

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
МЕЛІТОПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ТА
МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ
Кафедра інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради

МІТЛИЦЬКА В.А.

ІСТОРІЯ І МЕТОДИКА ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Навчальний посібник
до модулю №2 “Історія музично-виконавської педагогіки”
напряму підготовки 8.02020401 Музичне мистецтво*

Мелітополь 2016

УДК 78.05:37.018(477.52/.6) «18/19»(075.8)

ББК 85.31я73

М 66

Мітлицька В.А. Історія і методика вищої мистецької освіти : навч. посіб. до модулю № 2 “Історія музично-виконавської педагогіки” (тематика модулю : “Музичне просвітництво Східної України наприкінці ХІХ – першої половини ХХ ст.” для студентів магістратури напряму підготовки 8.02020401 Музичне мистецтво* / В.А. Мітлицька. – Мелітополь, 2016. – 124 с.

У виданні відображено процес становлення та розвитку музичного просвітництва східної частини України.

Надані відомості про просвітницьку діяльність в галузі музичного мистецтва та музичної освіти громадських творчих об’єднань та організацій; навчальних закладів різних спрямувань; місцевих та приїжджих музикантів, театральних труп, які гастролювали в регіоні; музичних критиків та публіцистів.

Видання адресовано фахівцям та всім, кого цікавлять питання регіональної музичної культури.

РЕЦЕНЗЕНТИ: Мартинюк Т.В.

доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін та методик навчання ДВНЗ “Переяслав-Хмельницький педагогічний університет імені Г.Сковороди”

Громченко В.В.

кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпропетровської академії музики імені М.Глінки

Ратко М.В.

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії МДПУ імені Б.Хмельницького

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН МУЗИЧНОГО ПРОСВІТНИЦТВА	
1.1. Просвітництво та освіта на Русі.....	11
1.2. Музичне просвітництво як предмет вивчення.....	18
1.3. Сутність поняття просвітництва	25
1.4. Суб'єкти здійснення музично-просвітницької діяльності.....	32
РОЗДІЛ 2. ГРОМАДСЬКІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ЗАКЛАДИ ОСВІТИ У РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ПРОСВІТНИЦТВА СХІДНОЇ УКРАЇНИ НАПРИКІНЦІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.	
2.1. Музично-просвітницька діяльність громадських об'єднань і товариств.....	38
2.2. Музично-просвітницька діяльність загальноосвітніх, духовних початкових і середніх навчальних закладів	49
2.3. Просвітницька діяльність музичних навчальних закладів	66
РОЗДІЛ 3. КОНЦЕРТНА І ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ФОРМА МУЗИЧНОГО ПРОСВІТНИЦТВА СХІДНОЇ УКРАЇНИ НА ПОЧАТКУ ХХ ст.	
3.1. Музично-просвітницьке спрямування концертно-виконавської практики місцевих та гастролуючи музикантів.....	71
3.2. Музично-просвітницька діяльність музичного театру.....	94
3.3. Просвітницька місія музичної журналістики регіону.....	104
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	110
ЛІТЕРАТУРА.....	115

ВСТУП

Програма вивчення нормативної навчальної дисципліни «Історія музично-виконавської педагогіки» складена відповідно до освітньо-професійної програми підготовки магістра з напрямку підготовки 8.020401 музичне мистецтво*.

Основними завданнями вивчення дисципліни “Історії музично-виконавської педагогіки” є:

- ознайомлення майбутніх педагогів-музикантів із соціокультурними передумовами становлення й історичними етапами розвитку музично-виконавської педагогіки;
- формування уявлень про характер спрямованості педагогічної думки та сутності її теоретико-практичних досягнень на етапах розвитку музичної педагогіки;
- розкриття специфіки основних національних педагогічних музично-виконавських шкіл, відомих систем професійної музично-виконавської освіти;
- розширення досвіду професійної оцінки музично-педагогічних явищ та досвіду педагогічного прогнозування.

Метою викладання даної навчальної дисципліни є поглиблення знань студентів щодо становлення і шляхів розвитку музично-виконавської педагогіки, еволюції ідей та поглядів на виконавське мистецтво, історичних процесів формування цілісної системи професійної музично-виконавської освіти.

Заявлена тематика “Музичне просвітництво Східної України наприкінці XIX – першої половини XX ст.” даного навчального посібника

повністю відповідає обом змістовим модулям (“Історія розвитку музично-виконавської педагогіки XVI – XVIII ст.” й “Особливості історичного розвитку музично-виконавської педагогіки XIX – XX ст.”). Перший розділ навчального посібника безпосередньо має точки дотику з темою лекції “Інструментально-виконавська (клавесиново-клавікордова, фортепіанна) педагогіка другої половини XVIII ст.” (модуль №1).

З огляду на особливості історичного й культурного розвитку досліджуваного регіону висвітлені тенденції знаходяться в річищі змістового модуля №2, зокрема, лекції “Інструментально-виконавська (фортепіанна) педагогіка кінця XIX – XX ст. ”. Другий та третій розділи пропонуваного посібника безпосередньо віддзеркалюють основні напрями розвитку музичного просвітництва Східної України наприкінці XIX – початку XX ст.

Загалом, проблематика даного навчального посібника (музичне просвітництво Східної України як явище мистецтва) розглянута в аспекті впливу ідей західноєвропейського просвітництва XVIII ст. як певного імпульсу до розвитку інструментальної педагогіки окремих регіонів України. Нові естетичні принципи в інструментальному виконавстві й інструментально-виконавської педагогіці країн Західної Європи другої половини XVIII ст. у посібнику відображено на прикладі музичного життя Східно-українського регіону, але в межах іншого історичного відрізка (кінця XIX – початку XX ст.). Висвітлені у посібнику особливості становлення й розвитку музично-просвітницької діяльності навчальних закладів, громадських установ, окремих педагогів-піаністів, музичних рецензентів Східної України значно доповнюють й урізноманітнюють загальну картину

розвитку фортепіанної педагогіки наприкінці XIX – XX ст. Концертно-виконавські й педагогічні досягнення музикантів-просвітників, які реалізували свій талант і професійну майстерність на східно-українських землях, стали невід’ємною частиною загальної скарбниці творчих надбань російської й української виконавських інструментальних шкіл, а в радянські часи склали основу формування регіональної фортепіанної школи й ширше – Донецької інструментально-виконавської школи.

Окрім надання основних базових знань, професійних вмій та навичок, їх розвитку, запропонований навчальний посібник спрямований на оволодіння ***інструментальними, міжособистісними та системними компетентностями.***

Зокрема, студенти, у процесі освоєння матеріалів навчального посібника мають бути озброєні такими ***інструментальними компетентностями:***

- володіння необхідним комплексом музично-історичних та музично-педагогічних знань, закономірностей, методів креативно-творчої діяльності, системного мислення у професійній сфері, вміння використовувати методи гуманітарних наук в різних видах професійної діяльності;
- володіння знаннями музичної історії, музичної педагогіки та методики музичного навчання, вміннями аналізувати та розуміти причинно-наслідкові зв'язки суспільного й музичного-історичного розвитку, вміннями використовувати їх у професійній музично-просвітницькій діяльності;

- володіння базовими знаннями з музичної педагогіки, методики музичного виховання та музичної психології, необхідних для засвоєння загально-професійних дисциплін з музично-педагогічної освіти, для здійснення музично-педагогічної діяльності в загальноосвітніх навчальних закладах;
- вільне володіння літературним, діловим письмовим та усним мовленням рідною мовою, навичками публічного мовлення, вміннями створювати тексти професійного призначення.

