці майбутніх фахівців з музичного мистецтва у Західній Україні для сучасної музично-педагогічної практики

Для успішної реалізації цінного історичного досвіду підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва у Західній Україні у першій половині ХХ ст. необхідним є усвідомлення важливості впровадження прогресивних ідей того часу у навчально-виховний процес сучасних мистецьких закладів.

Повертаючись до історико-педагогічної спадщини музичних

²⁴² Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с. С. 15.

навчальних закладів Західної України досліджуваного періоду, їхнього творчого доробку, можна стверджувати, що вони відіграли велику соціально-культурну роль у житті цього регіону. Адже висока освіченість представників мистецької еліти, їх студіювання у найкращих мистецьких навчальних закладах Європи, пізнання вершин світової класики, опертя на етнічну культуру і фольклор, активна участь у громадському житті забезпечували високий якісний рівень професійної підготовки музикантів на засадах інтеграції європейської та національної культур.

Саме тому вивчення прогресивних ідей аналізованого історичного досвіду становлення професійної музичної освіти на західноукраїнських землях та пошук шляхів їх творчого використання у сучасних музичних навчальних закладах є, на наше переконання, однією з найважливіших умов підвищення ефективності цієї освітньої галузі.

З цією метою нами вивчався досвід педагогічної діяльності музичних навчальних закладів у різних регіонах України. Спираючись на усталені історичні традиції виховання професійних музикантів і вчителів музики, викладачі вишів створили ефективну систему вокально-педагогічної підготовки фахівців²⁴³.

Вокальна підготовка майбутнього вчителя музики є головною турботою викладачів вищих навчальних закладів з перших днів навчання. Вона ведеться у *двох напрямках*. *Перший* (і найголовніший) реалізується у процесі викладання *дисципліни “Постановка голосу”*, яка здійснюється в індивідуальній формі навчання, що у вузівській педагогіці дістала назву “індивідуальні заняття”. З погляду на те, що природний голос, тембр, сила звука, його рухливість є вродженими якостями студента, його опрацювання і постановка вимагають такого викладання і занять, де навчання відбувається один на один між викладачем і студентом. Об'єктом педагогічної діяльності викладача виступає особа майбутнього вчителя музики з усіма його багатогранними можливостями навчальних, виховних, розвиваючих властивостей. “Основний регулятивний чинник сформованості творчого

²⁴³ Доронюк В.Д., Сливоцький М.Ю. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики. – Івано-Франківськ, 2006. – 303 с.

підходу до співацької діяльності перебуває в індивідуальній сфері майбутнього спеціаліста-музиканта. І чим багатший і різноманітніший його досвід, чим більше розвинені творчі здібності, тим більше буде “внутрішніх” засобів регулювання, тим яскравішими будуть творчі риси діяльності”²⁴⁴, – звертає увагу на ці особливості індивідуального навчання Г. Стасько.

Процес навчання постановки голосу тісно пов'язаний з вихованням та вокальним розвитком майбутнього вчителя. Тому не тільки навчальні, а й виховні і розвивальні завдання обираються викладачем індивідуально. Викладач застосовує такі прийоми і засоби організації діяльності студента, які забезпечують ефективність засвоєння ним знань, умінь і навичок співу і формування здібностей до вокально-педагогічної творчості. І хоч основне навчання і виховання майбутнього вчителя музики здійснюється через постановку голосу, цим воно не обмежується. Викладач із постановки голосу цікавиться успіхами студента з інших навчальних дисциплін та його участю у громадському житті. Індивідуальна форма виховання дає можливість *сформувати українського патріота*, який завдяки своїм знанням у сфері музичного мистецтва через співацький репертуар зуміє пробудити і відродити духовну культуру нашого народу²⁴⁵. В індивідуальній роботі організації навчання, виховання і розвитку приховані потенційні можливості виховати еліту музикантів, які були б здатні відродити духовність в Україні та її музичну культуру. Таку організацію навчального процесу у вишах необхідно стимулювати, що дасть можливість

²⁴⁴ Стасько Г.С. Системно-методичне забезпечення широко профільної вокальної підготовки музикантів // Вісник Прикарпатського університету. – Вип. III. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – С. 31.

²⁴⁵ Брилін Б.А. Проблеми духовного виховання в контексті національної культури / Б.А. Брилін // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: зб. наук. пр. / Ін-т педагогіки і психології проф. освіти АПН України. Вінницький держ. пед. ун-т. ім. М. Коцюбинського. – К.; Вінниця, 2000. – С. 57-59.; Дем'яненко Н.М. Загальнопедагогічна підготовка вчителя в Україні (XIX – перша третина XX ст.): монографія / Н.М. Дем'яненко. – К., 1998. – 328 с.; Олексюк О.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навч. посіб. / О.М. Олексюк, М.М. Ткач. – К.: Знання України, 2004. – 264 с.

вийти на широкі маси учнівської молоді. Педагогічна цінність індивідуальної форми навчання полягає в тому, що вона забезпечує вокальну діяльність кожного студента і дає змогу кожному з них працювати в посиленому для нього режимі над творами, написаними для його голосу. У процесі такої організації учіння викладач дістає можливість диференціювати навчальні завдання, враховуючи індивідуальні особливості студента, тип його голосу, діапазон, тембр, силу звука, його вміння користуватися різними типами співацького дихання і тим самим створити сприятливі умови активізації навчально-пізнавальної діяльності. Студент із недостатнім рівнем вокальної підготовки має можливість його підвищити, а з високим рівнем – розширити і поглибити співацькі вміння. Вокальні твори для репертуару майбутнього вчителя слід добирати з таким розрахунком, щоб вони відповідали рівню співочої зрілості студента, його вокальній підготовці. Основою навчального матеріалу повинні стати твори, цінність яких перевірено виконавською і педагогічною практикою. Викладач враховує можливості вокального розвитку голосових даних майбутнього вчителя музики.

Другим напрямом вокального розвитку є реалізація індивідуальної форми організації навчання, яка передбачає постійну апробацію співочих знань, умінь і навичок у колективній формі навчання – у хоровому колективі. Найперше, це участь у хоровій партії того типу, який відповідає природному голосу майбутнього вчителя музики. У зв'язку з цим хоровий клас у вищій школі розглядається як творчий колектив, здатний виконувати функції виконання музичних творів, і хоровий клас як навчальна дисципліна, в якій формуються музичні знання, вміння і навички практичної вокальної творчості засобами колективного співу. У результаті формування виконавських умінь учасники хору вчать звукоутворення, співочого дихання, дикції, інтонаційного строю, вокального ансамблю і тембрової виразності. Усі ці вокальні якості формують у майбутнього вчителя-диригента вміння застосовувати свої вокальні знання із постановки голосу в процесі роботи з дитячими хоровими партіями. Беручи участь у хоровому класі, майбутній учитель музики формує вкрай необхідні вокальні вміння, а саме:

- уміння і навички демонстрації звукоутворення, звуковедення;

- знання й уміння використання співочого діапазону власного голосу;
- уміння і навички чистого інтонування й розвитку вокального слуху;
- уміння і навички формування строю й ансамблю у хоровій партії;
- уміння тембрального підпорядкування власного голосу до всієї хорової партії і хору;
- уміння володіти дикційними особливостями хорового співу;
- уміння вокального забезпечення динамічних і темпових показників твору;
- уміння пояснити якісні особливості власного голосу і вокально-педагогічну творчість учителя музики.

Здійснюючи професійну підготовку майбутніх музикантів-інструменталістів, слід враховувати досвід фортепіанної школи В. Барвінського, в якій особлива увага приділялася:

- 1) вивченню психофізіологічних особливостей вихованців, врахуванню рівня їхніх музичних здібностей та темпераменту;
- 2) аналізу музичних форм та художньо-образного змісту музичного твору, що вивчається;
- 3) врахуванню акустичних та механічних можливостей музичного інструмента, особливостей звуковидобування на ньому²⁴⁶.

При організації занять у класі з музичного інструмента доцільно дотримуватися основних правил роботи, на яких ґрунтувалася діяльність фортепіанної школи В. Барвінського. Вони об'єднуються у дві групи, хоча поділ цей є досить умовним, адже їх застосування залежить від гнучкості педагога та його почуття міри в конкретній навчальній ситуації. Вирішальними при цьому є педагогічна спостережливість та здатність вчасно спрямувати учня чи студента на викорінення вад, які гальмують

²⁴⁶ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с.

процес засвоєння музичного твору та перешкоджають його якісному виконанню²⁴⁷.

Перша група правил допомагає визначити оптимальні шляхи подолання головних труднощів у процесі вивчення музичного твору: виявити особливості форми, знайти адекватні засоби розкриття його художнього змісту, виявити можливості звукового втілення та розв'язати технічні завдання тощо:

1. Після ескізного виконання музичного твору одразу переходити до більш глибокого й цілеспрямованого його вивчення.
2. Працюючи над виділеним фрагментом твору, чітко сформулювати для себе завдання: в якому темпі, ритмі, динаміці, з якою інтонацією й артикуляцією він повинен прозвучати.
3. На початку вивчення музичного твору вправлятися у повільних або стриманих темпах.
4. Послідовність роботи вибудовується від більш складних епізодів – до простих.
5. Від початку роботи виконавця над твором, вправами, гамами чи етюдами педагог має вимагати високої якості звука: повноти, співучості, рівності, інтонаційної виразності тощо.
6. Доцільно вивчати твір, поділивши його на фрагменти різного обсягу, позначити їх у нотах за допомогою цифр і у разі необхідності – поділити їх на менші частини (періоди, речення, фрази, мотиви, інтонації тощо).
7. Вивчати технічно складні фрагменти твору, поділивши пасажі, мелізми й складні фактурні сполучення на менші частини. При цьому керуватися мовним поділом або зміною піаністичної позиції. Опанувавши їх почергово, об'єднати в логічну цілісність і перевірити якість виконання.
8. Прискіпливо добирати такі засоби виразності, як штрихи, динаміку, тембр, метро-ритм, інтонацію,

²⁴⁷ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с. С. 20.

звукові барви, які дають змогу виявити найбільш характерні риси музичного твору²⁴⁸.

Друга група правил спрямована на забезпечення художньо доцільного обрання прийомів вивчення твору або необхідних для цього вправ залежно від стадії роботи над твором, міцності утримання тексту в пам'яті, глибини розуміння змісту, а також від ступеня психічної концентрації та фізичного виснаження учня чи студента:

1. Дбайливо готувати виконання двома руками, вправляючись почергово правою й лівою руками, окремими голосами та їх комбінаціям (у поліфонії).
2. Вивчати твір малими й великими фрагментами, змінювати розміри фрагмента (або динаміку, штрихи, темп виконання) після певної кількості повторень, достатніх для досягнення поставленої конкретної часткової мети.
3. Відчуваючи високу концентрацію уваги й більш потужний запас фізичних сил, займатися більш складними, віртуозними виконавськими завданнями, вивчати більші за обсягом фрагменти музичних творів, вправлятися двома руками й грати у більш рухливих темпах. І навпаки, відчуваючи втому рук, фізичну втому або меншу зосередженість (деконцентрацію уваги), вчити менші фрагменти, частіше вправлятися окремими руками, грати у стриманих темпах²⁴⁹.

