
ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.03

ББК 85.310.00

Валерія Шульгіна, Олександр Яковлев

МУЗИЧНА ШКОЛА В НАЦІОНАЛЬНО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ (20-ті роки ХХ століття)

Стаття присвячена становленню національної музичної школи в соціокультурному просторі України 20-х років ХХ століття. У дослідженні використано неопубліковані архівні документи й рідкісні матеріали. У результаті дослідження доводиться, що в періоді Української революції і державності 1917–1920 років та українізації 20-х років закладаються підвалини національної музичної школи. Загалом, національна музична освіта зазначеного періоду характеризується інтровертними процесами, що сприяє розвитку української музичної культури.

Ключові слова: національна музична школа, національно-освітній простір, музична освіта, фортепіанна школа.

Звертаючись до питань дослідження феномену національної музичної школи, треба зацентувати, що ця проблема в історичному аспекті є найважливішою для розуміння основних тенденцій і закономірностей розвитку національної музичної школи на сучасному етапі становлення державності України.

Необхідно відмітити вплив різних чинників на формування змісту національної музичної освіти: характер філософсько-естетичних і психолого-педагогічних концепцій певної епохи; культурологічні тенденції загального розвитку мистецтва й освіти. Незважаючи на появу в останні роки досліджень, присвячених вивченню музичної освіти й проблем національної школи (О.Овчарук, М.Ржевська, В.Москалець), феномен української музичної школи 20-х – 30-х років ХХ століття в культурологічному аспекті залишається недостатньо вивченим і актуальним для подальшого розроблення.

Державне відродження української нації та її національної культури може базуватися лише на правдивій об'єктивній інтерпретації українського історичного процесу на основі першоджерел, а не компіляції матеріалів, що не мають задовільної джерельної документації. Тому у висвітленні музично-освітніх процесів, пов'язаних із розквітом національної музичної школи в періоді Української революції і державності 1917–1920 років та українізації 20-х років, автори спираються на архівні джерела, які були введені до наукового й культурного обігу в дослідженнях авторів у різні часи.

Значний вклад у розбудову теорії української національної школи зробив Михайло Грушевський, який, користуючись великим науковим авторитетом і згуртувавши навколо себе однопідумців, здійснив концептуальне розроблення теоретичних положень та категорій національної школи.

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

На початку ХХ ст. українські громадсько-педагогічні діячі остаточно сформували основні положення концепції української національної школи. На основі цієї концепції був розроблений нормативний документ: “Проект закону про освіту” Івана Ющишина. Метою школи, зазначалось у документі, є всебічний і гармонійний розвиток особистості з орієнтацією на поєднання загальнолюдських та національно-державних цінностей України.

Подальше розроблення та практична реалізація зазначених концепцій в Україні стали можливими тільки за часів розбудови молодій незалежній державі в 1917–20 роки – роки становлення Української Народної Республіки (УНР) та наступні 20-ті роки періоду українізації.

У руслі концепції націоналізації освіти в Україні вже в перші дні революції 25 квітня 1917 року в Ямполі на з'їзді вчителів народних шкіл пролунала доповідь видатного композитора К.Г.Стеценка “Українська пісня в народній школі”, яка заклала фундамент реформування музичної школи. Саме через збагачення національної музичної школи надбаннями народної поезії та пісні, на думку К.Стеценка, можливо “закинути в чисту душу дитини ті найвищі ідеї, утворення й здійснення яких принесло б народові й Вітчизні щастя й долю... Пісня народу нашого – це історія його, багатство духовне його, це – гордість його. І от на чому – на піснях його – ми повинні воскрешати національний дух народу, національне самопізнання... Пісня українська має право бути одним з могутніх і перших факторів національного відродження й виховання нашого народу... Пам'ятайте, що ми будемо не що інше, а свою українську національну школу. Пам'ятайте, що через школу ми повинні виховати й великий наш український народ. Пам'ятайте, що одне з могутніх знаряддів національного виховання є багата, прекрасна, натхненна українська народна пісня” [2, с.3–8].