До *міжособистісних компетентностей*, які будуть в арсеналі майбутнього вчителя музики в результаті опанування матеріалами навчального посібника, можна віднести такі:

- знання основних методів та способів вирішення комунікативних завдань професійної діяльності; вміння працювати в педагогічному колективі та організувати роботу навчально-виховного процесу з врахуванням сучасної музикознавчої думки, вміння аналізувати логіку висловлювань реципієнтів з позицій норм толерантності та ефективної праці в педагогічному колективі;
- оперування навичками роботи з комп'ютером як засобом управління інформацією, вміннями працювати з традиційними носіями інформації, володіння навичками пошуку музично-історичної інформації та правилами роботи в Інтернеті.

Крім усього іншого, студенти будуть у своїй професійній діяльності володіти також *і системними компетентностями*:

- володіння вміннями аналізу та критичного осмислення музично-історичного процесу, проведення порівняльного аналізу різних виконавських інтерпретацій на заняттях з учнями;
- оперування вміннями практичного застосування знань історії музично-виконавської педагогіки, навичками використання досвіду видатних представників музично-педагогічної думки, національних музично-педагогічних виконавських шкіл.

Таким чином, матеріал даного навчального посібника спрямований на формування у студентів – майбутніх учителів музики – інструментальних, міжособистісних та системних компетентностей. В результаті глибокого вивчення й аналізу наданих матеріалів запропонованого навчального видання студенти використовуватимуть засвоєні знання у музично-просвітницькій практиці в загальноосвітній школі і зможуть:

- орієнтуватися в основних етапах історії музично-виконавської педагогіки, зокрема, виконавського й педагогічного напрямів музичного просвітництва Східної України;
- оперувати знаннями історичних педагогічних систем музичного виховання, особливо тих, що створювались і розвивались у віддалених від столичних центрів провінційних регіонах України;
- використовувати досвід видатних представників педагогічної думки, національних музично-педагогічних шкіл, у тому числі й регіональних – у межах України.

Музичне просвітництво, як особливий вид діяльності, є важливою складовою формування загальної культури широких верств населення. Останнє відбувається через розширення музичного кругозору населення, розвиток естетичних потреб широких народних мас, що побіжно пов'язано з розвитком і музичної освіти, і концертно-виконавського життя, і ното-видавничої справи, і музичної журналістики та ін. Проте, значення просвітництва як явища затінюється іншими видами діяльності, в яких воно становить головну невід'ємну складову. Можливо, цим пояснюється відсутність окремої комплексної роботи, присвяченої дослідженню саме просвітництва як виду творчої діяльності, що вміщує кілька її напрямків.

Питанням розвитку певних напрямів музичного життя й музичної культури Східної України або окремих її територій присвячено небагато наукових праць. Це роботи сучасних дослідників: Т. Кіреєвої, Т. Мартинюк, Т. Медведнікової, В. Мітлицької, І. Рябцевої, С. Тулянцева, С. Щитової. Проте в них питання музичного просвітництва порушені лише частково або взагалі залишилися поза межами розгляду.

Через брак наукових праць, безпосередньо і прямо присвячених вивченню музичного просвітництва на території Східної України, джерельну базу даного дослідження становили роботи, присвячені питанням музичного життя та музичної освіти в Україні взагалі. Так, І. Авескулова розглядає діяльність Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ) в Україні з точки зору його просвітницько-педагогічного внеску в музичне життя, висвітлює етапи становлення просвітницької діяльності та форми, в яких вона відбувалась. Музично-виконавська діяльність ІРМТ, форми її здійснення частково висвітлюються в роботах М. Богданова, К. Вебера,

М. Фіндейзена. Певну увагу музично-виконавській практиці приділили О. Кононова, Е. Куришев, Т. Лаврищева. Дослідженню творчості окремих музикантів наприкінці XIX – початку XX ст. присвятили свої роботи науковці Ю. Зільберман, Л. Кауфман, В. Кравець, І. Малишевський, Ж. Хурсіна. Проте, у всіх цих дослідженнях просвітницька діяльність розглядається у певному ракурсі, що не завжди відбиває реалії музичного життя означеного регіону. Так, на Сході України відділення ІРМТ взагалі були відсутні. Найближче відділення ІРМТ було започатковано лише у тодішньому губернському центрі – Катеринославі. Саме цим і визначається специфіка музичного просвітництва східної частини України. На концертно-виконавську практику цього регіону ІРМТ здійснювало не прямий вплив, як в інших великих містах і територіях навколо них, а, швидше за все, побіжний. До того ж вивчення творчості музичних діячів Києва та інших культурних центрів України ніяк не зачіпало висвітлення рис творчості музикантів означеного регіону. Всі ці відмінності вимагають додаткового розгляду й детального висвітлення.

Вузько спрямоване дослідження І. Папуша присвячено музичній творчості і музичному побуту греків одного регіону – Приазов'я. Проте, через зосередженість на музичній творчості однієї етнічної групи (греків) залишилися поза увагою науковця інші напрямки музичного життя краю. Останні, в свою чергу, також мають багатовимірність вивчення.

Недостатнє на сьогодні вивчення музичного просвітництва, як складової музичного життя Східної України, важливість цього напрямку діяльності для розвитку музичної культури регіону обумовлюють актуальність даного дослідження, що полягає у:

- значенні музичного просвітництва для відродження духовності нації;

- ролі музичного просвітництва як рушія для розвитку музичного мистецтва краю;

- назрілій необхідності наукового осмислення ролі окремих явищ музичного життя, й музичного просвітництва у тому числі, для процесу професіоналізації музичного мистецтва краю.

Комплексне вивчення явища музичного просвітництва Східної України передбачає вирішення наступних **завдань**:

1) характеристика музичного просвітництва як виду діяльності, висвітлення його характерних ознак та відмінностей від споріднених видів діяльності;

2) визначення різновидів форм існування музичного просвітництва у Східній Україні;

3) з'ясування особливостей форм музичного просвітництва у навчальних закладах різних типів;

4) висвітлення ролі музичного просвітництва у розвитку музичної освіти. регіону.

РОЗДІЛ 1

ФЕНОМЕН МУЗИЧНОГО ПРОСВІТНИЦТВА

1.1. Просвітництво та освіта на Русі

Київська Русь – ранньофеодальна держава з центром в Києві – виникла на зламі VIII—IX ст., проіснувала до монголо-татарського нашествия (XIII—XV ст.). Центрами культурного життя були міста Київ, Владимир, Чернігів.

Освіта, просвіта і грамотність прийшли у стародавню Русь разом з християнством. За наказом князя Володимира Святославовича язичницька віра відмінялась і впроваджувалось нове, невідоме народу віросповідання у Христа. В Києві та Новгороді в обов'язковому порядку здійснено обряд хрещення. Проте формального акту недостатньо, щоб люди іншої віри відразу стали справжніми християнами. Для цього людина має бути просвіченою й освіченою, тобто має знати, розуміти й сповідувати основи віри Христової, її догми й обрядовість.

Навчання й залучення народу до християнської віри – найважлива задача і влади князівської, і церкви. У зв'язку з цим різко зросла потреба в освічених людях. За часів староправославної культури освіченою людиною вважався той християнин, хто істинно вірив у Христове вчення, осягнув його суть і був начитаний у “божественних книжках”. “Просвічений” – той віруючий, хто був осяяний, освячений світлом Господнім. “Освячення” на церковно-слов'янській мові означає “хрещення”. А просвітителем вважався той, хто відкривав істину християнського вчення й активно сприяв розповсюдженню віри.