З урахуванням досвіду професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва, накопиченого на Західній Україні у першій половині ХХ ст., нами виокремлено основні професійні функції, які необхідно сформувати й розвинути у майбутнього вчителя музики у процесі його музично-педагогічної підготовки²⁵⁰. До них належать передусім такі

²⁴⁸ Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с.

²⁴⁹ Там само. С. 21.

²⁵⁰ Апраксина О.А. Методика музикального виховання в школі: учеб. пособ. для студ. пед. ин-тов по спец. 2119 "Музыка и пение" / Ольга Александровна Апраксина. – М.: Просвещение, 1983. – 222 с.; Благова Т.О. Організація викладання мистецьких

функції, як: інформаційна, організаційна, комунікативна, орієнтовна, розвивальна, конструктивна, дослідницька, артистична.

Інформаційна функція майбутнього вчителя-вокаліста передбачає такий спектр знань, сформованих викладачем із постановки голосу, хорового класу і здатних організувати обмін доступною навчальною інформацією між ним і учнями. Сюди входять знання дисциплін музичного циклу, відомості про музичний твір, його авторів, а також певна інформація про всю систему характеристик музичних образів. Обмін вокальною інформацією між викладачем і студентом здійснюється шляхом прямого і зворотного зв'язку. Основу інформації становлять глибокі знання навчального матеріалу, методів і прийомів навчання, а також добре володіння усною мовою.

Організаційна функція учителя-вокаліста виявляється у процесі включення його в різні види навчальної роботи, концерти, проведення творчих вечорів, різних свят тощо. Викладачі постановки голосу, хорового класу забезпечують достатній розвиток співацької культури майбутнього вчителя музики і сприяють його вокально-педагогічній творчості²⁵¹.

Комунікативна функція передбачає сформованість у майбутнього вчителя-вокаліста якісної сторони відносин із викладачем із постановки голосу, його вербальне спілкування з учнями та батьками під час педагогічної практики, з друзями. Важливим виявом комунікативності є збір інформації про музичну діяльність учнів, її результати, що дає уявлення про ефективність вокально-педагогічної творчості.

дисциплін у системі початкової освіти (друга половина XIX – початок XX ст.) / Тетяна Благова // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Вип. 36. – 2007. – С. 58-62.; Зязюн І.А. Вчити педагогічної майстерності: [розповідь ректора Полтав. пед. ін-ту ім. В.Г. Короленка] / Іван Андрійович Зязюн // Рад. школа. – 1981. – С. 5-6.; Ковальова С. Розвиток творчої активності вчителів музики в сучасних умовах: теорія й практика: наук.-метод. посіб. / Свіплана Ковальова. – Біла Церква: КОПОПК, 2004. – 228 с.

²⁵¹ Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч.-посіб. / Оксана Петрівна Рудницька. – Т.: Навч. книга – Богдан, 2005. – 360 с.; Харченко П.В. Проблема професійного саморозвитку в підготовці майбутніх вчителів музики / П.В. Харченко // Педагогічні науки: зб. наук. пр. / Сумський держ. пед. ун-т ім. А.С. Макаренка. – Суми, 2003. – С. 517-525.

Орієнтовна функція формує правильний відбір музичних творів для власного виконання та зіставлення їх з власними виконавськими можливостями. Оцінка музичних образів у співвідношенні з моральними нормами, з формуванням високих духовних почуттів, ставленням до природи, своєї Батьківщини, навколишнього світу формує громадянське мислення і патріотизм.

Розвивальна функція. Викладач постановки голосу забезпечує керівництво кожним окремим видом вокальної діяльності майбутнього вчителя музики; його участь в малих формах: дует, тріо, квартет, вокальна група; створює навчальну обстановку, яка сприяє розвитку вокальних здібностей; активізує навчально-пізнавальну діяльність у галузі вокального мистецтва.

Конструктивна функція. Викладач із постановки голосу формує: вміння добору музичних творів, які сприяють найближчому вокальному розвитку; комбінує дидактичні матеріали з музичних творів, які найбільш повно сприяють перевірці і діагностиці знань, умінь і навичок із вокального мистецтва. Конструктивна функція майбутнього вчителя музики виявляється у процесі самостійного вивчення музичного твору.

Дослідницька функція. Викладачі формують методи діагностики та дослідження музичних творів, їх музичної форми, вокального навантаження через діапазон, динаміку, об'єм і технічні вокальні труднощі, шляхи їх подолання та зіставлення з власними вокальними можливостями. Визначення їх музично-естетичної цінності²⁵².

Артистичні функції. Викладач формує вміння емоційно розкривати музичний образ через міміку, пантоміміку, силу звука, звукові наголоси, тембр і характер звуковедення. Ці та інші елементи артистизму підпорядковуються засобам музичної виразності, літературному тексту й почуттєвим аспектам виконавської культури.

²⁵² Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч.-посіб. – Т.: Навч. книга – Богдан, 2005. – 360 с.; Отич О.М. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: історичний і методологічний аспекти: монографія / О.М. Отич; [за наук. ред. І.А. Зязюна]. – Чернівці: Зелена Буковина, 2008. – 440 с.

Незважаючи на те, що кожна функція допомагає вирішити ту чи іншу вокально-педагогічну проблему в практичній діяльності, вони, як правило, “накладаються” одна на одну. Між ними постійний тісний взаємозв'язок. Існувати одна функція у процесі навчання не може. Але кожна з цих функцій у кінцевому результаті має свій прямий й неповторний вияв у вокальній діяльності вчителя-вокаліста, де важливий результат кожної. Методи їх формування викладач визначає як поступове учіння від простого до складнішого вокального навантаження²⁵³.

Ще один важливий напрям вокальної підготовки майбутнього вчителя музики *належить дисципліні сольфеджіо*. Спів по нотах передбачає правильне, чисте, ритмічне і вокальне забезпечення. Навички співу по нотах пов'язані з музичним мисленням і формуються на основі вмінь розрізняти, диференціювати в своїх уявленнях (і зв'язку з нотами) різносторонні інтонації одну від одної.

Неможливо чисто інтонувати, якщо звукоутворення і звуковедення не сформовані. Тому викладач із постановки голосу в процесі вивчення вправ і вокалізів навчає чистоти інтонування нот музичного звукоряду. Одночасно він слідкує, щоб не порушували норми діапазону, тембру і сили звука.

Таким чином, вокально-педагогічна діяльність майбутнього вчителя і його учіння відбуваються за чотирма напрямками, де найголовніше навантаження відводиться дисциплінам:

- постановці голосу;
- хоровому класу;
- малим вокальним формам;
- сольфеджіо.

Професійна підготовка майбутнього вчителя музики до вокально-педагогічної творчості визначає якість музично-педагогічної діяльності. Навчальний процес учителя-вокаліста реалізується через взаємодію його з учнями. Головним засобом цієї взаємодії є *комунікація*, яка відбувається на уроках “Музичне мистецтво”, у хоровому класі, вокальних групах, малих формах

²⁵³ Орлов В.Ф. Професійне становлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія: [монографія / за ред. І.А. Зязюна]; Валерій Федорович Орлов. – К.: Наук. думка, 2003. – 262 с.; Олексюк О.М. Музична педагогіка: навч. посіб. / О.М. Олексюк. – К.: КНУКіМ, 2006. – 188 с.

та у процесі підготовки солістів-вокалістів²⁵⁴. Саме тут створюються сприятливі умови для спілкування вчителя з учнями й школярами між собою.

Зважаючи на те, що демократизація нашого суспільства не оминула школу, а найбільш вплинула на неї, то її ідеї дістали визначення як *педагогіка співробітництва*. Ці ідеї виявляються через гуманізацію педагогічного процесу, орієнтацію на особистість учня в умовах його всебічного виховання та розвитку, його здібностей, організацію навчання за принципами музичної співтворчості вчителя-вокаліста з учнями. Ця співтворчість опирається на музичні інтереси та здібності, активну життєву позицію, що виявляється у добровільному і зацікавленому навчанні музики.

Комунікативна діяльність учителя музики, що реалізовується через його безпосереднє спілкування з учнями в процесі навчання, зокрема на уроках та в позаурочний час, здійснюється переважно через *вербальне спілкування*. Тому це спілкування потребує певної підготовки і навчання.

Завдання учителя-вокаліста – організувати роботу учнівського колективу (класу, хору, вокальних груп і малих форм) на спільну діяльність, результатом якої буде музичне навчання та виховання. Безперечно, така робота розпочинається з організації виконавства, проби сил колективу, спільного музикування, визначення мети такої діяльності тощо. На перший план цієї діяльності виступає спілкування як засіб передачі інформації за допомогою мови, усної та писемної.

Діалог між учителем-вокалістом і класом, хором, співаками вербальними засобами може здійснюватися за допомогою: пояснення, розповіді, ілюстрації, демонстрації, зауваження, вимоги, вказівки, команди, прохання, бесіди, монологу. Ці форми вербального спілкування необхідно розглядати як двобічні. Проте слід зауважити, що відповідь на будь-яке звернення учителя-вокаліста до класу, хору, солістів, вокальних груп може бути не тільки мовна, а й у формі музики. Так само звертання виконавців до вчителя може відбуватися співочими засобами.

²⁵⁴ Масол Л.М. Теоретико-методологічні основи викладання музики в школі / Людмила Масол // Вивчення музики в школі: метод.-посіб: у 2 ч. / [Л. Масол, Ю. Очаківська, Л. Беземчук та ін.]. – Х., 2002. – Ч. 1: 1-4 кл. – С. 5-24; Ч. 2: 5-8 кл. – С. 4-21.

У процесі підготовки вчителя музики до педагогічної творчості в школі вагоме місце відводиться підготовці до *самостійної роботи студента* під час навчання співу. Усім відомо, що викладачі з постановки голосу вважають, що студент, займаючись вдома без контролю педагога, може співати не так, як треба, і тим самим шкодить навчанню, щоб студент менше навантажував свій голос на хоровому класі, щоб не зіпсувати якість голосу. Безперечно, деяка загроза, справді, є, але насамперед для тих, хто не підготовлений педагогом до самостійного заняття²⁵⁵.

Найбільшу загрозу для голосу майбутнього вчителя музики приховує у собі спів у недозволеній теситурі (низькій чи високій, “розвивають” повний діапазон), використання невластивого для свого голосу характеру звучання (драматизують звук, наслідують улюблених співаків), форсування звука. Ці загальновідомі і, на жаль, часті факти стали в деякій мірі типовими. У результаті студенти псують, зривають свої голоси. “Особливу загрозу для молодого співака створює спів надзвичайно великим звуком і на верхній частині діапазону. Класики вокальної педагогіки Г. Гарсія, Ф. Ламперті, М. Глінка постійно попереджали, що старість і хвороби не погубили стільки голосів, скільки погубило зловживання верхами”²⁵⁶, – зауважував Д. Люш. Такий стан зриву голосів полягає не в тому, що студенти займаються самі, а в тому, що вони не вміють цього робити, що ними ніхто не керує. Тому підготовка студента до вокально-педагогічної творчості у школі повинна тісно межувати з його готовністю до майбутньої професійної діяльності. І ця підготовка має бути такою, щоб він, завершивши навчання у вищому навчальному закладі, успішно справлявся з вокальними завданнями, які постають перед ним.