Справу видання підручників, посібників, дитячих музичних збірок активно розпочав К.Г.Стеценко, діяльність якого була пов'язана тоді з Музичним відділом Головного управління мистецтв та національної культури, де він очолював педагогічну секцію. В умові між Міністерством народної освіти УНР та К.Г.Стеценком стосовно складання підручників з навчання співам відзначалося: “Підручники повинні мати науковий характер, пристосовані до шкільного вжитку. Мова підручників повинна бути ясна, літературна, популярна... Замовлені Міністерством підручники можуть бути видані тільки мовою українською” [3, с.4].

Реалізацією принципів реформування освіти в Україні став план “Єдиної школи”, над розробленням якого працювала шкільна комісія, створена при Українській Центральній Раді. Готовий “проект єдиної школи на Україні”, а саме його перша частина “Основна школа”, був надрукований Міністерством освіти як окреме видання 1919 року в Кам'янці на Поділлі. 17 червня 1921 року Рада Республіки – український законодавчий орган на еміграції – затвердила цей проект єдиної школи на своєму засіданні в Гарнові. Програма колегії залишилась у рукописному вигляді [4, с.47].

Складаючи програму зі співів для кожного ступеня “Єдиної школи”, К.Г.Стеценко додає до неї “Пояснюючу записку” і складає відповідний список пісень для використання на уроках зі співу: “Січ іде”, “Ой на горі жито” (“Залізний ключ”, “Мак”, “Вийшли в поле косарі”, “Перепілочка”, “Ходить гарбуз по городу”, “Горобейко”, пісні, пов'язані з етнографічним календарем.

У розділі “Церковні співи” К.Стеценко пропонує молитви “Отче наш”, “Достойно єсть”, “Царю небесний”, а також церковні мелодії на Різдво, до Великодня, Хрещення та інших свят, вважаючи їх взірцями духовних співочих традицій українського народу.

Серед збірок музично-педагогічного репертуару К.Стеценко рекомендує “Проліски” Я.Степового, “Дитячу розвагу” С.Титаренка, “Збірку пісень в хоровому розкладі” М.Лисенка, “Танки та ігри народні” В.Верховинця, “Шкільний співанник” К.Стеценка, “Десяток народних пісень для жіночого хору” О.Кошиця.

Відповідно до змісту програми з музики для старших класів К.Стеценко складає список підручників переважно українських авторів: “Популярний курс елементарної теорії музики” Я.Степового, “Руководство к практическому изучению гармонии музыки” Г.Любомирського, “Курс гармонии” П.Чайковського, “Короткий курс історії всесвітньої, слов'янської та української музики” П.Козицького, “Кобза і кобзарі” М.Лисенка та ін.

Авторська програма зі співів в “Єдиній школі” К.Стеценка є концептуальним втіленням поглядів українського митця на подальші шляхи розвитку та головні завдання національної музичної освіти. Найважливішою ознакою програми є те, що вона вперше стала національною за змістом. К.Стеценко не тільки успадкувала настанови М.В.Лисенка, а й творчо розвинула їх за нових історичних умов [5].

Очолована К.Г.Стеценком Педагогічна секція Головного управління мистецтв та національної культури за часу існування УНР активно займається питаннями реорганізації

як змісту музичної освіти, так і її структури. Були розроблені “Законопроект про удержавлення Консерваторій та музичних шкіл бувшого Імператорського Музичного Товариства”; “Законопроект про Музичні факультети при Українських Державних Університетах”; “Законопроект про Вищий Державний Диригентський Інститут у Києві”; “Про з’їзд учителів співу Учительських семінарій та інститутів”, програма зі співів та музики в зв’язку з програмами “Єдиної школи” тощо. У “Пояснюючій записці про необхідність створення музичних факультетів при університетах, зокрема при Подільському Українському університеті” К. Стеценко підкреслює, що в постановці музичної освіти в Росії “загально-освітні школи держави, ці перші етапи в справі переведення освіти і мистецтва в широкі маси народні, не мали учителів музики і співу, спеціально до того приготовлених... школи лишались без досвідчених вчителів співу і музики, а широкі маси народу – без провідників музичної культури” [6, с.3].