Хрещення на Русі й розповсюдження грамотності стали ланками одного ланцюга. З одного боку, для укріплення київської державності необхідна грамотна адміністрація. З іншого, церква, ідеологічна опора князівської влади, також була зацікавлена у підготовці грамотних церковнослужителів: для щойно відкритих численних храмів були потрібні люди, які вміли читати по уставним книжкам і здійснювати богослужбні обряди. На ранніх етапах християнізації церковнослужителі у своїй більшості були чужеземці й не знали місцевої мови. Служба в церквах велась грецькою мовою, пізніше церковнослов'янською. Остання в реальному житті була зрозуміла лише у вузьких колах освічених людей.

До того ж просвітителі-греки зовсім не поспішали з місією новонавернення в далекі язичницькі землі. Не стало просвітительство і проповідництво обов'язковим і для місцевих “батюшек”. Освічених людей серед східних слов'ян було обмаль. Сам князь Володимир грамоти не знав, його хрещена дружина й придворне оточення не були начитані в Євангелії. Тільки у другому поколінні християн в країні з'являється невелика кількість людей, які знали грамоту. Відомо, наприклад, що сини князя Володимира – Борис і Глеб – отримали добре домашнє виховання і вже читали Священне Письмо.

В перші соліття вітчизняного християнства держава і церква не переймались створенням розгалуженої мережі училищ для виховання духовенства. В домонгольській Русі невідомі суспільно-публічні школи, відкриті князівською або церковною владами. Подібні навчальні заклади мали відкриватись там, де вже були грамотні й просвічені люди – при соборах і монастирях.

Про перші кроки давньоруської держави на шляху підготовки майбутніх церковнослужителів можна знайти запис у першому Софійському літопису про просвітницьке діяння Ярослава Мудрого (978-1054). Великий князь 1030 р. відкрив у Новгороді школу для підготовки духовенства, де навчалось 300 дітей. Так князь намагався вирішити актуальне завдання свого часу – укріпити вітчизняну церкву за рахунок російських священиків, а не приїжджих. Існують докази функціонування таких шкіл і при інших архієрейських кафедрах, насамперед, у самому Києві. Предметом особливих зусиль Ярослава Мудрого були переклади книжок та збільшення їх кількості шляхом створення списків з наявних рукописів.

Взагалі, просвітительська справа розвивалась на Русі повільно. Проте цілий ряд свідчень вміщує літопис В.Н. Татищева – «Історія Російська». Перший російський історик згадує, що син Ярослава великий князь Всеволод (Андрій) Тихий (1030-1093) давав пожервування на училища. Проте ці училища були не князівсько-державні. Донька Всеволода Тихого Анка (Янка) (1112 або 1113), за словами В.Н. Татищева, заснувала жіночу школу в київському Андріївському монастирі, закладеному батьком. Тут княжна зібрала дівиць і навчала їх письму, ремеслам, співу, швейній справі тощо.

В літопису В.Н. Татищева йшлося і про просвітницьку діяльність смоленського князя Романа Ростиславовича (?–1180). Людина освічена, він спонукав до навчання багатьох, особливо священиків, влаштувавши Смоленську школу.

Крім цього, в історії вітчизняного просвітництва залишив добрий слід і галицький князь Ярослав Володимирович (1119–1187), прозваний

Осмосмислом. Князь славився знанням мов, розумівся на читанні книжок, на церковній службі. Ярослав Осмосмисл зобов'язав монахів, за В.Н. Татищевим, навчати дітей грамоті й виділяти на це частину монастирських доходів.

Крім Софійської бібліотеки Ярослава Мудрого, в Києві та інших містах виникають нові бібліотеки, в тому числі монастирські та приватні. Безперечно, багата бібліотека існувала і при Києво-Печерському монастирі. В татищевському літопису наводяться свідчення також про іншого представника просвітництва – великого князя володимирського Костянтина Всеволодовича (1186–1218). Князь знав багато мов, держав при дворі вчених людей, які займались перекладами з грецької мови на слов'янську. Перед кончиною 1218 р. він пожертвував власний будинок у Володимирі під училище, величезне книжне зібрання (більше тисячі екземплярів тільки грецьких кодексів). Після смерті князя монахи продовжували певний час навчати малолітніх дітей в цьому училищі.

Загальна картина освіти і просвітництва в домонгольській Русі далека від райдушних узагальнень. Навчальних закладів по розповсюдженню знань було недостатньо для такої величезної країни і за такий довгий відрізок часу. Наведені поодинокі приклади стверджують загальне положення, що училища на Русі не отримали масового розповсюдження.

Школи грамоти відкривались окремими привілейованими особами і були на повному їх утриманні. На той час училищ, які знаходились у веденні й на повному забезпеченні держави або церкви, не існувало.

Розповсюдженим видом навчання молоді було індивідуальне навчання у місцевого “грамотія”. Цим займалось духовенство за певну платню. Не виключено, що крім священників, школи грамоти утримувались і приватними особами з пастви. Навчання в таких приватних школах включало письмо, читання, арифметику й основи християнського вчення. Вчителями у більшості випадків були греки і болгари, тому, що саме вони склали кістяк грамотних людей Київської Русі до першої чверті XIII ст.

Іншим загальним недоліком давньоруської системи освіти можна вважати те, що малочисельні школи випускали тільки грамотних людей. За тих давніх часів навчальні заклади, які б надавали освіту, вищу за елементарну, просто були відсутні.

По-справжньому освічені люди, з широкими релігійно-просвітницькими поглядами, з'являються на Русі уже в першій половині XI ст. Це були лише окремі особистості. Всі вони належали до привілейованих верств суспільства. Це були або князі, або архієреї. Таким залишився в історії Всеволод Ярославович (1030–1093), син Ярослава Мудрого. Людина широких поглядів, він самостійно вивчив п'ять мов.

Серед церковних діячів-просвітників слід назвати ігумена Києво-Печерського монастиря Никона (? –1088), монаха-літописця Нестора (1050-ті рр. – 1114), які брали участь у створенні «Повести временных лет»; митрополита Іларіона, автора «Слова про закон і благодать». Високо освіченою людиною був єпископ Кирило Туровський (1130 – біля 1182) – автор багатьох церковних праць та моралістичних повчань.

Преподобний Микола Святоша (біля 1080 — 1143), син чернігівського князя Давида Святославовича, правнук Ярослава Мудрого,

отримав початкову домашню освіту, а, будучи монахом Києво-Печерського монастиря, поповнював свої знання читанням книжок і розповсюджував їх серед монахів.

Жінки в Київській Русі нечасто отримували по-справжньому широку освіту. Винятком є полоцькая княжна Євфросинія (біля 1104 – пом. між 1173 і 1175). Вона займалась культурною і просвітительською діяльністю, що для жінки Київської Русі було рідкісним явищем. Її просвітительська нива могла бути тільки церковною.

Грамота, певною мірою, була притаманна і простому люду, головним чином міському. Доказом цього слугують берестяні грамоти і графіті, знайдені у давньоруських містах. Знання письма було необхідно не тільки в церковному богослужінні, а й у господарських і торгових справах. Проте, коло грамотних людей з народу було занадто вузьким.

Розвиток культури слов'ян у XIII—XIV ст. гальмувався через феодалну роздрібленість і монголо-татарське нашествя. Лише монастирі золишалися центрами книжності, освіти, осередками просвітництва на обширних територіях, тому що були звільнені від повинностей і сплати данини ординцям.