Зважаючи на те, що вчитель музики постійно займається вокальною роботою в класі й позакласній роботі і що вона

²⁵⁵ Орлов В.Ф. Професійне становлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія: [монографія / за ред. І.А. Зязюна]; Валерій Федорович Орлов. – К.: Наук. думка, 2003. – 262 с.; Основи викладання мистецьких дисциплін: навч.-посіб. / за ред. О.П. Рудницької. – К., 1998. – 184 с.; Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін): [монографія] / Галина Микитівна Падалка. – К.: Освіта України, 2008. – 274 с.

²⁵⁶ Люш Д.В. Развитие и сохранение певческого голоса. – К.: Музична Україна, 1988. – С. 14.

пов'язана із самостійним вивченням й інформацією творів учням різного віку, підготовка до неї лежить у такій площині:

- знати можливості власного голосового апарату, його діапазон;
- не порушувати теситурні умови звучання власного голосу;
- володіти всіма правилами голосоутворення і помірною силою звучання голосу;
- уникати вокального наслідування і копіювання відомих співаків, виробляти власне вокально-технічне самовдосконалення;
- відпрацювати і розвинути вокальний слух й здійснювати критичний самоаналіз звучання власного голосу.

Таким чином, вокально-педагогічна творчість учителя музики буде залежати від його самостійної роботи, його музично-художньої культури, художнього смаку, вокальної техніки і педагогічної майстерності.

З усіх жанрів музичного мистецтва найбільш популярним у Західній Україні у всі часи був хоровий спів. Тому найвизначнішим і найбільш поширеним напрямом професійної підготовки майбутніх музикантів у закладах музичної освіти Західної України у першій половині ХХ ст. була підготовка хорових співаків і диригентів, однак не лише тих, хто готував себе до професійної концертної діяльності, а й тих, хто у подальшому пропагував українське музичне мистецтво серед учнівської молоді, вчив вслухатися в унікальні інтонації української народної пісні, організовував шкільні хори, збирав і очолював діяльність хорових товариств у найвіддаленіших куточках Прикарпаття, Буковини, Закарпаття, Поділля та інших регіонах України.

Аналіз сучасної практики професійної підготовки вчителів музики свідчить, що хормейстерська робота є одним із найуразливіших аспектів у діяльності студента. Тому набуває ще більшої актуальності досвід минулих років.

У студентів, як правило, виникають труднощі у спілкуванні з хоровим колективом у процесі співу, вони не завжди здатні здійснювати контроль і управління співацьким процесом, коректувати власні дії відповідно до звучання, знаходити раціональні прийоми репетиційної роботи. Ці недоліки пов'язані

не тільки з відсутністю у студентів досвіду подібної роботи, але й деякими умовами роботи, що об'єктивно склалися в класі диригування.

Специфіка навчання на музичних факультетах університетів така, що на початковому етапі студенти набувають навичок управління у відриві від хору, тобто поза зв'язком з реальним звучанням людського голосу. Крім того, будучи достатньо підготовленими щодо володіння музичним інструментом (фортепіано, скрипкою, баяном), студенти часто не мають ні диригентської підготовки, ні достатньої практики співу в хорі, а отже, і розвинених музично-слухових уявлень про еталонне звучання і особливості роботи з хором²⁵⁷.

Диригування під інструментальний супровід має значні акустично-звукові відмінності від співу ансамблю співаків передусім відносно звучання (тембрового, інтонаційного, ритмічного, артикуляції).

Концертмейстер, що здійснює інструментальний супровід, – освічений музикант, який самостійно орієнтується у фактурі твору, тому навіть приблизні і безпорадні дії початкуючого майбутнього диригента, забезпечують цілком благозвучне і грамотне виконання. Учню здається, що він діє правильно і переконати його в помилковості показів досить важко.

Багаторічні спостереження і досвід педагогічної діяльності дають змогу констатувати, що, виходячи до хору з твором, вивченим під фортепіано, студент відривається від реального хорового звучання, бо його музично-слухові уявлення про твір склалися під впливом інструментального звучання. Він не чує звучання хорових партій, їх забарвлення, його збиває темброва відмінність голосів, він не відчуває особливостей ансамблю й інтонації і т. ін.

Таким чином, виникає суперечність, але не стільки між мануальною технікою і внутрішніми уявленнями, скільки між реальним звучанням хору і внутрішніми уявленнями про нього, сформованим на основі попереднього інструментального

²⁵⁷ Тихомирова Н.Ф. Основы общей и музыкально-педагогической психологии: учебное пособие для студ. муз.-пед. факультетов / Н.Ф. Тихомирова. – М.: Муз изд. 1984. – 270 с.; Харченко П.В. Проблема професійного саморозвитку в підготовці майбутніх вчителів музики / П.В. Харченко // Педагогічні науки: зб. наук. пр. / Сумський держ. пед. ун-т ім. А.С.Макаренка. – Суми, 2003. – С. 517-525.

озвучування твору. У зв'язку з цим особливої гостроти набуває завдання формування слухових уявлень і практичних навичок хормейстерської роботи на найпершому етапі навчання. Студент із самого початку повинен зіткнутися з практикою управління живим виконанням, тоді подальше навчання протікатиме більш усвідомлено й цілеспрямовано.

Розв'язанню цього завдання на початку ХХ ст. багато в чому сприяла організація групових занять з диригування²⁵⁸. Вивчення досвіду проведення подібних заходів дало можливість сформулювати основні методичні положення і визначити зміст та послідовність проведення групових занять.

Проблема розвитку хормейстерських навичок, висвітлена багатьма дослідниками і педагогами, одержала різні вирішення залежно від мети і об'єкту її дослідження²⁵⁹. Ми розглядали питання підготовки студентів до переддипломної практики в хоровому класі і як педагогічний прийом, що сприяє розвитку необхідних для цього навичок.

У процесі роботи студента під керівництвом педагога з класним ансамблем ефективним є груповий метод занять, який сприяє відпрацюванню найскладніших фрагментів хорових творів з дипломної програми. Це дуже ефективний прийом, але який в наш час дещо складно реалізовується в організаційному плані, оскільки припускає включення в роботу студентів всіх курсів, що складно в умовах дефіциту часу.

В історичному минулому пропонувалося проведення групових занять з диригування з початківцями, де містяться ряд слухних методичних рекомендацій для педагогів²⁶⁰.

²⁵⁸ Смирнова Т.А. Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле та сучасність: [монографія] / Тетяна Анатоліївна Смирнова. – К.: Константа, 2002. – 256 с.

²⁵⁹ Ростовський О.Я. Методика викладання музики у початковій школі: навч.-метод. посіб. / Олександр Якович Ростовський. – Т.: Навч. книга – Богдан, 2001. – 216 с.; Рудницька О.П. Вчити розумінню прекрасного / Оксана Рудницькі // Трибуна лектора. – 1976. - № 7. – С. 26 - 27.

²⁶⁰ Благова Т.О. Організація викладання мистецьких дисциплін у системі початкової освіти (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) / Тетяна Благова // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Вип. 36. – 2007. – С. 58-62.; Волощук Ю. Фахова підготовка скрипалів у вищому музичному інституті імені М.Лисенка: національні традиції і європейський мистецький досвід (1903 – 1939 рр.) / Юрій Волощук // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2006. – Вип. 8. – С. 37-45.; Демочко К.М. Музична Буковина: сторінки історії / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Муз. Україна, 1990. – 134, [2] с.

Підкреслюючи значущість початкового етапу навчання для створення фундаменту хормейстерських навичок у студента, пропонується система організації занять. Зокрема використовувався комплекс вправ, що допомагають систематично і послідовно формувати навички виконавської техніки. Щоб робота не перетворювалася на абстрактну гімнастику, бажано підключати вокальний ансамбль, на базі якого засвоювалися б вправи.

Подібний підхід до проблеми навчання диригентів-початківців має значну практичну і методичну цінність. У вивченій нами літературі недостатньо чітко визначена структура і послідовність проведення занять, не вистачає детального опису прийомів стимуляції творчої активності і самостійності студентів, тобто умов, що забезпечують ефективність цих занять. Деякі заперечення викликають і окремі методичні положення. Крім того, застосування будь-якої методики вимагає певної адаптації в умовах конкретного навчально-виховного процесу з його професійною спрямованістю.

Згідно з навчальним планом на заняття із студентами 1 курсу в першому семестрі відводиться 2 академічні години. Студентська група в аудиторії для індивідуальних занять складає, як правило, 4–5 осіб. Подібні умови дають змогу проводити одну годину на тиждень як групове заняття, другу годину присвячувати індивідуальному навчанню, тобто вивченню хороших творів, роботі над вокальним виконанням хороших партій, аналізу партитур, диригуванню тощо.

Групові заняття доцільно проводити послідовно, поетапно:

I етап – знайомство із завданнями і цілями курсу хорового диригування, специфікою цього виду діяльності. Це свого роду введення в дану спеціальність.

II етап – робота над вправами, що сприяють постановці диригентського апарату, знайомство з основними елементами диригентської техніки.

III етап – перехід до управління співацьким процесом.

Мета групових занять:

- а) забезпечення єдності вимог до основ диригентської техніки;
- б) забезпечення наочності одержаних знань;

в) забезпечення зв'язку теорії диригування з практикою управління співацьким виконанням.

Перша зустріч при груповому занятті присвячується введенню в диригентську спеціальність. Дається коротка історична довідка, що розкриває: джерела походження і складові диригентського мистецтва як однієї з складних галузей музичної діяльності; специфіку диригентської праці, значення для професійної діяльності вчителя музики.

Потім визначається організаційний аспект цієї навчальної дисципліни:

- а) форми занять;
- б) система вимог до їх підготовки;
- в) план контрольних заходів і відповідні до них вимоги.

Пристаючи до постановки диригентського апарату, педагог спочатку пояснює, підкріплюючи прикладами, склад і функції кожної з його частин: голови, корпусу, рук тощо, а потім переходить до роботи над вправами.

Вони розглядаються як вправи, що сприяють правильній організації диригентського апарату, виробленню пластики, свободи рухів.

Головними завданнями при виконанні вправ є:

- а) розуміння їх сенсу і значення;
- б) органічність, пластичність, відточеність, свобода руху;
- в) образність, виразність;
- г) самоконтроль.

Вправи виконуються без музичного супроводу, щоб не відволікати студентів на слуховий аналіз, але обов'язково в заданому темпі і ритмі. При цьому важливо, щоб дії не були абстрактні, а пов'язані з яким-небудь зоровим, дотиковим або слуховим відчуттям (ваги, об'єму, ліній, форм і т.д.)²⁶¹.

З огляду на те, що диригентська техніка складається в основному з рухів, направлених по вертикалі, горизонталі, зв'язуючих-обертальних, перша група вправ повинна бути пов'язана з оволодінням цими видами рухів, а також з прийомами, що сприяють звільненню диригентського апарату.

²⁶¹ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Генрих Густавович Нейгауз. – М.: Музыка, 1987. – 238, [2] с.

Після 2–3 занять, коли студенти успішно виконали завдання, поставлені під час виконання вправ, можна переходити до вивчення диригентських схем 3/4, 4/4, 2/4. Вивчення схем звичайно передуює теоретичним обґрунтуванням їх малюнка, розташування доль, позначення ліній прагнення і віддачі тощо.

Під час роботи над виробленням диригентської техніки бажано застосовувати музичний супровід. Спочатку педагог сам пише нескладні фортепіанні мініатюри, дає студентам завдання ознайомитися з ними у процесі домашньої підготовки. Потім на занятті ставить перед кожним з них завдання елементарного управління виконанням. Виконавець – концертмейстер або один із студентів. Завдання: виробити відчуття дотику до звука, прагнення передати динамічні лінії підйому, спаду тощо.