Пореволюційна доба характеризується формуванням найважливіших тенденцій у культурному житті українського суспільства. Саме цього часу працюють у галузі української музичної освіти такі визначні діячі, як: Ф.Блуменфельд, Р.Глієр, П.Коханський, Г.Нейгауз, С.Тарновський, Б.Яворський та ін. Під керівництвом Б.Яворського Київська народна консерваторія в 1919–1921 рр. стає центром музичного просвітництва. Видатний музикознавець і педагог *Б.Л.Яворський* (1877–1942), автор теорії ладового слуху, вихователь багатьох діячів української музичної культури, таких як: М.Леонтович, П.Козицький, Г.Верьовка, М.Вериківський, Е.Скрипчинська, зробив вагомий внесок у теорію й практику української музичної школи [7].

Б.Яворський вважав, що “педагог-музикант повинний не тільки навчати, але й виховувати, вироблювати з дитини не пасивного споглядача життя... а її ... активного учасника, творчого будівника майбутнього... Творча система музичного розвитку народжує в людині потребу активно направляти свою творчу ініціативу в кожній вибраній ним формі діяльності” [8, с.132].

Б.Яворський пропонував введення творчості в програми всіх відділень спеціальних музичних шкіл, включаючи й підготовку інструменталістів-виконавців. Музикознавець указував на різні форми дитячої творчої діяльності: хорове, інструментальне й диригентське виконавство, слухання музики та її критична оцінка, літературні й художні ілюстрації музичних творів, інсценування пісень, інструментальних творів і, головне, безпосереднє індивідуальне й колективне складання музики. Так, інсценування музики може проходити як ритмічна імпровізація або в процесі складання й відтворення музично-сценічних образів, дитячих народних пісень, п’єс Гріга, Глієра, Шуберта, Шопена.

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

Уточнення та збагачення педагогічних принципів Б.Яворського проходить у пошуках вирішення складних проблем сприйняття різних видів мистецтв у їх сполученні. Ці пошуки привели його до думки про використання різних асоціацій при формуванні творчих якостей. Виявлення зв’язків музики з іншими видами мистецтв, зокрема через фольклорні джерела, забезпечили конкретне практичне вирішення цієї проблеми. Виходячи з положення про цілісність сприймання явищ мистецтва дітьми, Яворський у педагогічній практиці залучав різні асоціації: зорові, звуковисотні, моторно-динамічні, вербально-комунікативні.

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

Робота з учнями велась поетапно. Умовно можна виділити п'ять етапів становлення творчості, які сам Б.Яворський називав "введенням у творчість": 1) накопичення вражень; 2) спонтанне вираження творчих здібностей спочатку в зорових, сенсо-моторних, мовних виявленнях (творчість колективна); 3) імпровізація рухова, мовна, музична, ілюстрації в малюнках; 4) складання власних композицій, що відбивають якісь художні враження, складання одноголосних пісень, віршів, прозаїчних мініатюр, пластичних композицій, написання теоретичних праць (писемних аналізів структури творів, засобів музичної виразності), створення малюнків, переважання індивідуальної творчості; 5) музична творчість, написання пісень (одно- та двоголосних), п'єс для фортепіано.

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

Таким чином, аналіз основних теоретичних положень, практичних досягнень музиканта, його учнів показав, що Б.Яворський розробив основні напрями у формуванні творчості, що не втратили цінності до наших днів і можуть бути використаними при виявленні стрижневих засад національної музичної школи в умовах сьогодення.

До таких найважливіших положень можна віднести: ідею розвитку творчих сил дитини як засіб формування її особистості; доцільність і необхідність педагогічного керування дитячою творчістю; вивчення фольклору як стимулу творчого розвитку учнів; розвиток творчої уяви і асоціативного мислення через широке застосування різних видів художньої діяльності, виходячи із цілісного сприйняття, характерного для дитячого віку; система завдань поступового "введення у творчість", за висловом Б.Яворського.