На XVI ст. у давній Русі склалась своєрідна система навчання й виховання, в якій регулярна школа не мала характеру стабільного державного чи церковного інституту.

Отже, становлення християнства на Русі йшло поряд з розповсюдженням грамоти і просвіти. З'являється багата, перекладена з грецької література, виникає, власне, вітчизняна література, розвиваються церковна архітектура та іконопис. Школи та бібліотеки, що з'явилися з часів

Володимира Святого і Ярослава Мудрого стали важливим засобом розповсюдження просвітництва на Русі.

XVI—XVII ст. — новий етап розвитку вітчизняного просвітництва стародавньої Русі. Він пов'язаний з історією Московської держави, коли освіта виходить на новий рівень розвитку. В цей час закладається фундамент нової школи, яка ввійде в історію як школа епохи Просвітництва. Активізується й діяльність православної церкви, спрямована на укріплення своїх позицій і придушення інакомислення. Розширюється мережа підконтрольних шкіл й інших форм отримання грамоти при монастирях та церквах. У другій половині XVII ст. у Москві відкриваються греко-латинські школи.

Одним із просвітительських і наукових центрів східнослов'янських народів стала створена за ініціативою київського митрополита Петра Могили Києво-Могилянська академія (1632). В академії було 8 класів, згрупованих у три відділення: молодше, середнє, старше. У молодших класах викладали мови (грецьку, латинську, слов'янську, польську, німецьку та ін.), арифметику, молитви, катехизис, музику та співи, в середніх — поезику й риторику, в старших — філософію та богослов'я. В академії проводились публічні диспути, ставились вистави моралістичного й релігійного змісту. З її стін вийшло багато діячів в галузі освіти (Є. Славинецький, С. Полоцький та ін.), вона слугувала зразком, по якому відкривались інші навчальні заклади.

1687 р. за ініціативою відомого просвітника Симеона Полоцького було відкрито перший у Російській державі вищий навчальний заклад — Слов'яно-греко-латинську академію. Російська традиція становлення

просвітництва й освіти, зокрема вищої, мала свою специфіку, яка проявилась у поєднанні духовної та світської орієнтації. Згідно Статуту, академія мала готувати православних священників, державних службовців, викладачів. Проте тільки одна четверта частина учнів отримувала підготовку, необхідну для прийняття сану. Статут академії орієнтовано на програму європейського університету з вивченням широкого спектру світських і теологічних дисциплін, «семи вільних мистецтв», стародавніх мов, богослов'я. Суттєву роль у становленні академії відіграли два вчених грецьких монаха — брати Іоанікій та Софроній Лихуди, які мали ступінь доктора Падуанського університету.

Академія була одним із найкрупніших центрів російської культури та просвіти. Середи її вихованців — В. Баженов, М. Ломоносов, А. Кантемир, видатні діячі російської православної церкви, дипломати.

Завдання для самостійного опрацювання

- Визначте основні етапи розвитку просвітительства, просвітництва часів Київської Русі.

- Назвіть просвітницькі й наукові центри східнослов'янських народів XVI–XVIII ст.

1.2. Музичне просвітництво як предмет вивчення

Поняття “музичне просвітництво” рівною мірою розглядається в дослідницькій літературі, присвяченій як явищам музичного життя, так і питанням освіти. Незважаючи на те, що у зазначених наукових працях питання музичного просвітництва зачіпаються лише побіжно, основну теоретичну базу даного дослідження склали наукові розвідки, присвячені

музичному життю певного регіону або культурного центру України та вивченню проблем освіти взагалі, й музичної зокрема. Публікації щодо розвитку музично-театральної справи південно-східних регіонів України теж становлять підґрунтя дослідження, проте через незначну їх чисельність не утворюють окремої групи, і представляють собою окремі повідомлення в періодичній пресі. Іншу, не менш важливу групу теоретичної бази даного дослідження становлять матеріали архівів та періодичної преси, в яких віддзеркалюється музично-освітнє та музично-театральне життя саме Східної України.

Матеріали періодичної преси складають особливу джерельну групу дослідження. З одного боку, вони виступають як фактологічна база вивчення музично-просвітницької діяльності освітніх закладів, музично-освітніх, музично-театральних установ та індивідуальної музично-просвітницької практики. З іншого, ті ж самі матеріали періодичної преси характеризують і зовсім інший суб'єкт музично-просвітницької діяльності – музичну журналістику. В науковій, навчальній, концертній, театральній видах діяльності музичне просвітництво є лише супутнім ефектом, а специфічність журналістської діяльності полягає саме у просвітництві. Журналістська діяльність позбавлена навчального та художнього, гедоністичного аспекту. Продукт цієї діяльності – статті, рецензії, замітки та ін. – є водночас і носієм просвітництва (в даному разі – музичного).

Виділивши кілька груп літературних джерел теоретичної бази дослідження, розглянемо кожен з них окремо; визначимо ті форми музичного просвітництва, що існували в зазначений час на території

досліджуваного регіону, особливості цих форм та їх вплив на музичне життя регіону.

Група праць, присвячених явищам музичного життя України або окремих її регіонів, є найчисельнішою. Найбільш наближеною до даної наукової роботи є дослідження І. Авескулової [1] просвітницько-педагогічної діяльності в Україні Імператорського Російського музичного товариства у другій половині XIX – початку XX ст. Виокремлення форм просвітницько-педагогічної діяльності ІРМТ загалом в Україні та їх аналіз дав підстави розглянути становлення форм музично-просвітницької діяльності, що набули поширення і в означеному регіоні, а також на підставі змісту музично-освітньої та концертно-виконавської роботи ІРМТ обґрунтувати сутнісне наповнення музичного просвітництва на сході України.

Порушені в роботі І. Авескулової питання надихнули на уточнення існуючого наукового визначення феномену „просвітництва”, необхідність якого вже давно назріла.

В нагоді для даного дослідження в сенсі осмислення цілей музичного просвітництва східної частини України, що здійснювалось і музичними, і загальноосвітніми навчальними закладами, стала робота Г. Ганзбурга [6], який виокремив дві паралельні лінії надання музичної освіти, що існували в державі на зламі двох епох – XIX ст. і XX ст. Одна представлена консерваторіями та училищами, створеними під егідою ІРМТ, метою навчання в яких була музична освіта професіоналів. Інша – представлена народними консерваторіями (їх витоки – у заснованій за ініціативою М. Балакірева Петербурзькій Безкоштовній музичній школі), які

представляють систему музичної освіти для непрофесіоналів. Зазначене розмежування дало підстави для чіткого визначення функцій і ролі спеціальних навчальних закладів у музичному житті регіону та мети навчання в цих закладах.

Стаття М. Рахманової [64] дала підстави висвітити роль народних університетів (та наукових гуртків) у здійсненні музичного просвітництва на Сході України та виявленні його особливостей.

Аналіз виконавської творчості місцевих музикантів (аматорів і фахівців) багато в чому спирається на дослідження української фортепіанної школи в ХХ ст. Н. Гуральник [9]. Дослідниця загострила погляд на особливостях концертного виконавства музикантів як на музично-просвітницькій діяльності, виявила пряму залежність розвитку останньої від безпосереднього зростання рівня виконавської діяльності, підкреслила вплив музичної освіти на культурне зростання суспільства.