Проводячи заняття, викладач надає групі право спостерігати, робити свої зауваження, висновки, коректувати дії товаришів. Якщо виникає проблемна ситуація, до вирішення її залучається вся група.

На наступне заняття студенти одержують завдання самостійно дібрати будь-які, вподобані ними, фортепіанні мініатюри (спокійного характеру, в помірному темпі, у вказаному розмірі) і підготувати їх для диригування в класі, продумати темп, штрих, динаміку тощо.

Фортепіанний репертуар на цій стадії навчання має певну перевагу перед вокально-хоровим через свій більш узагальнений зміст, завдяки чому студент може цілком зосередитися на управлінні музичною тканиною, не відволікаючись на поетичний зміст тексту. Фортепіанна музика більше відповідає музичному досвіду студента, що одержав, як правило, суто інструментальну підготовку. Крім того, у фортепіанній фактурі яскравіше виражені формоутворювальні моменти, ясніші динамічні лінії, гармонійні тяжіння тощо. Вокальна музика вимагає більшої уваги в сенсі звуковедення, опори дихання, смислового виразу тексту. На цій стадії навчання важливіше, відштовхуючись від попередньої підготовки, шукати зв'язки з колишнім досвідом студента, ніж прагнути до його перебудови. Присвятивши 2–3 заняття диригуванню під акомпанемент, педагог повинен добиватися імпровізаційної свободи, виразності, цілісності виконання, спираючись найбільшою мірою на відчуття,

безпосередність виявів, музичності, емоційну чуйність студента, не ускладнюючи його ніякими правилами і заборонами. Студент повинен відчувати радість самовираження, влади над звучанням, пластичної свободи і доступності цього виду виконання. Заняття будується за принципом вільного музикування. Після цього можна приступати до оволодіння конкретними навичками управління співацьким виконанням.

Управління співацькою діяльністю є наступним етапом групових занять. Функції розподіляються так, що кожний із студентів по чергово виконує роль або диригента, або співака в ансамблі.

Перш, ніж приступати до заняття з ансамблем, педагог теоретично пояснює ті дії, диригентські жести, які виконувалися раніше інтуїтивно, повідомляючи, що організація вступу хору базується на таких елементах жесту, як: увага, ауфтакт, дотик і віддача²⁶². Студенту пропонується перевірити, як на практиці можна закріпити ці прийоми. Далі завдання конкретизується: згідно з жестом диригента ансамбль повинен заспівати один звук (інтервал або акорд) з запропонованою динамікою, атакою, темпом. Наприклад, заспівати на склад «ля» велику терцію з твердою або м'якою атакою. Диригент повинен відповідно до завдання продемонструвати вступ, “прослуховувати” (“вести”) рукою звук, тобто витримати фермату і зняти звук у характері виконання. Група аналізує правильність виконання прийомів, відзначає залежність характеру жестів “вступу” і “зняття” від темпу, динаміки, атаки звуку, робить разом з педагогом теоретичні висновки.

Для зручності зіставлення і аналізу бажано чергувати дії студентів і педагога, щоб у студентів виникали еталонні уявлення про диригентський жест.

Практичне освоєння прийомів подачі вступів і зняттів дає змогу приступити до виконання творів. Завдання ускладнюються. З'являється необхідність точнішої передачі штриха, фрази, ритму. Для цих цілей педагог добирає нескладний в інтонаційному і

²⁶² Из истории музыкального образования: хрестоматия / сост. О.А. Апраксина. – М.: Просвещение, 1990. – 207 с.; Онищук Л. Інноватика – істотна складова гуманістичної парадигми учіння / Людмила Онищук // Шлях освіти. – 2000. – № 4. – С. 13-16.

ритмічному плані пісенний репертуар, краще з добре відомих українських народних пісень.

З огляду на те, що пісні знайомі і розучувати їх не треба, перед диригентом-початківцем ставиться завдання загальновиконавського плану: “відчути звук“ у руці, відчути кантилену, постаратися “виліпити” фразу і організувати ритмічний ансамбль. Прагнучи виконати твір, студент починає на практиці відчувати зв'язок між пластикою і звуком. У процесі цієї роботи відбувається поступове закріплення різних диригентських схем 12/4, 3/4, 4/4, штрихів, вступів з сильної долі такту.

На цьому етапі роботи найважливішим завданням педагога є загострення пластичних і внутрішньо-слухових відчуттів студента, встановлення їхніх тісних зв'язків із звуковими результатами. Досвід інтуїтивного сприйняття прийомів звуковедення, що утворився протягом попередніх занять, ритмічної і фразувальної організації творів, що є на початкових етапах домінуючим у студента, дає можливість з часом перейти до теоретичних узагальнень правил виконання прийомів диригування: пунктирного ритму, пауз, довгих нот, динамічних відтінків тощо. Відбувається перехід від почуттєвого, емоційно-інтуїтивного сприйняття до теоретичного осмислення²⁶³.

Проблемна методика, що лежить в основі групових занять з диригування, припускає повідомлення студентам певної частини знань в готовому вигляді, водночас як інша частина одержується за допомогою сумісного пошуку. Зокрема вивчення прийомів подачі вступів із-за такту або із слабкої частки краще почати з теоретичного пояснення. На самостійний пошук в цьому випадку йде дуже багато час. Педагог пояснює і показує прийоми подачі вступів з різних долей такту, група закріплює показані їй жести у вигляді вправ, а потім на конкретних пісенних прикладах. Для цього педагог сам підбирає нескладний матеріал з переліку відомих пісень.

У кінці заняття студенти одержують завдання самостійно підібрати твори з різними варіантами вступів із-за такту (це

²⁶³ Зязюн І.А. Естетичні регулятори педагогічної майстерності / Іван Андрійович Зязюн // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: зб. наук. пр. / [редкол.: І.А. Зязюн (голова) та ін.]. – К.; Вінниця, 2006. – Вип. 9. – С. 7-14.

можуть бути твори зі шкільного репертуару або улюблені пісні) і приготувати їх до виконання групою.

Аналогічно відбувається робота над вправами, що починаються на різних долях такту.

Засвоївши елементарні прийоми техніки диригування, студенти можуть самостійно підготувати до роботи з ансамблем 2–3 хорових твори. У поняття «самостійно підготувати» входить: визначити характер виконуваних пісень, способи звуковедення, ритмічні й інтонаційні завдання, намітити темпи, фразування тощо.

У процесі занять кожен отримує конкретне завдання, наприклад:

- а) продемонструвати пісню класу (виконати, провести попереднє ознайомлення);
- б) вивчити одну фразу, використовуючи тільки жест і голос;
- в) вивчити фрагмент пісні, використовуючи інструмент і жест;
- г) попрацювати над художнім виконанням вже відомої пісні тощо.

Спостерігаючи за виконанням завдань, група аналізує дії чергового диригента, робить зауваження, висновки. До нього пред'являються вимоги:

- а) осмисленого виразного виконання музичного і поетичного текстів;
- б) координації жесту й інструментального супроводу;
- в) встановлення особистого контакту із співаками;
- г) уміння реагувати на конкретне звучання;
- д) гнучкість у застосуванні засобів впливу на співаків.

У процесі цієї роботи може бути поставлене завдання освоїти репетиційний жест, тобто фрагментарне позначення (передачі) рукою особливостей мелодійного малюнка, який допомагає точніше, швидше запам'ятати мелодію.

Хормейстерська робота повинна займати один із найтриваліших періодів. Практика засвідчує, що групові заняття можна вести паралельно з індивідуальними протягом всього семестру. Індивідуальні заняття поглиблюють, розширюють і доповнюють знання, одержані на групових заняттях, відбувається конкретизація загальних положень, цілеспрямовано усуваються

індивідуальні недоліки студентів. Таким чином, за своїми функціями обидва види занять є взаємодоповнюючими. Етапність у навчанні елементів диригентської техніки, постійне чергування моментів емпіричного пошуку і теоретичного осмислення, узагальнення спостережень, організація самостійної діяльності студентів, спрямованість навчання на навіювання їм доцільності і практичної значущості набутих знань роблять методіку групових занять ефективною і доступною для застосування.

Аналіз практики підтверджує ефективність проведення групових занять:

- а) навчальні і виховні вказівки педагога, зроблені у присутності товаришів, набувають більш дієвого характеру;
- б) помилки краще усвідомлюються і виправляються;
- в) заняття протікають жвавіше і різноманітніше;
- г) у групі народжується дух колективізму і товариства;
- д) освоювані прийоми мають більш практичний характер оскільки набуті у тісному зв'язку з реальним звучанням людського голосу; студенти встигають вивчити більшу кількість творів, оскільки кожний з групи представляє різні хорові твори.

Узагальнення результатів дослідження дає змогу стверджувати, що творчі здобутки музичної педагогіки Західної України у першій половині ХХ ст. є актуальними й на сучасному етапі розвитку професійної мистецької освіти. Їх застосування у професійній підготовці майбутніх фахівців з музичного мистецтва сприяє підвищенню її ефективності й надає їй національної спрямованості, зорієнтованості на виховання професійних музикантів, патріотів своєї країни.

Література до теми:

1. *Апраксина О.А.* Методика музикального виховання в школі: учеб. пособ. для студ. пед. ин-тов по спец. 2119 “Музыка и пение“ / Ольга Александровна Апраксина. – М.: Просвещение, 1983. – 222 с.
2. *Архімович Л.Б.* Нариси з історії української музики: [у 2-х ч.] / Л.Б. Архімович, Т. Каришева, Т. Шиффер, О. Шреєр-Ткаченко. – К.: Мистецтво, 1964. – Ч.1: Українська народна пісня. Українська дожовтнева професійна музика. – 1964. – 408 с.