Учений-педагог також бере участь у реформі української професійної музичної освіти, висуває ідеї комплексного підходу до підготовки музикантів, котрі повинні мати ґрунтовні знання в галузі філософії, естетики, історії, соціології, психології й педагогіки. Він виступає за зближення виконавської й музикознавчої діяльностей майбутнього спеціаліста, як пропагандиста художньої культури і музичного мистецтва. Концепція формування цілісної творчої особистості музиканта розроблювалася Б.Яворським як єдність філософського, наукового, загальнокультурного й спеціального музично-освітнього начала шляхом викладання інтегрованих науково-теоретичних і виконавських курсів.

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

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

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

Г.Беклемішев відстоював ідею формування всебічно розвинутого музиканта-організатора й пропагандиста, здатного до естетичного виховання демократичної аудиторії засобами своєї

виконавської та лекторської майстерності. Г.Беклемішев прагнув до універсальної професійної підготовки виконавця-піаніста. Ця ідея покладена ним у перебудову програм і планів різних ланок трьох ступенів навчальних закладів (музична школа, середній і вищий навчальні заклади) на відміну від дореволюційних консерваторій, де не враховувалася вікова диференціація учнів.

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

Універсалізм особистості Г.Беклемішева виявився й у виборі репертуару, що виконувався в історичних демонстраціях. Одна з них навіть була розрахована на учнів-початківців і мала назву "Парафрази, присвячені маленьким піаністам, спроможним зіграти тему одним пальцем кожної руки". Розвинений естетичний смак інтерпретатора й відчуття соціально-естетичних потреб сучасного середовища з перспективою на майбутнє виявились у Г.Беклемішева у виборі ще маловідомих слухачеві творів композиторів ХХ століття і, зокрема, українських М.Лисенка, С.Людкевича, В.Барвінського, Б.Лятошинського. Виконання Г.Беклемішевим музики українських композиторів, нарівні з класичними зразками європейської культури в циклі "Музично-історичні демонстрації", свідчило про ставлення музиканта до вітчизняної спадщини, як до національної культури світового значення.

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

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

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

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

Треба зазначити, що вперше в Україні педагогічний репертуар складався виключно із творів українських композиторів, що були відібрані за високими естетичними критеріями видатними музикантами Г.Беклемішевим, Л.Ревуцьким і В.Золотарьовим. Педагогічний репертуар, що виходив раніше у видавництві Л.І.Ідзиковського під редакцією В.Пухальського і Г.Ходоровського, включав досить велику кількість салонної музики.

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

Зазначений український репертуар представляє різні стильові напрями: від класицизму ХVІІІ ст. Д.Бортнянського і фортепіанної класики М.Лисенка ("Мрія", "Куранта", "Полонез №1", "Рапсодія №1"), до імпресіоністичних мініатюр В.Костенка ("Два етюди тв.10, №№4, 6) і Ф.Якименка ("Вечірня мелодія", "В вечірню сутність", "Весняні мрії").

Отже, "Український педагогічний репертуар" Г.Беклемішева та ін., представляючи різноманітні стильові напрями й творчість композиторів різних поколінь (М.Лисенко, Я.Степо-

вий, В.Косенко, Б.Лятошинський) і регіонів України, включаючи й Галичину (В.Барвінський, С.Людкевич), акумулював у собі найцінніші досягнення вітчизняної фортепіанної музики і впродовж багатьох десятиліть був єдиним джерелом інформації щодо деяких творів композиторів українського зарубіжжя. Значна кількість п'єс, представлених в “Українському педагогічному репертуарі”, підлягає відновленню в практиці дитячих музичних шкіл і середніх спеціальних закладів сьогодення як високо художня спадщина, що має національно-освітню спрямованість.