Враховуючи той факт, що музично-просвітницька діяльність на територіях східної частини України відбувалась у певних історичних реаліях, а також те, що зазначена територія у досліджуваній час була частиною Катеринославської губернії, необхідно було з'ясувати загальну культурну та музичну ситуацію у губернському центрі – Катеринославі. Для цієї мети в нагоді стало дослідження І. Рябцевої [75], в якій досить вичерпно змальовані проблеми та особливості становлення музичного професіоналізму в самому Катеринославі є побіжними свідченнями музичних та культурних процесів на всій території губернії. Так, спільними для губернського міста та повітів губернії визначені тенденція демократизації музичної освіти й тенденція професіоналізації музичного

мистецтва. Це стало підставою для визначення форм музично-просвітницької діяльності у східно-українських повітах (по аналогії з тими, що були в Катеринославі), для співставлення цих форм, для визначення їх відмінностей тощо.

Аналіз О. Шабшаєвич [94] відображення музичного життя Москви XIX ст. у концертній практиці піаністів надихнув на виокремлення форм музичного просвітництва Східної України та розгляд їх змістовної спрямованості. Деякі положення типології концертної діяльності в роботі О. Шабшаєвич викликають певні сумніви, проте, відштовхування від них дещо спрощує структурування форм музично-просвітницької діяльності східно-українського регіону. Визначені авторкою нові на той час тенденції у фортепіанному виконавстві тогочасної Російської держави дозволили усвідомити й певні факти музичного просвітництва даного регіону як прояв загальнодержавницької тенденції й новий важіль розвитку цього явища.

Дослідження І. Ждановим ролі суспільно-педагогічного руху у становленні та розвитку музичної освіти Росії другої половини XIX – початку XX ст. [21] дозволили усвідомити історично-політичні умови того часу як сприятливий фактор розвитку музичного просвітництва і простягнути з'єднальну лінію до сучасності, в якій монополія держави в усіх напрямках суспільного буття, загострена комерціалізація освітніх процесів гальмують ці явища. Поставлені автором проблеми дали підстави в даному дослідженні більш детально висвітлити роль приватної та громадської ініціативи в культурному середовищі сходу України; зробити висновок про активізацію діяльності місцевих творчих сил за умов відсутності державної системи спеціальних музичних навчальних закладів і державних інституцій,

які б займалися проблемами музичної освіти та просвітництва. Дослідження І. Жданова стало підставою для висвітлення демократичної спрямованості музично-просвітницької діяльності східної частини України завдяки спираю на суспільні сили. Розгляд музичної журналістики у контексті музичної освіти [22] надихнув замислитись і про її роль у розвитку музичного просвітництва даного регіону.

Заслуговує уваги робота І. Петровської [52], в якій висвітлена діяльність багатьох музичних громадських товариств, приватних навчальних закладів, широко знаних музикантів-педагогів, узагальнена і схарактеризована їх музично-просвітницька та музично-освітня діяльність у Петербурзі в історичний період, аналогічний означеному в посібнику.

Таким чином, історіографічний аналіз свідчить, що в науковій літературі накопичено матеріал, що побіжно зачіпає проблему музичного просвітництва взагалі. Однак при цьому цілком відсутні дослідження, в яких би осмислювалось це явище як самостійний предмет вивчення взагалі, і в східній частині України зокрема. Тож можна констатувати протиріччя, яке намітилося між потребою наукового осмислення ролі музичного просвітництва наприкінці XIX – початку XX ст. у досліджуваному регіоні та відсутністю комплексних досліджень цього явища.

З аналізу використаної в якості теоретичних джерел літератури видно, що у зазначених роботах розглядалися питання музичного просвітництва загального порядку, такі, що вивчали окремо форми цього явища або торкалися питань музичного просвітництва в світлі іншої проблематики. Усі використані роботи, здійснені на матеріалі інших регіонів Російської держави або значних культурних центрів, виконують у даному

дослідженні роль загально-теоретичної основи. Стосовно Східноукраїнського регіону ці загальні положення можуть мати й певні особливості. Викрити їх можливо, тільки проаналізувавши теоретичні матеріали саме по обраному регіону.

Серед досліджень, що побіжно зачіпають питання музичного просвітництва, нами виокремлено дві роботи, що стосуються Бахмутського повіту тогочасної Катеринославської губернії [83]. Стан музичного просвітництва в цьому повіті може бути аналогічним і для інших повітів сходу України тому, що за своїм розвитком в різних галузях вони є наближеними. В першій з них розглянуто історію виникнення та становлення системи початкових шкіл, у другій – більш конкретне питання про видатних викладачів духовного училища Бахмуту. Обидві роботи дають уявлення про структуризацію початкової освіти, стан духовно-музичної освіти, про роль церковних закладів регіону в поширенні основ музичних знань і навичок хорового церковного співу. За аналогією, спираючись на загальнодержавні положення в освітній та духовно-освітній галузях Російської імперії, можливо реконструювати стан музичної освіти та музично-просвітницької діяльності східної частини України.

Література, що містить фактичний матеріал стосовно досліджуваного регіону, по-перше не містить наукових розробок, а по-друге, поділяється на два блоки: 1) архівний матеріал [10-11] щодо загальноосвітніх закладів регіону, організації музичних занять, застосування отриманих в цих закладах мистецьких навичок;

2) та матеріали періодичної преси [18-20, 31-41, 54-59], в яких відбиваються враження мешканців та рецензентів від позакласної діяльності

загальноосвітніх закладів. Історичні документи та газетні статті репрезентують емпіричний матеріал. На цьому тлі гостро постає проблема систематизації та структуризації історичних фактів, узагальнення та висвітлення їх значення та ролі у розвитку музичного мистецтва регіону.

Завдання для самостійного опрацювання

- Обґрунтуйте підстави для виокремлення форм просвітницько-педагогічної діяльності в Україні Імператорського Російського музичного товариства (друга половина XIX – початок XX ст.) в дослідженні І. Авескулової.

- Поясніть сутність внеску інструменталістів-виконавців, музикантів-педагогів, мистецьких громадських організацій у розвиток музичного просвітництва Петербургу (1801-1917) за роботою І. Петровської.

1.3. Сутність поняття просвітництва

Музичне просвітництво є складним поняттям. Якщо зміст першої половини цілком зрозумілий і стосується самого „матеріалу” просвітництва як виду діяльності, то сутність другої половини потребує більш докладного розгляду. Як поняття, „просвітництво” використовується вельми часто і в педагогічній літературі, і в лекційному матеріалі, і в публіцистиці. За цим родом діяльності цілком справедливо закріплена місія (функція) поширення знань, донесення їх до будь-якої аудиторії, ознайомлення слухачів чи глядачів з новим знанням. Результатом здійснення такої діяльності є розширення кругозору реципієнтів та їх духовне збагачення. У той же час, всі ці настанови можна віднести і до багатьох інших напрямів (видів) діяльності: до освітньої, до концертної, до лекторської, до публіцистично-

журналістської. З'ясування характерних рис просвітництва, його відмінностей від інших напрямів і видів діяльності, що несуть в собі ознаки поширення знань, могло б спиратися на науковий аналіз цього поняття. Проте, в сучасній науковій літературі не існує обґрунтованого визначення просвітництва, яке б дало змогу, з одного боку, врахувати його характерні ознаки та чітко окреслити внутрішню сутність цього явища, а з іншого боку – підкреслити відмінності просвітництва як роду діяльності від споріднених з ним явищ.