3. *Барвінський В.* Статті та матеріали: збірник / Тов-во ім. В. Барвінського та ін.; упоряд. Володимир Семенович Грабовський. – Дрогобич: Відродження, 2000. – 144 с.: іл.;
4. *Барвінський О.* Історичний огляд засновин Народного дому у Львові / Олександр Барвінський. – Львів: Печ. Шийковського, 1908. – 66, [1] с.
5. *Барвінський О.* Спомини з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860 – 1880 рр.); Ч. 2: Українська література: історія 19 ст.
6. *Білецький Л.* Три силуетки: Марко Вовчок – Ольга Кобилянська – Леся Українка / Леонід Білецький. – Виннипег: Союз українок Канади, 1951. – 127 с.
7. *Благова Т.О.* Організація викладання мистецьких дисциплін у системі початкової освіти (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) / Тетяна Благова // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Вип. 36. – 2007. – С. 58-62.
8. *Брилін Б.А.* Проблеми духовного виховання в контексті національної культури / Б.А. Брилін // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: зб. наук. пр. / Ін-т педагогіки і психології проф. освіти АПН України. Вінницький держ. пед. ун-т. ім. М. Коцюбинського. – К.; Вінниця, 2000. – С. 57-59.
9. *Водяний Б.* Короткий словник діячів української культури / Б. Водяний, Г. Олексин, М. Ціж; Всеукр. тов-во “Просвіта” ім. Т. Шевченка; Тернопільск. обл. відділення; М. – Т.: МП “Чумацький шлях”, 1992. – 48 с.
10. *Волощук Ю.* Фахова підготовка скрипалів у вищому музичному інституту імені М.Лисенка: національні традиції і європейський мистецький досвід (1903 – 1939 рр.) / Юрій Волощук // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2006. – Вип. 8. – С. 37-45.
11. *Волощук Ю.І.* Музичні навчальні заклади Галичини у підготовці скрипалів-професіоналів і аматорів (1848 –

- 1939 pp.) / Юрій Іванович Волощук. – К.: Знання, 1999. – 46 с.
12. *Гриневецький І.Є.* А.К. Вахнянин: нарис про життя і творчість / І.Є. Гриневецький. – К., Держ. вид. образотворч. мист. і муз. л-ри УРСР, 1961. – 32 с.
 13. *Грінченко Б.Д.* Діалоги про українську національну справу / Б.Д. Грінченко, М.П. Драгоманов; упоряд. А.Жуковський. – К., 1994. – 284, [2] с. – (Джерела з історії суспільно-політичного руху в Україні 19-поч. ХХ ст.).
 14. *Дем'яненко Н.М.* Загальнопедагогічна підготовка вчителя в Україні (ХІХ – перша третина ХХ ст.): монографія / Н.М. Дем'яненко. – К., 1998. – 328 с.
 15. *Демочко К.М.* Музична Буковина: сторінки історії / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Муз. Україна, 1990. – 134, [2] с.
 16. *Доронюк В.Д., Сливоцький М.Ю.* Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики / В.Д. Доронюк, М.Ю. Сливоцький. – Івано-Франківськ, 2006. – 303 с.
 17. *Зязюн І.А.* Вчити педагогічної майстерності: [розповідь ректора Полтав. пед. ін-ту ім. В.Г. Короленка] / Іван Андрійович Зязюн // Рад. школа. – 1981. – С. 5-6.
 18. *Зязюн І.А.* Естетичні регулятори педагогічної майстерності / Іван Андрійович Зязюн // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: зб. наук. пр. / [редкол.: І.А. Зязюн (голова) та ін.]. – К.; Вінниця, 2006. – Вип. 9. – С. 7-14.
 19. *Ковальова С.* Розвиток творчої активності вчителів музики в сучасних умовах: теорія й практика: наук.-метод. посіб. / Світлана Ковальова. – Біла Церква: КОШОПК, 2004. – 228 с.
 20. *Колесса Ф.* До питання про український музичний стиль / Філарет Колесса. – Львів, 1907. – 34 с.
 21. *Костомаров М.* Історія України в життєписах визначних її діячів / Микола Іванович Костомаров. – Львів: наук. т-ва ім. Т.Г. Шевченка, 1918. – 493 с.
 22. *Кошиць О.* Спогади Олександра Кошиця. – Вінніпег (Канада): Культура й освіта, 1948. – Ч. 2. – 1948. – 272 с.

23. Крип'якевич І. Історія України для народу / Іван Петрович Крип'якевич. – Львів: Накладки фонду “Учитися, брати мої...”, 1929. – 144, [4] с.
24. Кузмічова В.Д. Морально-ціннісне відношення до музики: аналіз проблеми / В.Д. Кузмічова // Наук. вісник / Тернопільський держ. пед. ун-т – Т.; 1998. – Вип. 4. – С. 25-35.
25. Лисенко М.В. Про народну пісню і про народність в музиці / М.В. Лисенко; ред., передмова М. Гордійчука. – К.: Мистецтво, 1966. – 68 с.
26. Лисенко М.В. Сторінки життя / Микола Лисенко; Літ. Запис Василя Бережиста. – К.: Молодь, 1952. – 110 с.
27. Лист К. Петрощука до Міністерства просвіти і віросповідань з проханням про виділення грошової субсидії для музичної школи ім. М. Лисенка у Чернівцях 10 липня 1907 р. // Ф. 3, оп 2, спр. 22379, арк. 26, 27.
28. Людкевич С.П. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Станіслав Людкевич; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича; упоряд. З. Штундер. – Львів: Коць, 1999. – Т.1. – 1999. – 496 с.
29. Люш Д.В. Развитие и сохранение певческого голоса. – К.: Музична Україна, 1988. – С. 14.
30. Ляшенко І.Ф. Інтернаціональне в національному / І.Ф. Ляшенко // Українське музикознавство. – 1973. – Вип. 8. – С. 3-22.
31. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого) / Лешек Мазепа. – Львів: Сполом, 2001. – 280 с.: табл.
32. Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с.
33. Масол Л.М. Теоретико-методологічні основи викладання музики в школі / Людмила Масол // Вивчення музики в школі: метод.-посіб: у 2 ч. / [Л. Масол, Ю. Очаківська, Л. Беземчук та ін.]. – Х., 2002. – Ч. 1: 1-4 кл. – С. 5-24; Ч. 2: 5-8 кл. – С. 4-21.

34. Миропольська Н.Є. Мистецтво слова в структурі художньої культури учня: теорія і практика: [монографія] / Наталія Євгенівна Миропольська. – К.: Парламентське видво, 2002. – 203, [1] с.
35. Млака Д. Над прутом: зб. поезій / [передм. І.Франка]; Дмитро Млака. – Львів: 3 друк. Наук. т-ва ім. Шевченка, 1901. – 125, [3] с.
36. *Наши учебные заведения* // Журнал Министерства народного просвещения. – 1894. – №10. – С. 47.
37. Огієнко І. Українська культура: коротка історія культурного життя українського народу / Іван Огієнко; пер. М. Жулинського. – К.: Фірма “Довідка“, 1992. – 140, [4] с.
38. Олексюк О.М. Музична педагогіка: навч. посіб. / О.М. Олексюк. – К.: КНУКіМ, 2006. – 188 с.
39. Олексюк О.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навч. посіб. / О.М. Олексюк, М.М. Ткач. – К.: Знання України, 2004. – 264 с.
40. Онищук Л. Інноватика – істотна складова гуманістичної парадигми учіння / Людмила Онищук // Шлях освіти. – 2000. – №4. – С. 13-16.
41. Орлов В.Ф. Професійне становлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія: [монографія / за ред. І.А. Зязюна]; Валерій Федорович Орлов. – К.: Наук. думка, 2003. – 262 с.
42. Основи викладання мистецьких дисциплін: навч.-посіб. / за ред. О.П. Рудницької. – К., 1998. – 184 с.
43. Отич О.М. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: історичний і методологічний аспекти: монографія / Олена Миколаївна Отич; [за наук. ред. І.А. Зязюна]. – Чернівці: Зелена Буковина, 2008. – 440 с.
44. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін): [монографія] / Галина Микитівна Падалка. – К.: Освіта України, 2008. – 274 с.
45. Проців Л.Й. Ідеї музично-естетичного виховання у галицьких педагогічних виданнях (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) / Лілія Проців // Рідна школа. – 1999. – №9. – С. 73-75.

46. *Ростовський О.Я.* Методика викладання музики у початковій школі: навч.-метод. посіб. / Олександр Якович Ростовський. – Т.: Навч. книга – Богдан, 2001. – 216 с.
47. *Росул Т.І.* Музичне життя Закарпаття 20-30-х років ХХ ст.: монографія / Тетяна Росул. – Ужгород: Полі Прінт, 2002. – 208 с.
48. *Рудницька О.П.* Вчити розумінню прекрасного / Оксана Петрівна Рудницька // Трибуна лектора. – 1976. – №7. – С. 26-27.
49. *Рудницька О.П.* Педагогіка: загальна та мистецька: навч.-посіб. / Оксана Петрівна Рудницька. – Т.: Навч. книга – Богдан, 2005. – 360 с.
50. *Смирнова Т.А.* Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле та сучасність: [монографія] / Тетяна Анатоліївна Смирнова. – К.: Константа, 2002. – 256 с.
51. *Стасько Г.С.* Системно-методичне забезпечення широко профільної вокальної підготовки музикантів // Вісник Прикарпатського університету. – Вип. III. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – С. 31.
52. *Стеценко К.* Українська пісня в народній школі: доп. на з'їзді вчителів нар. шкіл / Кирило Стеценко. – Вінниця: Нова друкарня, 1917. – 8 с.
53. *Стеценко К.Г.* Зібрання творів: у 5-и т. / Кирило Григорович Стеценко. – К.: Мистецтво, 1963. – Т.1, Ч.1. – 1968. – 218 с.
54. *Тихомирова Н.Ф.* Основы общей и музыкально-педагогической психологии: учеб пособие для студ. муз-пед. факультетов / Н.Ф. Тихомирова. – М.: Муз изд. 1984. – 270 с.
55. *Федькович Ю.А.* Вибрані твори / Юрій Адальбертович Федькович; упоряд. М.П. Шалата. – Ужгород: Карпати, 1983. – 228, [2] с.
56. *Фільц Б.М.* Музична культура східних слов'ян / Б.М. Фільц // Історія української музики: в 6-и т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К., 1989. – Т. 1. – С. 130-154.
57. *Фольклорні записки Марка Вовчка та Опанаса Марковича* / [упоряд; передмова О.І. Дея]. – К.: Наук. думка, 1983. – 527 с.

58. *Франко І.Я.* Педагогічні статті і висловлювання / Іван Якович Франко; упоряд. О.І. Дзевєрін. – К.: Рад. школа, 1960. – 299 с.
59. *Харченко П.В.* Проблема професійного саморозвитку в підготовці майбутніх вчителів музики / П.В. Харченко // Педагогічні науки: зб. наук. пр. / Сумський держ. пед. ун-т ім. А.С. Макаренка. – Суми, 2003. – С. 517-525.
60. *Хілько І.С.* Розвиток художньої освіти на Буковині (друга половина ХІХ – 30-і роки ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук.: спец. 13.00.01. “Історія педагогіки“ / І.С. Хілько. – Івано-Франківськ, 2007. – 20 с.
61. *Черепанин М.* Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.): монографія / Мирон Черепанин. – К.: Вежа, 1997. – 328 с.: іл.
62. *Шашкевич М.* Писання Маркіяна Шашкевича. – Л.: Накладом наук. т-ва ім. Шевченка, 1912. – 294 с.

Запитання до теми:

1. Яка роль української народної пісні у становленні професійного музичного мистецтва та музичної освіти на Україні?
2. У яких типах навчальних закладів Галичини, Буковини, Закарпаття здійснювалась професійна підготовка майбутніх фахівців з музичного мистецтва у першій половині ХХ ст.?
3. Узагальніть специфіку підготовки майбутніх музикантів у навчальних закладах Західної України в означений період.
4. Яке значення діяльності А. Вахнянина у становленні вищої музичної освіти в Україні?
5. Які традиції національного фортепіанного виконавства у Західній Україні сформував В. Барвінський?
6. Окресліть найважливіші теоретичні, методичні і практичні результати вітчизняної музично-педагогічної практики у відповідних вишах, які варто використовувати для удосконалення системи сучасної підготовки музикантів-педагогів, зокрема щодо їх особистісного розвитку.

ВИСНОВКИ

Отже, освітня діяльність сучасних музичних навчальних закладів має характеризуватися поєднанням теоретичної й практичної підготовки, наукової музичної теорії і творчості; спрямованістю на формування музично-естетичної культури спочатку фахівців, а через них – різних верств населення; врахуванням особливостей національно-культурних процесів й водночас музично-педагогічного досвіду провідних культурних центрів Європи; сприянням встановленню культурних контактів між українцями східних і центральних земель; реалізацією індивідуального підходу в роботі з обдарованою молоддю; педагогізацією професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва, що виявляється у значній питомій вазі педагогічної практики у навчальних планах музичних закладів освіти. Такий підхід позитивно позначиться на рівні фахової підготовки музикантів-професіоналів та їхніх світоглядних орієнтаціях, ціннісному світосприйнятті, національній самосвідомості, громадянському становленні.