Суперечливість періоду 20-х рр. в Україні, коли, з одного боку, українізацію було введено в ранг державної політики (Декрет РИК УСРР від 27 липня 1923 р.), а з другого, – усе більше відчувався партійно-політичний тиск й укорінення державно-партійного апарату в національне середовище, Прага стала культурно-освітнім осередком української інтелігенції, яка вимушена була залишити батьківщину після занепаду й поразки ідей державної незалежності. Серед емігрантів і автори, чиї твори були внесені до “Українського педагогічного репертуару”: Ф.Якименко (1876, Харківська обл. – 1945, Париж), В.Грудин (1893, Київ – 1980, Філадельфія), В.Овчаренко (1889, Ніжин – 1974, Маямі, США). Останні – В.Грудин і В.Овчаренко – емігрували з України після Другої світової війни. В.Костенко (1895, село Уразово – 1960, Харків) був репресований 1950 р., і його твори на довгий час було вилучено з концертного й педагогічного репертуару виконавців.

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

Дослідження архівних документів *Ф.Якименка*, що в різні роки були введені авторами в науковий та педагогічний обіг, дають можливість детальніше висвітлити як саму діяльність композитора, його естетичні погляди, так і вплив празького періоду творчості митця на становлення сучасної української музичної школи. На підставі вивчення архівних документів доходимо висновку, що, очоливши музично-педагогічний відділ, *Ф.С.Якименко* згуртував навколо себе видатних українських музикантів, які поєднували виконавську майстерність із ґрунтовною музикознавчою науковою підготовкою, були спеціалістами найвищого класу в галузі фольклористики та професійними композиторами. Висока фахова підготовка викладачів, відданих справі виховання української молоді, сприяла успішному розвитку української музичної школи в Празі.

У “Рефераті, присвяченому діяльності інституту в зв’язку з п’ятиріччям його існування 29.01.1929, зазначалося: “П’ять літ існує українська висока школа поза межами пошматованої нашої рідної землі, де або покасовано всі дотеперішні зародки високого українського шкільництва, або зі знищеного храму високої школи побудовано лабораторії для різних експериментів сумнівної вартості... Український педагогічний інститут не має подібної собі школи ні на заході, ні на сході. Це фахова установа, що дає українській школі середньошкільного типу кваліфікованих учителів. Тим-то вона сполучує в собі вимоги західноєвропейських філософічних природничих факультетів та вищих музичних шкіл...” [9, арк.29]. Дійсно, у рефераті точно визначені переваги університетської музичної освіти, що поєднує музичну підготовку з філософським осягненням суті буття, культури і мистецтва, національні традиції – із західноєвропейською системою освіти. Безсумнівно, що *Ф.С.Якименком* зроблено вагомий внесок у розвиток національної музичної освіти. Його діяльність як декана-референта та професора музично-педагогічного відділу, автора першого підручника з гармонії українською мовою, талановитого педагога-піаніста й, до того ж, композитора, який створив різноманітний фортепіанний та вокальний репертуар (до 1000 творів), – це окрема сторінка в історії української музичної культури.

Ідею розбудови музичної освіти на національних засадах у 20-ті роки підхопило одне з найвизначніших мистецьких об’єднань в Україні – Товариство ім. М.Д.Леонтовича. Межі його існування (1921–1928 рр.) осягли найпродуктивніше семиріччя в розвитку української культури. Товариство ім. М.Д.Леонтовича – єдина визнана мистецька організація, яка, об’єднавши провідні сили української інтелігенції, проголосила програму своєї діяльності: “Будувати нове Українське Відродження ХХ століття” [10, арк.1]. Серед перших членів Товариства – видатні діячі національної культури: композитори й педагоги: К.Стеценко, П.Ко-

зицький, Я. Степовий, Б. Яворський, Ф. Блуменфельд; фольклористи: К. Квітка, Д. Ревуцький; диригенти: Г. Верьовка, П. Демуцький, Ф. Попадич, Н. Городовенко; мистецтвознавці: Ю. Михайлів, О. Чапківський, Г. Хоткевич; діячі театральної справи: Лесь Курбас, І. Садовський; учений С. Єфремов та інші.