З останніх, у першу чергу, необхідно назвати освіту, теж як вид діяльності. Спорідненість понять „освіта” та „просвіта” первісно програмується спільним граматичним коренем. Близькість цих двох понять полягає в тому, що обидва явища є суспільними феноменами та обидва мають справу з поширенням знань. Тож, вивчення сутності поняття просвітництва (музичного в тому числі) як виду діяльності, безумовно, має бути пов'язаним із глибоким аналізом ознак діяльності по розповсюдженню будь-яких знань. Це твердження має відношення й до освітньої діяльності, яка також передбачає розповсюдження знань, а, отже, просвітництво є іманентною якістю освітньої діяльності. Таке переіменування необхідно вимагає чіткого розмежування двох близьких за напрямом, але різних за глибинним змістом і сутністю понять „освіта” і „просвітництво”.

Єдиного всеохоплюючого визначення поняття „освіта” ні в довідковій, ні в науковій літературі нами не знайдено. За вихідне візьмемо наступне розуміння даного поняття, що включає три можливих значення: 1) „сукупність знань, добутих у процесі навчання...”; 2) „піднесення рівня знань, процес навчання...”; 3) „загальний рівень знань (у суспільстві,

державі), система навчальних закладів...” [4, с. 681]. Із виділених трьох можливих значень поняття „освіта” для даного дослідження є важливим лише перше його значення – як сукупності знань, добутих у процесі навчання.

Найважливішою ознакою і сукупності отриманих знань, і процесу навчання є системність. Ця системність включає в собі і знання з суміжних областей знань. Увесь комплекс знань утворює інформаційний масив, в якому розрізнені факти поєднані між собою логічними зв'язками. Системність знань не тільки дає більш правильне усвідомлення стану речей, але й розвиває логічність самого мислення. А остання властивість, на підставі логічних умозаключень, дає можливість виносити судження і про предмети, які не були об'єктом спеціального вивчення. Тобто системність знань і розвиненість логічного мислення дає підстави для формування власної позиції або думки щодо будь-яких питань, а вміння мислити, розумові навички, а, отже, й обґрунтована власна думка (а не надання вузьких знань для прагматичного застосування) є дійсною метою освіти як процесу по наданню певних знань. Тож маємо зазначити, що справжня освіченість завжди базується на системності знань.

Чи-то в лоні навчального закладу, чи-то у самостійному здобутті освіти, системність знань природно і найпростіше формується системністю організації освітнього процесу – структурною визначеністю необхідних для здобуття освіти дисциплін, упорядкованістю навчальних програм з окремих предметів, послідовністю викладення матеріалу: від простого до складного, регулярною періодичністю контролю знань і т. ін. Принципами здобуття систематизованого знання (тобто освіти) опікується спеціальна наука –

педагогіка, яка розробляє методи та засоби здобуття знань певного фаху. У такому разі отримання знань регламентується навчальними планами та програмами, які визначають обсяг та складність знань, що надаються і мають бути засвоєні.

Саме в цьому основоположному моменті просвітництво, як вид діяльності, принципово відрізняється від освіти, як виду діяльності. Навіть, при побіжному погляді на просвітницьку діяльність стає очевидним, що вона не має чіткої регламентації (окрім моральних норм суспільства), здійснюється у вільний від професійної діяльності час (або є похідною професійної діяльності), тобто в її організації допускається певна свобода. Крім цього, змістовне наповнення її не залежить ні від рівня освіченості реципієнтів, ні від роду цієї освіченості, ні від будь-яких систематизованих (відповідно освітньої мети) програм, планів і т. ін., а також не має визначеного терміну здійснення, який фіксується поняттям „повний курс навчання”. Якщо в цьому випадку й можливе якесь планування, то залежить воно виключно від волі, бажань та можливостей тих, хто здійснює цю просвітницьку діяльність. В даному випадку ми не враховуємо можливі плани популярної у радянські часи організації „Знання”. Її організаційні заходи є проявом штучно створеної керівної структури, а в більш широкому плані – проявом тоталітарності режиму, якому була притаманна заорганізованість у всьому, у будь-якій сфері життя своїх громадян. Зрозуміло, що планова діяльність товариства „Знання” стосувалась лише організаційного боку діяльності, а не сутнісних принципів самої просвітницької діяльності. Згадане товариство культивувало різні форми просвітницької роботи – концерти, лекторії. Їх планова послідовність була,

проте, була необов'язковою, припускала можливі відхилення залежно від можливостей лекторів, приймаючої сторони тощо.

Для з'ясування характерних ознак музичного просвітництва необхідно співставити його ще з одним спорідненим видом діяльності – концертним виконавством. Найпростіше з'ясувати відмінності музичного просвітництва від концертного виконавства та порівняти останнє з освітньою діяльністю. У цьому співставленні необхідно висвітлити риси, які є спільними та відмінними для обох видів діяльності

А) Риси, спільні для концертного виконавства та освіти.

По-перше, для концертної та освітньої діяльності спільною є певна упорядкованість головними організуючими структурами (Укрконцерт, Москонцерт тощо – у першому випадку, міністерство освіти – у другому) та керівниками конкретного закладу, підпорядкованого цим організуючим структурам (філармонії, іншої концертної організації – в першому випадку, навчального закладу – у другому). В дореволюційні часи в галузі концертного виконавства та театральної справи роль головної організації і місцевого керівника поєднувалась у приватній антрепризі.

Головні організуючі структури для концертно-виконавської діяльності визначають розпорядок концертів, місце та час їх проведення, затверджують програми концертів; в освітній діяльності – навчальні програми, їх розподіл по ступенях навчання, форми контролю і т. ін. (положеннями організуючих структур керувались і дореволюційні приватні навчальні заклади, і вчителі, які займались приватною педагогічною практикою). Окрім цього, як спільну рису зазначених видів діяльності необхідно назвати поширення певних знань серед своєї аудиторії. Саме з

цього пункту починаються основні відмінності між вказаними видами діяльності.

По-друге, рисою схожості зазначених видів діяльності є наявність комерційної мети – отримання прибутку. Проте, ця риса не є провідною, вона виконує другорядну роль і підпорядкована основному змісту діяльності. У концертній діяльності (і в межах сучасних концертних організацій, і в дореволюційних антрепризах) це втілення духовного світу людини у високохудожніх зразках виконавської діяльності; в освітній діяльності – це передача знань та розвиток інтелектуальних здібностей учнів. Зрозуміло, що в залежності від внутрішньої спрямованості, мотивації самих митців та викладачів комерційна складова може бути провідною, або другорядною. Проте, не можна заперечувати її наявності, що об'єднує концертну й освітню діяльність.

Б) Риси відмінності для концертного виконавства та освіти.

По-перше, поширення знань серед своєї аудиторії є головним завданням освітньої діяльності, а для концертного виконавства це явище взагалі побічне – виконавська діяльність не має на меті інтелектуальний розвиток слухачів (накопичення певного обсягу знань, формування рівня їх освіченості, обізнаності, збільшення інтелектуального багажу тощо) як педагогіка, для якої це головний зміст роботи.

По-друге, результатом концертної діяльності є створення високохудожнього виконання музичного твору, іноді втілення особливого художнього світу самого виконавця-митця. В останньому випадку артист не завжди враховує рівень слухачької аудиторії, керується частіше власними художніми смаками, уподобаннями та цілями (особливо в дореволюційних

антрепризах). Освітня ж діяльність завжди враховує і орієнтується на рівень своєї аудиторії, яка визначається ступенем навчання, і власні уподобання викладача в цьому випадку мають значно менший вплив на процес. Тобто, зазначені види діяльності суттєво відрізняються за значенням особистості у здійсненні трудового процесу.