Аналіз досвіду підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва у навчальних закладах Західної України у першій половині ХХ ст., на нашу думку, сприяє цілісному розумінню шляхів розвитку особистості музикантів-педагогів у контексті сучасної музичної освіти.

Аналіз документальних і літературних джерел з досліджуваної проблеми дозволив виявити культурно-історичні передумови та чинники, що впливали на становлення і розвиток музичної освіти на західноукраїнських землях у першій половині ХХ ст.: *суспільно-політичні* (поділ етнічних українських земель між державами з різним політичним устроєм, культурними та релігійними традиціями; поширення народницького руху проти колонізації і русифікації; особисті контакти західних українців зі східними українцями); *культурно-історичні* (народна музична творчість; мистецтво княжих дружинників; музична церковна культура; мистецька діяльність братств лірників і кобзарів; розвиток світської музики; збільшення верстви світської інтелігенції та посилення її ролі у мистецькому житті регіону; створення культурно-мистецьких і співацько-музичних товариств).

У розвитку професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва на західноукраїнських землях у першій половині ХХ ст. вагому роль відігравали видатні музиканти-педагоги Західної України, зокрема В. Барвінський, Г. Бухер, А. Вахнянин, С. Воробкевич, Є. Козульський, М. Колесса, Ю. Крих, Р. Криштальський, К. Мікулі, С. Людкевич та інші діячі мистецтва і культури, чия мистецька та науково-педагогічна діяльність заклала фундаментальні підвалини для становлення професійної музичної освіти у цьому регіоні.

На основі здійсненого історіографічного аналізу досліджуваної проблеми виявлено вплив музичних товариств на становлення і розвиток системи музичної освіти на західноукраїнських землях, забезпечення якості професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва, створення необхідних умов для їхньої музичної і викладацької діяльності.

У кожному з досліджуваних регіонів на початку ХХ ст. утворювалися й активно діяли потужні культурно-мистецькі осередки, метою яких було залучення широких верств населення до музичної й пісенної культури; підтримка художньо обдарованої молоді; пропагування національного мистецтва й культурних цінностей у найвіддаленіших куточках західноукраїнських земель; розширення мережі культурно-мистецьких освітніх установ; координування їх діяльності. Закладаючи основи професійної підготовки майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва, товариства впливали на розвиток музичної освіти на західноукраїнських землях у першій половині ХХ століття.

Виявлені й проаналізовані архівні документи і матеріали уможливили висновок щодо провідної ролі культурно-мистецьких товариств в організації перших музичних шкіл (українські музичні школи при Львівському, Стрийському та Станіславському “Боянах”, Чернівецьких музичних товариствах “Гармонія”, “Філармонія” та ін.), бібліотек (при “Просвіті”, “Бояні” та інших товариствах), музичних і хорових колективів (“Гармонія”, “Львівський Боян”, “Бандурист”, “Студіо-хор”, хори товариства “Просвіта”, буковинський хор “Луміна”, “Руський міщанський хор” тощо). Усього у 30-х рр. ХХ ст. у Західній Україні було створено понад 150 хорових колективів.

За підтримки та безпосередньої участі зазначених товариств

засновувалися також періодичні мистецькі видання, зокрема стрийський часопис “Українська музика”, закарпатські видання “Науковий збірник товариства “Просвіта”, журнал “Пчілка”, Карпаторуський радіожурнал у Кошицях тощо. Опубліковані в них матеріали позитивно впливали на формування музично-естетичної культури різних верств населення, зростання етносвідомості українства; встановлення культурних зв’язків між українцями східних і центральних земель; піднесення рівня фахової підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва.

Вивчення архівних документів, матеріалів та літературних джерел дозволило охарактеризувати діяльність провідних музичних навчальних закладів досліджуваних регіонів (Галичини, Буковини і Закарпаття) у першій половині ХХ ст., а саме: Консерваторії Галицького Музичного Товариства (1854 р.), Львівської музичної консерваторії ім. Кароля Шимановського (1902 р.), Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка (1903 р.), музикологічного Інституту (відділ музикології) Львівського університету (1912 р.); Чернівецької музично-драматичної консерваторії (1924 р.), Ужгородської півцо-учительської семінарії (1794 р.) та ін.

Історико-педагогічний аналіз опрацьованих архівних документів і матеріалів уможливив висновок, що рівень професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва у цих закладах був достатньо високим й відповідав європейським тенденціям розвитку музичної освіти. Навчально-виховний процес у них будувався з урахуванням національно-регіональних особливостей та прогресивних ідей польського, чеського, румунського досвіду тощо.

Освітня діяльність досліджуваних музичних навчальних закладів характеризувалася поєднанням теоретичної й практичної підготовки, наукової музичної теорії і творчості; спрямованістю на формування музично-естетичної культури різних верств населення; врахуванням особливостей національно-культурних процесів й водночас музично-педагогічного досвіду провідних культурних центрів Європи; сприянням встановленню культурних контактів між українцями східних і центральних земель; реалізацією індивідуального підходу в роботі з обдарованою молоддю; педагогізацією професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва, що виявлялося у

значній питомій вазі педагогічної практики у навчальних планах музичних закладів освіти. Такий підхід позитивно позначився на рівні фахової підготовки музикантів-професіоналів та їхньому громадянському становленні.

Вивчення архівних та літературних джерел дало змогу виявити, що у музичних навчальних закладах Західної України викладалися музично-теоретичні й спеціальні музичні дисципліни. При цьому особливе значення надавалося сольному та хоровому співу. На заняттях співу обов'язковими були такі форми роботи, як: дихальні, вокально-інтонаційні та ритмічні вправи, вивчення теорії музики, оглядове ознайомлення з біографіями і творами видатних композиторів. Така побудова навчального процесу спрямовувалася на цілісний музичний розвиток учнів та студентів і формування їхньої професійної культури незалежно від фаху.

Вдосконаленню професійних навичок майбутніх музикантів сприяло залучення їх до гри в оркестрах та ансамблях, а регулярні академконцерти (“пописи”) й публічні виступи виховували в них сценічну витримку, самоконтроль, виконавські навички як важливі умови підготовки музиканта-професіонала.

На основі вивчення документальних джерел доведено, що у більшості шкіл до 20-х рр. ХХ ст. недостатня увага приділялася вивченню сольфеджіо. Натомість був введений спеціальний курс з метою підготовки до державного іспиту, в якому поряд із вступними іспитами щороку практикувалися звітні прилюдні концерти, за результатами яких оцінювався професіоналізм випускників. Найбільш здібні з них отримували можливість продовжувати освіту, іншим видавалися свідоцтва, що підтверджували їхнє право працювати викладачами у загальноосвітніх та музичних навчальних закладах нижчого рівня. Висока освіченість випускників цих навчальних закладів, їх професіоналізм, активна участь у громадському та культурно-мистецькому житті регіону сприяли зростанню загального культурного рівня та етносвідомості населення західноукраїнських земель у першій половині ХХ ст.

Музично-педагогічний аналіз змісту професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва у навчальних закладах Західної України досліджуваного періоду зумовив висновок, що зміст викладання музичних дисциплін, поступово

ускладнюючись, підпорядковувався меті виявлення та виховання музичних здібностей в учнів і студентів, піднесення їхнього професійного мистецького рівня, розвитку естетичних і патріотичних почуттів, підготовки їх до участі в церковній службі, вихованні любові до музики тощо.

Особливості тогочасної системи музичної освіти на західноукраїнських землях зумовлювалися активним застосуванням у музично-дидактичному процесі групової форми навчання спеціальності з різновіковим складом навчальних груп, коли в одному класі музичної школи могли навчатися першокласники й студенти університету. Це спричиняло труднощі методичного характеру. Виявлено, що до 20-х рр. ХХ ст. назви етапів навчання не були уніфіковані. Здебільшого виокремлювалися підготовчий (елементарний або нижчий), середній та вищий етапи. У деяких школах був введений найвищий (концертний) курс, який передбачав підготовку або до концертно-виконавської, або до оперної діяльності, залежно від спеціалізації.

Як свідчить історико-педагогічний аналіз професійної музичної освіти у досліджуваній період, невизначеність етапів професійної підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва була характерною для усієї європейської професійної музичної педагогіки того часу, оскільки вона переживала період свого становлення, пошуків шляхів розвитку музичного шкільництва. Мистецько-артистичні, художньо-естетичні, методологічні, методичні, ідейно-творчі та наукові засади музичного виховання ще не були розроблені. За цих умов особистість педагога, його професійний рівень, педагогічні здібності, ерудиція, смаки, установки, принципи мали винятково важливе значення.

Отже, історико-педагогічний підход до проблеми розвитку особистісних якостей та формування професійних навичок майбутнього музиканта-педагога, з'ясування найвагоміших теоретичних засад проблеми, а також дослідження досвіду підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва у навчальних закладах Західної України у першій половині ХХ ст., на нашу думку, створюють ґрунтовні підвалини для модернізації сучасної музичної освіти України у контексті домінуючих світових тенденцій.

ПІСЛЯМОВА

Учителів музики і співу та інших мистецьких дисциплін завжди відводилася особлива роль у соціумі: виховання душі молоді людини, її переконань, ціннісних орієнтацій, ставлення до рідної землі, народу, держави, віри, сім'ї та родини. У цьому зв'язку необхідно знайти відповіді на запитання: які передумови, чинники лежать в основі процесів розвитку особистості музиканта-педагога; якими мають бути домінуючі напрями підготовки фахівців з музичного мистецтва; які основні принципи формування змісту музичної освіти; якою є роль мистецьких навчальних закладів у суспільно-культурному житті і що зумовлює об'єктивне осмислення історико-педагогічного досвіду розвитку музичних дисциплін. Лише давши відповіді на ці запитання, дійдемо висновку, яким чином можна оптимізувати творче використання спадщини минулого задля удосконалення сучасної музично-педагогічної освіти. Зміст посібника Н.О. Філіпчук *«Розвиток особистісних якостей майбутніх музикантів-педагогів у вищих навчальних закладах Західної України (перша половина ХХ століття)»* засвідчує спробу відповісти на ці запитання та окреслити шляхи їх вирішення у контексті актуалізації історико-педагогічного досвіду підготовки майбутніх фахівців з музичного мистецтва у багатьох таланти регіоні України.

Зауважимо, що загалом дослідження найважливіших засад розвитку особистісних якостей майбутніх музикантів-педагогів у системі вищої музичної освіти України в першій половині ХХ ст. ґрунтується на синтезуючих чинниках мистецько-музичного, педагогічного, психологічного, історико-культурологічного характеру. Приклади актуалізації мистецько-педагогічного досвіду минулих епох дають багатий матеріал для роздумів, для наслідування або критичного аналізу. Справді, на сьогодні вітчизняна професійна музична освіта, що інтенсивно розвивається, потребує опертя на забутий або замовчуваний досвід видатних педагогів, відомих навчальних закладів, товариств тощо.