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

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

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

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

Педагогічна секція Товариства ім. М. Д. Леонтовича поклала за необхідне "підготувати кадри освічених музичних педагогів, діячів, диригентів, музик і др., для чого має право відкривати музичні класи, курси, школи, консерваторії та інші педагогічні заклади" [10, арк. 1]. Це свідчить про те, що музично-педагогічна проблематика була виділена в Товаристві в окреме коло, що підкреслює її важливість нарівні з іншими завданнями культурного будівництва.

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

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

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

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

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

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

Робота Студії була націлена на всебічний розвиток дитини шляхом поєднання нових (музична творчість, шумовий оркестр, слухання музики) і традиційних (хоровий спів, музична

грамота) її форм, що визначило спрямованість діяльності, а саме: синтез новітніх музично-педагогічних концепцій 20-х років із прогресивними досягненнями попередніх років. Основу музично-педагогічного репертуару склали твори українських композиторів, зразки української народнопісенної творчості. У такий спосіб втілювався один з головних напрямків діяльності Студії, спрямований на національне виховання підрастаючого покоління.

Отже, Дитяча музична студія при Товаристві ім. М.Д.Леонтовича стала важливою науково-практичною лабораторією в галузі музичної освіти дітей в Україні у 20-ті роки. Практичні досягнення Студії слугували за основу для перспективних наукових досліджень.

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

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

Отже, у першій третині ХХ ст. могутні імпульси національно-освітнього процесу підхоплюють різні регіони України: Київ, Харків, Львів, Одеса стають визначними музично-освітніми центрами, які притягують до себе видатних діячів європейської музичної культури: Р.Глієра, Б.Яворського, Ф.Блуменфельда, Г.Нейгауза, Г.Беклемішева та ін. У періоди Української революції і державності 1917–1920 рр. та українізації 20-х років закладаються підвалини для синкретичного музичного виховання підрастаючого покоління, його творчого розвитку на національній музиці, як складовій частині світового мистецтва. Національна музична освіта розвивається як система, що має три ланки: загальноосвітня і дитяча музична школи, середні спеціальні навчальні музичні заклади, консерваторія. З метою підвищення рівня музичного виховання дітей відкриваються музично-педагогічні факультети, де на новому науковому рівні, з використанням найновіших досягнень у галузі психології й педагогіки музичної творчості відроджуються концепції синкретичної професійної підготовки музиканта-просвітника. З іншого боку, професіоналізація музичної освіти майбутнього виконавця, історика, теоретика й композитора підноситься на високий щабель майстерності в системі вищих музичних (консерваторія) навчальних закладів. Загалом національна музична освіта зазначеного періоду характеризується інтровертними процесами, що сприяли розвитку композиторської творчості й формуванню українського музичного репертуару для різних ланок навчання. Розквіт національної музичної школи 20-х років ХХ століття зумовлений певними історичними чинниками становлення української державності у вигляді Української Народної Республіки 1917–1920 рр. та наступного періоду українізації 1920-х років. Сучасний етап розвитку української музичної школи поряд з відродженням прогресивних традицій 20-х років потребує наукового обґрунтування всієї системи національної музичної освіти у всіх її ланках – від дитячої музичної школи до вищого щабля – консерваторської професійної підготовки, інноваційної перебудови на основі нових інформаційно-педагогічних технологій.

Спроба визначення особливостей розвитку української музичної школи 20-х років ХХ століття виявила певні загальні тенденції національно-освітнього процесу в Україні, довела необхідність використання новітніх філософських і психолого-педагогічних концепцій творчості особистості з метою вироблення системи національного музично-творчого виховання підрастаючого покоління та підготовки спеціалістів до виконання цієї місії на сучасному культурологічному рівні.