Просвітництво має більшу демократичну спрямованість, ніж будь-яка інша професійно налаштована діяльність, тому що воно не обмежує кількісними рамками своїх прихильників, не вимагає для свого здійснення будь-яких здібностей від учасників процесу, дозволяє кожному у вільному спілкуванні обрати той його бік, який йому найближчий або просто більш доступний у даний момент: розважальність, гедонізм або заглиблене сприйняття нових знань. Осмислення характерних рис просвітницької діяльності на підставі порівняння її з іншими видами діяльності, що розповсюджують знання, дає змогу дати наступне визначення феномену Просвітництва. Це така діяльність по розповсюдженню знань, що ґрунтується на виключно демократичних засадах, позбавлена системності знань як іманентного принципу здійснення такої діяльності, не регламентується будь-якими програмами та планами, розрахована на будь-якого слухача, незалежно від його освіти, віку, віросповідання, керується існуючою в суспільстві зацікавленістю і позбавлена комерційної складової. Характерними її рисами є демократичність, доступність, відсутність регламентації тем і напрямків знання, цікавість, некомерційність.

З'ясувавши ознаки просвітництва як виду діяльності взагалі, необхідно зупинитися дещо й на понятті „музичне просвітництво”. Уточнення „музичне” вказує на те, що у просвітницькому „дійстві”

використано саме твори музичного мистецтва. Тож, музичне просвітництво проявляється в тих видах діяльності, де музика, музичне мистецтво виступає як об'єкт. Носіями музичного просвітництва, безпосередніми виконавцями певної музично-просвітницької діяльності можуть виступати як окремі особи, так і різні заклади та установи, тож суб'єкти цієї діяльності класифікуються як особистісні або колективні, приватні або (відповідно до підпорядкування) державні, духовні, земські.

Завдання для самостійного опрацювання

- Дайте визначення феномену Просвітництва як діяльності по розповсюдженню знань. Спільні й відмінні риси понять “просвітництво”, “освіта” та інших видів діяльності по розповсюдженню знань серед населення.

- Обгрунтуйте характерні риси Просвітництва як культурницького явища.

- Виділіть групу носіїв музичного просвітництва.

1.4. Суб'єкти здійснення музично-просвітницької діяльності

Музично-просвітницька діяльність є складовою багатьох видів діяльності і цим зумовлена її розгалуженість. Ознаки просвітництва несе в собі діяльність професіоналів і аматорів, діяльність окремих діячів і колективів, приїжджих і місцевих музикантів. Як явище вельми широке, музичне просвітництво допускає структурування (класифікацію) за декількома ознаками. Проте у розгляді музичного просвітництва будь-якого регіону, в першу чергу, необхідно виходити з наявності тих видів діяльності,

що несуть в собі ознаки набуття нових музичних знань, розширення кругозору населення.

Виходячи з наданого визначення просвітництва, необхідно зазначити, що головним суб'єктом здійснення просвітницької діяльності є громадські організації, основне призначення яких і полягає у поширенні будь-яких знань. В означений історичний термін на території регіону діяли різнопрофільні наукові товариства та Катеринославське відділення Всеукраїнського товариства „Просвіта” імені Т.Г. Шевченка. Для суспільно-громадських об'єднань притаманна широчінь напрямків творчого прояву, тож і музичне просвітництво також входило до сфери їх діяльності.

З видів творчої діяльності, які мають ознаки музичного просвітництва, нами визнані освітня, концертна, театральна, журналістська діяльність. Відповідно визначеним напрямкам творчої діяльності, що мають складовою музичне просвітництво, її носіями виступають ті особи чи колективи, які здійснюють цю діяльність: освітяни, музиканти-аматори, музиканти-професіонали усіх фахів (інструменталісти, вокалісти, диригенти, композитори і т. ін.), актори музичних театрів, а також рецензенти та просто дописувачі, що висвітлювали музичні події.

Проте кожен вид діяльності можна структурувати окремо, а більш детальна структуризація визначить і більшу конкретизацію носіїв музично-просвітницької справи.

Так, освітня діяльність взагалі поділяється на дві великі категорії (відносно теми дослідження) – загальну освіту та музичну освіту, які, в свою чергу, мають певний розподіл (відносно того історичного часу, що досліджується). Так, загальна освіта включає в собі і шкільну справу (яка

здійснюється загальноосвітніми початковими училищами, земськими школами, початковими школами міністерського і духовного підпорядкування, приватними пансіонами та гімназіями), професійну освіту (як-то: землемірне, ремісниче училища, школа садівництва, штрекбрейхерська школа і т. ін.), вищу освіту.

Освіта спеціальна – музична – представлена за умов відсутності державної системи музичної освіти – приватною музично-викладацькою діяльністю, приватними музичними навчальними закладами (класами, курсами) та музичними класами й училищами ІРМТ, значення якого у розвитку і музичної культури, і музичної освіти, тож і музичного просвітництва не можна переоцінити.

Значна частка музичного просвітництва припадає на концертну справу. Її структуризація дає підстави виділити два значних рівні здійснення останньої, а, відповідно, й музичного просвітництва. Це концертно-виконавська діяльність музикантів-професіоналів та музикування аматорів. Обидва види концертного виконавства стимулювались також діяльністю ІРМТ. Необхідно окремо розглянути виконавську діяльність приїжджих музикантів-професіоналів та місцевих.

Подібний розподіл необхідно зробити і стосовно музично-театральної справи. Це тим більш справедливо, що по повітах Катеринославської губернії він може вельми різнитися, тож і дослідження музичного просвітництва, як складової театрального мистецтва Сходу України, по аналогії з іншими регіонами, унеможлиблюється.

І, насамкінець, певну музично-просвітницьку спрямованість має й журналістика, в тій її частині, яка присвячується подіям музичного,

музично-театрального життя та питанням освіти (певним чином загальній, а тим більше - спеціальній). За неможливістю безпосередньої участі в музичному житті, журналістика, за своєю сутністю, якнайкраще втілює саме просвітницьку функцію.

За часом свого визрівання та за значущістю внеску суб'єкти просвітницької діяльності вельми різняться. Зрозуміло, що найбільша активність у здійсненні музичного просвітництва будь-де належить музичному професійному виконавству саме за специфікою діяльності. Проте, як повноцінне стало явище, музичне виконавство за часом свого становлення у досліджуваному регіоні є наймолодшим суб'єктом музичного просвітництва. Таке твердження буде справедливим і для музичної журналістики, що можна буде спостерігати у процесі аналізу матеріалів преси. Це природно, тому що журналістський аналіз для свого визрівання потребує суспільного осмислення явищ і їх узагальнення на підставі досить високого культурного рівня суспільства взагалі та окремих особистостей, досягнення якого займає певний історичний час.

Раніше за всі перелічені раніше види діяльності музичне просвітництво східної частини України проявилось у діяльності загальноосвітніх навчальних закладів – загальна освіта завжди передувала і була на передніх межах розвитку і спеціальної освіти, і театральної справи, і журналістської, тому що в основі будь-якої діяльності лежить загальна освіченість. Мета загальної освіти – надання знань у різних галузях, і музичні знання та навички – лише частка (не головна, а часто й не обов'язкова) освітньої діяльності. Тож, музичне просвітництво у виховному процесі загальноосвітніх закладів, за місцем, яке посідало не

провідне, а другорядне місце, за часом виникнення і сформованості – відрізнялось ранішньою сталістю.