Тому посібник Н.О. Філіпчук має стати надійним порадицею для майбутніх музикантів-педагогів у процесі вивчення курсів та спецкурсів з проблем історії музичного

мистецтва, музичної педагогіки, для випускників вищих навчальних закладів – під час методичної підготовки, а також є цікавою інформаційною знахідкою для професійних музикантів. Зважаючи на актуальність порушених проблем, навчальний посібник, безумовно, сприятиме вдосконаленню змісту та форм вивчення багатьох навчальних дисциплін у системі музичної підготовки, зокрема щодо визначення найважливіших шляхів розвитку особистісних якостей та формування професійних навичок майбутніх музикантів-педагогів.

О.М. Отич,
доктор педагогічних наук, професор

ЛІТЕРАТУРА

1. *Апраксина О.А.* Методика музикального виховання в школі: учеб. посіб. для студ. пед. ін-тів по спец. 2119 “Музика і спів” / Ольга Александрівна Апраксина. – М.: Просвіщення, 1983. – 222 с.
2. *Архімович Л.Б.* Нариси з історії української музики: [у 2-х ч.] / Л.Б. Архімович, Т. Каришева, Т. Шиффер, О. Шреєр-Ткаченко. – К.: Мистецтво, 1964. – Ч.1: Українська народна пісня. Українська доживотнева професійна музика. – 1964. – 408 с.
3. *Архімович Л.Б., Гордійчук М.М.* М. Лисенко: життя і творчість / Лідія Борисівна Архімович, Микола Максимович Гордійчук. – 3-тє вид., доповн. і перероб. – К.: Муз. України, 1992. – 253 с.: портр., /8/ л. іл., ноти.
4. *Бабишин С.Д.* Основные тенденции развития школы и просвещения в Древней Руси (X – первая пол. XIII вв.): автореф. на соискание учен. степени доктора пед. наук: спец. 13.00.01 – теория и история педагогики / С.Д. Бабишин. – К., 1985. – 47 с.
5. *Бабишин С.Д.* Школа та освіта Київської Русі IX – перша половина XIII ст. – К.: Вища шк., 1973. – 88 с.
6. *Барвінський В.* Статті та матеріали: збірник / Тов-во ім. В. Барвінського та ін.; упоряд. Володимир Семенович Грабовський. – Дрогобич: Відродження, 2000. – 144 с.: іл.;
7. *Барвінський О.* Історичний огляд засновин Народного дому у Львові / Олександр Барвінський. – Львів: Печ. Шийковського, 1908. – 66, [1] с.
8. *Барвінський О.* Спомини з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860-1880 рр.); Ч. 2: Українська література: історія 19 ст.
9. *Білецький Л.* Три силуетки: Марко Вовчок – Ольга Кобилянська – Леся Українка / Леонід Білецький. – Вінніпег: Союз українців Канади, 1951. – 127 с.
10. *Благова Т.О.* Організація викладання мистецьких дисциплін у системі початкової освіти (друга половина XIX – початок XX ст.) / Тетяна Благова // Вісник Житомирського

- державного університету імені Івана Франка. – Вип. 36. – 2007. – С. 58-62.
11. *Блажевич Г.* Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи / Галина Блажевич, Тереса Старух; Львів. держ. акад. ім. М.Лисенка. – Л: Сполом, 2002. – 226с.: іл. – (Присвяч. 150-річчю Академії).
 12. *Брилін Б.А.* Проблеми духовного виховання в контексті національної культури / Б.А. Брилін // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: зб. наук. пр. / Ін-т педагогіки і психології проф. освіти АПН України. Вінницький держ. пед. ун-т. ім. М. Коцюбинського. – К.; Вінниця, 2000. – С. 57-59.
 13. *Валіхновська З.* Церковно-співоча школа у Станіславові та її фундатор Ігнатій Полотнюк / З. Валіхновська // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2004. – Вип. VI. – С. 88-95.
 14. *Вербицький Михайло* і відродження української музичної культури в Галичині: тези наук. читань, присвяч. 175-річчю від дня народж. композитора М. Вербицького / Дрогоб. пед ін-т ім. Івана Франка, Всеукр. т-во “Просвіта” ім. Тараса Шевченка; відп. ред. М. Шалата. – Дрогобич, 1992. – 77, [2] с.
 15. *Веселовский О.М.* Работа преподавателя на младших курсах / под общ. ред. О.М. Веселовского. – Новосибирск: Новосиб. пед. ин-т, 1970. – 35 с.
 16. *Водяний Б.* Короткий словник діячів української культури / Б. Водяний, Г. Олексин, М. Ціж; Всеукр. тов-во “Просвіта” ім. Т. Шевченка; Тернопільск. обл. відділення; М. – Т.: МП “Чумацький шлях”, 1992. – 48 с.
 17. *Волощук Ю.* Фахова підготовка скрипалів у вищому музичному інституту імені М.Лисенка: національні традиції і європейський мистецький досвід (1903 – 1939 рр.) / Юрій Волощук // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2006. – Вип. 8. – С. 37-45.
 18. *Волощук Ю.І.* Музичні навчальні заклади Галичини у підготовці скрипалів-професіоналів і аматорів (1848 –

- 1939 pp.) / Юрій Іванович Волощук. – К.: Знання, 1999. – 46 с.
19. *Гриневецький І.С.* А.К. Вахнянин: нарис про життя і творчість / І.С. Гриневецький. – К., Держ. вид. образотворч. мист. і муз. л-ри УРСР, 1961. – 32 с.
 20. *Грінченко Б.Д.* Діалоги про українську національну справу / Б.Д. Грінченко, М.П. Драгоманов; упоряд. А.Жуковський. – К., 1994. – 284, [2] с. – (Джерела з історії суспільно-політичного руху в Україні 19-поч. ХХ ст.).
 21. *Грінченко М.О.* Історія української музики / М.О. Грінченко; Ухвалено музичним товариством ім. Леонтовича. – К.: Спілка, 1922. – 278, X с.: портр.
 22. *Дем'яненко Н.М.* Загальнопедагогічна підготовка вчителя в Україні (ХІХ – перша третина ХХ ст.): монографія / Н.М. Дем'яненко. – К., 1998. – 328 с.
 23. *Демочко К.М.* Мистецька Буковина: нариси з минулого / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Мистецтво, 1968. – 175 с.
 24. *Демочко К.М.* Музична Буковина: сторінки історії / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Муз. Україна, 1990. – 134, [2] с.
 25. Деякі історико-географічні відомості про Буковину / склав Г. Купченко. – Чернівці: Золоті литаври, 2008. – 172 с.
 26. *Доронюк В.Д., Сливоцький М.Ю.* Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики / В.Д. Доронюк, М.Ю. Сливоцький. – Івано-Франківськ, 2006. – 303 с.
 27. *Зайченко Н.І.* Науково-просвітницька спадщина О.О. Потебні / Наталія Іванівна Зайченко; М-во праці та соц. політики України. Чернігів. держ. ін-т права, соц. технологій та праці. – Чернігів, 2008. – 169 с.
 28. *Зязюн І.А.* Вчити педагогічної майстерності: [розповідь ректора Полтав. пед. ін-ту ім. В.Г. Короленка] / Іван Андрійович Зязюн // Рад. школа. – 1981. – С. 5-6.
 29. *Зязюн І.А.* Естетичні регулятори педагогічної майстерності / Іван Андрійович Зязюн // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: зб. наук. пр. / [редкол.: І.А. Зязюн (голова) та ін.]. – К.; Вінниця, 2006. – Вип. 9. – С. 7-14.

30. Из истории музыкального образования: хрестоматия / сост. О.А. Апраксина. – М.: Просвещение, 1990. – 207 с.
31. *Іванов В.Ф.* Дмитро Бортнянський: [життя і творчість вітчизн. композитора і педагога другої половини XVIII – першої чверті XIX ст.] / Володимир Федорович Іванов. – К.: Муз. Україна, 1980. – 144 с.
32. *Іванова Л.А.* Педагогическое наследие Н. Леонтовича: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. пед наук.: (13.00.01). – К., 1983. – 24 с.
33. *Історія української музики:* в 6-и т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського; [редкол.: М.М. Гордійчук (голова) та ін.]. – К.: Наук. думка, 1989. – Т. 2.: Друга половина XIX ст. / [Т.П. Булат, М.М. Гордійчук, С.Й. Грица та ін.]. – 1969. – 458, [2] с.
34. *Історія української радянської музики:* учб. посіб. / [Архімович Л.Б., та ін.]. – К.: Муз. України, 1990. – 296 с. – (Муз. культура Рад. України).
35. *Калениченко А.Г.* Перші радянські підручники на Україні з музичної освіти та виховання / А.Г. Калениченко // Педагогіка: респ. наук.-метод. зб. – К.: Рад. школа, 1980. – С. 109-116.
36. *Карпінська Т.В.* Розвиток змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті р. XX ст. – поч. XXI ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук.: спец. 13.00.01 “Теорія та історія педагогіки“ / Т.В. Карпінська. – К., 2006. – 20 с.
37. *Квітка К.* Професіональні народні співці й музиканти на Україні: програма для досліду їх діяльності і побуту / К. Квітка; Укр. АН. зб. історик.-філолог. відділу №13. Праці Етнограф. Комісії. – К.: У.А.Н., 1924. – 114 с.
38. *Кияновська Л.О.* Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. / Любов Олександрівна Кияновська.– Т.: Астон. 2000. – 340 с.
39. *Кобилянська Л.* Микола Лисенко: бібліограф. нарис. – Л.: Накл. М. Таранька, 1930. – 93, [2] с.: іл. – (Популярна б-ка; Книжечка 2.).

40. *Ковальова С.* Розвиток творчої активності вчителів музики в сучасних умовах: теорія й практика: наук.-метод. посіб. / Світлана Ковальова. – Біла Церква: КОПОПК, 2004. – 228 с.
41. *Колесса Ф.* До питання про український музичний стиль / Філарет Колесса. – Львів, 1907. – 34 с.
42. *Кордуба М.* Ілюстративна історія Буковини / М. Кордуба. – Чернівці: З друк. тов. “Рускої Ради“, 1906. — 87, [4] с.
43. *Костомаров М.* Історія України в життєписах визначних її діячів / Микола Іванович Костомаров. – Львів: наук. т-ва ім. Т.Г. Шевченка, 1918. – 493 с.
44. *Кошиць О.* Спогади Олександра Кошиця. – Вінніпег (Канада): Культура й освіта, 1948. – Ч. 2. – 1948. – 272 с.
45. *Кошиць О.А.* Про українську пісню й музику / Олександр Антонович Кошиць. – К.: Муз. Україна, 1993. – 47, [1] с.
46. *Крип’якевич І.* Історія України для народу / Іван Петрович Крип’якевич. – Львів: Накладки фонду “Учитися, брати мої...“, 1929. – 144, [4] с.
47. *Крип’якевич І.* Історія української культури / за заг. ред. І. Крип’якевича. – К.: Либідь, 1989. – 656, [1] с.
48. *Кузмічова В.Д.* Морально-ціннісне відношення до музики: аналіз проблеми / В.Д. Кузмічова // Наук. вісник / Тернопільський держ. пед. ун-т – Т.; 1998. – Вип. 4. – С. 25-35.
49. *Лисенко М.В.* Про народну пісню і про народність в музиці / М.В. Лисенко; ред., передмова М. Гордійчука. – К.: Мистецтво, 1966. – 68 с..
50. *Лисенко М.В.* Сторінки життя / Микола Лисенко; Літ. Запис Василя Бережиста. – К.: Молодь, 1952. – 110 с.
51. Лист К. Петрощука до Міністерства просвіти і віросповідань з проханням про виділення грошової субсидії для музичної школи ім. М. Лисенка у Чернівцях 10 липня 1907 р. // Ф. 3, оп 2, спр. 22379, арк. 26, 27.
52. *Людкевич С.П.* Дослідження, статті, рецензії, виступи / Станіслав Людкевич; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип’якевича; упоряд. З. Штундер. – Львів: Коць, 1999. – Т.1. – 1999. – 496 с.; Т.2. – 2000. – 815 с.