1. Наша школа. – 1909. – Кн.1–2.
2. Стеценко К. Українська пісня в народній школі: Доклад на з'їзді вчителів народних шкіл Ямшльського повіту на Поділлі (25.14.1917 р.). – Вінниця, 1917.
3. Інститут рукопису (ІР) НБУВ. – Ф.62. – №163–164.
4. ЦДВАВО України. – Ф.2582. – Оп.1. – Спр.120.
5. Овчарук О.В. Розвиток музично-педагогічної думки в Україні в першій чверті ХХ ст.: Дис. ... канд пед. наук: 13.00.02 / Нац. пед. у-т ім.М.Драгоманова. – К., 2000. – 200 с.
6. ІР НБУВ. – Ф.50. – №2.
7. ІРНБУВ. – Ф.26171.
8. Гольденберг Н.М. Б.Яворский и музыкальное воспитание детей // Б.Яворский. Воспоминания, статьи и письма. – М.: Музыка, 1964.
9. ЦДВАВО України. – Ф.2582. – Оп.1. – Од. зб.80.
10. ІРНБУВ. – Ф.50. – №2.

The research of musical school as a problem of national-educational scope gives a possibility to reproduce the development processes of Ukrainian musical culture on the new scientific level.

Key words: musical school, national school, piano school, national-educational scope.

УДК 789.5:78.087.68

ББК 85.310.00

Богдан Кіндратюк

ЦЕРКОВНІ ДЗВОНІННЯ У ХОРОВИХ ТВОРАХ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА

Розвій дзвонарства на Поділлі наприкінці ХІХ – початку ХХ століття, коли формувався творчий геній М.Леонтовича, посприяв доречному відображенню в його хоровому спадку церковних дзвонів. Їхнє віддзеркалення різними засобами музичної виразності допомогло збагаченню благозвучної тканини творів, кращій реалізації художніх завдань композицій, що стало одним із чинників їхньої життєвості.

Ключові слова: Поділля, дзвони, функції дзвонів, церковне правило, богослужіння, побут, композитори, Микола Леонтович, спів, музичні твори.

Поступ української кампанології потребує вивчення регіональних особливостей дзвонарства, його віддзеркалення в усній народній творчості, красному письменстві, малярстві, музичних композиціях тощо. Деякий вклад зроблено автором у цьому напрямі, зокрема складено нотографію творів українських композиторів, в яких використовуються дзвони чи йдеться про них або імітуються дзвоніння [1, с.230–233] (дещо розширила нотографію Оксана Ткач у магістерській роботі (2007) під нашим керівництвом. – *Авт.*). Нові доповнення до подібного переліку знаходимо в гаслі “Дзвін” “Української музичної енциклопедії” [2, с.607]. Однак такий список потребує довершення творами М.Леонтовича (1877–1921). Про подібну спробу ми повідомляли на Третій Всеукраїнській науково-практичній конференції, присвяченій вивченню мистецького спадку композитора (12–13.12.07, Кам’янець-Подільський) [3]. Проте, якщо Володимир Іванов [4] і Валентина Кузик [5] про імітацію дзвонів у композиціях цього митця не писали, то Анатолій Завальнюк у характеристиці “Літургії Іоанна Златоустого” М.Леонтовича теж відзначив звукообразність, “що нагадує святковий церковний передзвін”, де “композитор вдало відтворив гучність різних дзвонів – і більших і менших” [6, с.70]. Але *проблема* бачиться в докладнішому аналізі своєрідних засобів наслідування звучання цих ідіофонів у хоровій музиці М.Леонтовича. Водночас варто б спершу дати більш цілісну характеристику побутування дзвонарства в такому своєрідному регіоні, яким є Поділля. Усе вищевикладене складає *мету й завдання* нашої статті.

Інформацію про дзвони Поділля знаходимо ще в “Літописі Самовидця” [7, с.114], працях Юхима Сіцінського [8; 9], Вадима Модзалевського [10], Володимира Січинського [11], Павла Жолтовського [12]. Нинішні дослідники теж пишуть про давні традиції виливання тут дзвонів, зокрема в м. Чорний Острів [13, с.191–192]. Про розповсюдження дзвонів і дзвонів на теренах Поділля свідчить усна народна творчість, народні звичаї [14; 15, с.151].