53. *Люш Д.В.* Развитие и сохранение певческого голоса. – К.: Музична Україна, 1988. – С. 14.
54. *Ляшенко І.Ф.* Інтернаціональне в національному / І.Ф. Ляшенко // Українське музикознавство. – 1973. – Вип. 8. – С. 3-22.
55. *Мазепа Л.* Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого) / Лешек Мазепа. – Львів: Сполом, 2001. – 280 с.: табл.
56. *Мазепа Л.* Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л.: Сполом, 2003. – Т. 1. – С. 26-29.
57. *Максимов О.Б.* Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с.
58. *Мартинюк А. К.* Диригентсько-хорова школа в українській освіті // Теоретичні та практичні засади культурології: Вип.3. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. – С.106-112.
59. *Масол Л.М.* Теоретико-методологічні основи викладання музики в школі / Людмила Масол // Вивчення музики в школі: метод.-посіб: у 2 ч. / [Л. Масол, Ю. Очаківська, Л. Беземчук та ін.]. – Х., 2002. – Ч. 1: 1-4 кл. – С. 5-24; Ч. 2: 5-8 кл. – С. 4-21.
60. *Миклашевський Й.М.* Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. / Йосип Михайлович Миклашевський. – К.: Наук. думка, 1967. – 160 с.
61. *Микулич А.* Музика Буковини до утворення Товариства плекання музичного мистецтва 1775 – 1862 рр. // Музичне краєзнавство Буковини: хрестоматія: навч.-посіб. до курсу “Музичне краєзнавство” / А. Микулич. – Чернівці, 2004. – Вип. 3. – С. 79-93.
62. *Миропольська Н.Є.* Мистецтво слова в структурі художньої культури учня: теорія і практика: [монографія] / Наталія Євгеніївна Миропольська. – К.: Парламентське вид-во, 2002. – 203, [1] с.
63. *Москальова Л.Ю.* Витоки, становлення і розвиток християнської духовної музики / Л.Ю. Москальова //

- Науковий вісник ПДПУ ім. К.Д. Ушинського. – Одеса, 2001. – №10/11. – С. 57-60.
64. Музичне краєзнавство Буковини: хрестоматія / Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці, 2003. – Вип. 1. – 2003. – 88 с.
65. *Нариси з історії українського шкільництва. 1905 – 1933 рр.:* навч. посіб. / за ред. О.В. Сухомлинської. – К.: Заповіт, 1996. – 304 с.
66. *Наши учебные заведения* // Журнал Министерства народного просвещения. – 1894. – №10. – С. 47.
67. *Огієнко І.* Українська культура: коротка історія культурного життя українського народу / Іван Огієнко; пер. М. Жулинського. – К.: Фірма “Довідка“, 1992. – 140, [4] с.
68. *Олександрович М.* Маркіян Шашкевич: укр. літ. відродження в Галичині / М. Олександрович. – Торонто: Добра. кн., 1961. – 60, [4] с.
69. *Олексюк О.М.* Музична педагогіка: навч. посіб. / О.М. Олексюк. – К.: КНУКіМ, 2006. – 188 с.
70. *Олексюк О.М.* Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навч. посіб. / О.М. Олексюк, М.М. Ткач. – К.: Знання України, 2004. – 264 с.
71. *Онищук Л.* Інноватика – істотна складова гуманістичної парадигми учіння / Людмила Онищук // Шлях освіти. – 2000. – №4. – С. 13-16.
72. *Орехова Л.Ф.* Організація музичної освіти в Україні першої половини ХІХ – початку ХХ ст. / Л.Ф. Орехова / Зб. наук. пр. Бердянського держ. пед. ун-ту. Сер. Пед. науки. – 2006. – №2. – С. 183-186.
73. *Орлов В.Ф.* Професійне становлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія: [монографія / за ред. І.А. Зязюна]; Валерій Федорович Орлов. – К.: Наук. думка, 2003. – 262 с.
74. *Основи викладання мистецьких дисциплін:* навч.-посіб. / за ред. О.П. Рудницької. – К., 1998. – 184 с.
75. *Отич О.М.* Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: історичний і методологічний аспекти: монографія

- / Олена Миколаївна Отич; [за наук. ред. І.А. Зязюна]. – Чернівці: Зелена Буковина, 2008. – 440 с.
76. *Падалка Г.М.* Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін): [монографія] / Галина Микитівна Падалка. – К.: Освіта України, 2008. – 274 с.
77. *Пархоменко Л.О.* Кирило Григорович Стеценко (укр. композитор (1882 – 1923)) / Людмила Олександрівна Пархоменко. – К.: Мистецтво, 1963. – 231 с.
78. *Пенішкевич О.І.* Розвиток українського шкільництва на Буковині (XVIII – початок ХХ ст.): монографія / О.І. Пенішкевич; Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці: Рута, 2002. – 520 с.
79. *Підківка О.* Після довгих років забуття: про життя і творчість українських композиторів / Олег Підківка. – Л., 2003. – 263 с.: почт.
80. *Попович М.В.* Нарис історії культури України / М.В. Попович. – К.: Арттек, 1999. – 237 с.
81. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення* / Ужгород. муз. училище ім. Д. Зарора; упоряд., підг. текст., передум. прим. Людмила М. Мокану. – Ужгород: Карпати, 2005. – Вип. 1. – 2005. – 418 с.: нот. (60-річчю возз'єднання Закарпаття з Україною присвячується).
82. *Проців Л.Й.* Ідеї музично-естетичного виховання у галицьких педагогічних виданнях (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) / Лілія Проців // Рідна школа – 1999. – №9. – С. 73-75.
83. *Ревуцький Д.М.* Микола Лисенко: повернення першоджерел / Дмитро Ревуцький. – К.: Музична Україна, 2003. – 318 с., [8] л. іл.: портр.
84. *Ростовський О.Я.* Методика викладання музики у початковій школі: навч.-метод. посіб. / Олександр Якович Ростовський. – Т.: Навч. книга – Богдан, 2001. – 216 с.
85. *Росул Т.І.* Музичне життя Закарпаття 20-30-х років ХХ ст.: монографія / Тетяна Росул. – Ужгород: Полі Прінт, 2002. – 208 с.
86. *Росул Т.І.* Розвиток музичної освіти на Закарпатті у 20-30-ті роки ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. “Музичне мистецтво” / Т.І. Росул. – К., 2003. – 20 с.

87. *Рудницька О.П.* Вчити розумінню прекрасного / Оксана Петрівна Рудницька // Трибуна лектора. – 1976. – №7. – С. 26-27.
88. *Рудницька О.П.* Педагогіка: загальна та мистецька: навч.-посіб. / Оксана Петрівна Рудницька. – Т.: Навч. книга – Богдан, 2005. – 360 с.
89. *Сімович В.* Про школи на Україні / Висиль Сімович. – Львів; Станіславів: Рідна школа, 1916. – 116 с.
90. *Смирнова Т.А.* Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле та сучасність: [монографія] / Тетяна Анатоліївна Смирнова. – К.: Константа, 2002. – 256 с.
91. *Стасько Г.С.* Системно-методичне забезпечення широко профільної вокальної підготовки музикантів // Вісник Прикарпатського університету. – Вип. III. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – С. 31.
92. *Стеценко К.* Українська пісня в народній школі: доп. на з'їзді вчителів нар. шкіл / Кирило Стеценко. – Вінниця: Нова друкарня, 1917. – 8 с.
93. *Стеценко К.Г.* Зібрання творів: у 5-и т. / Кирило Григорович Стеценко. – К.: Мистецтво, 1963. – Т.1, Ч.1. – 1968. – 218 с.
94. *Терлецький О.* Історія України від 1917 до найновіших часів з 35 образками та 5 мапками / Остап Терлецький. – Л.: накладки т-ва “Просвіта“, 1936. – 108, [2] с.
95. *Тихомирова Н.Ф.* Основы общей и музыкально-педагогической психологии: учеб пособие для студ. муз-пед. факультетов / Н.Ф. Тихомирова. – М.: Муз изд. 1984. – 270 с.
96. *Толошняк Н.* Діяльність Вищого музичного ін-ту ім. М. Лисенка у Станіславові / Н. Толошняк, Л. Ничай // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2000. – Вип. II. – С. 21-36.
97. *Українська культура: лекції за ред. Дмитра Антоновича / упоряд. С.В. Ульяновська; перед. слово М. Антоновича.* – К.: Либідь, 1993. – 592 с.
98. *Федькович Ю.А.* Вибрані твори / Юрій Адальбертович Федькович; упоряд. М.П. Шалата. – Ужгород: Карпати, 1983. – 228, [2] с.

99. *Фільц Б.М.* Музична культура східних слов'ян / Б.М. Фільц // Історія української музики: в 6-и т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К., 1989. – Т. 1. – С. 130-154.
100. *Фольклорні записки Марка Вовчка та Опанаса Марковича* / [упоряд; передмова О.І. Дея]. – К.: Наук. думка, 1983. – 527 с.
101. *Франко І.Я.* Педагогічні статті і висловлювання / Іван Якович Франко; упоряд. О.І. Дзевєрін. – К.: Рад. школа, 1960. – 299 с.
102. *Харченко П.В.* Проблема професійного саморозвитку в підготовці майбутніх вчителів музики / П.В. Харченко // Педагогічні науки: зб. наук. пр. / Сумський держ. пед. ун-т ім. А.С. Макаренка. – Суми, 2003. – С. 517-525.
103. *Хілько І.С.* Розвиток художньої освіти на Буковині (друга половина ХІХ – 30-і роки ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук.: спец. 13.00.01. “Історія педагогіки” / І.С. Хілько. – Івано-Франківськ, 2007. – 20 с.
104. *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу / Гнат Мартинович Хоткевич. – Х.: Б. в., 2002. – 282, [6] с.
105. *Черепанин М.* Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.): монографія / Мирон Черепанин. – К.: Вежа, 1997. – 328 с.: іл.
106. *Шафарик П.И.* Славянские древности / П.И. Шафарик; пер. с чеш. И. Бодянского. – М.: Тип. Степанова, 1838. – Т. 1, кн. 3; Часть историческая. – 302 с.
107. *Шашкевич М.* Писання Маркіяна Шашкевича. – Л.: Накладом наук. т-ва ім. Шевченка, 1912. – 294 с.
108. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів Тараса Шевченка / Т. Шевченко. – Варшава; Львів: Укр. наук. ін-т, 1937. – Т. 4.: Поезії (1847-1850) / за ред. П. Зайцева. – 1937. – 394, [1] с.
109. *Шреср-Ткаченко О. Я.* Історія української музики. – К.: Муз. Україна, 1980 – Ч. 1. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини ХІХ ст. – 198 с., 6 л. іл.