Таким же рано сталим суб'єктом музичного просвітництва можна вважати й музичний театр. Завдяки демократичності природи самого театрального жанру та необтяжливому репертуару, цей вид мистецтва, як правило, легко сприймався публікою і мав значне поширення серед різних представників провінційного суспільства.

Виходячи з хронологічного принципу становлення суб'єктів музичного просвітництва у провінційних повітах Катеринославської губернії, внеску та складності використаного музичного матеріалу, розглянемо музично-просвітницьку діяльність у такій послідовності: суспільно-громадські об'єднання (у просвітницькій діяльності яких використовувалась музика), загальна та духовна освіта, музичний театр, приватна та державна спеціальна музична освіта, музична журналістика.

Архівні матеріали дають підстави зазначити, що на територіях Східної України не всі носії просвітницької діяльності представлені однаково повно та творчо активно. Розглянемо докладніше їх наявність чи відсутність у регіоні відповідно до визначеної нами структуризації.

Музичне просвітництво, як і просвітництво взагалі, не має специфічної форми свого здійснення. У дослідницькій літературі [1] запропоновано розрізняти форми просвітницької діяльності за організацією „дійства”, за змістовним наповненням та методичним забезпеченням, за використаним засобом здійснення та за цілями. Як вид діяльності, ознаки якого присутні і в інших видах діяльності, просвітництво здійснюється у формах діяльності, притаманних спорідненим сферам творчості. Тож, у

вивченні музичного просвітництва будемо намагатися висвітлити цілі діяльності, змістовне її наповнення, методичне забезпечення.

Завдання для самостійного опрацювання

- Виділіть головних і другорядних суб'єктів здійснення просвітницької діяльності в досліджуваному регіоні.

- Обґрунтуйте, за яким принципом розрізняють форми здійснення просвітницької діяльності у Східно-українському регіоні.

РОЗДІЛ 2

ГРОМАДСЬКІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ЗАКЛАДИ ОСВІТИ У РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ПРОСВІТНИЦТВА СХІДНОЇ УКРАЇНИ НАПРИКІНЦІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

2.1. Музично-просвітницька діяльність громадських об'єднань і товариств

До суспільних об'єднань, у просвітницькій діяльності яких активно використовувалась засоби музичного мистецтва, належали народні університети та наукові гуртки. В Катеринославській губернії діяло багато громадських товариств, які, окрім фахової належності, у своїй роботі охоплювали і сферу музичного мистецтва. Це, насамперед, Товариство катеринославських лікарів (з 1874 р.), Катеринославське юридичне товариство (з 1898 р.), науково-технічні товариства: Російське технічне товариство (наприкінці 80-х рр.), Наукове товариство (з 1901 р.).

Обраному напрямку дослідження найбільше відповідає діяльність Катеринославського Наукового товариства. При ньому діяли художня та музична комісії, що об'єднали місцевих діячів культури й мистецтва.

Спрямованість більшості із зазначених товариств на впровадження європейської культури та мистецтва дало підстави деяким тогочасним виданням вважати, що губернський центр «при его более чем 200-тысячном населении очень беден культурно-просветительскими учреждениями» [86, с. 100]. Не станемо порівнювати губернський центр Катеринослав із більш розвиненими культурно-історичними центрами тогочасної Російської імперії, зазначимо лише, що з народно-просвітницьких об'єднань в губернії

функціонували, крім вже згаданого Наукового товариства, просвітницьке товариство ім. М.В. Гоголя, Катеринославська Вчена Архівна комісія та Всеукраїнське літературно-артистичне товариство товариство «Просвіта» ім. Т.Г. Шевченка. На жаль, в історичних документах лише частково збереглися відомості про діяльність Наукового товариства та „Просвіти”. Крім цього, безпосередньо музично-просвітницькими товариствами були такі, як товариство ім. М.В. Гоголя, Катеринославське відділення ІРМТ та ін. Всі вказані творчі об'єднання склали цілу мережу громадських та науково-просвітницьких організацій і ставали освітніми й культурними осередками губернії.

Активна участь у розвитку музичного просвітництва регіону Катеринославського Наукового товариства забезпечувалось наявністю у його складі музичної комісії. Якщо обов'язком наукового товариства в цілому було поширення нових наукових досягнень, найновіших певній галузі, то музична комісія мала опікуватись музичною обізнаністю своїх adeptів, основна мета їх діяльності – поширення серед широких верств населення саме музичних знань. Серед форм просвітницької роботи зазначеної комісії переважали народні концерти. Найбільшу дієвість у влаштуванні концертних народних заходів музична комісія Наукового товариства виявляла, зрозуміло, в губернському центрі. Проте у сферу її впливу попадали повітові містечка східно-українського регіону, якими на той час були і Бахмут, і Маріуполь, і Слов'яносербськ, як повітові центри, й робітничі селища – наприклад, Юзівка та ін.

Хоча музичне просвітництво було лише одним з декларованих, але не головним, напрямком діяльності, Катеринославське Наукове товариство

потенційно мало можливість сприяти розвиткові музичної культури означеного регіону у двох напрямках. Вона (діяльність) товариства розширювала музичний кругозір мешканців регіону, підвищувала їх загально-музичну обізнаність, виховувала художні смаки, поглиблювала й конкретизувала знання у сфері інструментального та камерно-вокального музичного мистецтва; сприяла розвитку концертного виконавства краю, зростанню затребуваності в регіоні музичного мистецтва, піднесенню рівня виконавської майстерності місцевих музикантів (і приїжджих також) через забезпечення їх додатковими концертними майданчиками, через створення умов для виступів виконавців, стимулювання їх творчої активності тощо.

Специфіка влаштовуваних Катеринославським Науковим товариством концертних заходів, а саме їх народність, віддзеркалювалась як у самій назві («народні концерти»), так і у внутрішній сутності просвітницької діяльності його членів. Про регулярне влаштування подібних концертів у регіоні з початку ХХ ст. для певної категорії мешканців губернії свідчать низькі ціни на білети (це робило концерти доступними усім верствам населення), а також програми концертів – невеликі за обсягом (щоб не перенапружувати сприйняття мало підготовленого слухача) та різноманітні за складом (щоб підтримувати постійну зацікавленість зміною номерів). Наприклад, в одному з концертів музичної комісії Катеринославського Наукового товариства, який відбувся у квітні 1910 р., були виконані романси П. Чайковського «Я ли в поле да не травушка была», О. Гречанінова – «Степью иду», арії з опер: «Кроатка» О. Дютша, «Садко» М. Римського-Корсакова, увертюра до опери «Руслан і Людмила» М. Глінки у перекладі для двох фортепіано, а також Скрипковий концерт

П. Чайковського, «Східні враження» для скрипки Ц. Кюї, «Циганські танці» Ноше для віолончелі та фортепіанне тріо Л. Бетховена. Вокальні партії у згаданому концерті виконували катеринославські співаки-аматори Лейзерович-Барська та Глікман, скрипкові та віолончельні твори – професійні музиканти Ф. Ямпольський та М. Ямпольський, фортепіанний ансамбль був представлений виступом С. Гуревич та А. Шепелевського, а фортепіанне тріо – виступом скрипаля Ф. Ямпольського, віолончеліста М. Ямпольського і піаністки С. Гуревич [96]. Музиканти, залучені до інструментальних та камерно-інструментальних форм виконавства, були вихованцями тодішніх російських консерваторій, більшість із них на даний час працювали в Катеринославському музичному училищі (крім С. Гуревич).

Просвітницька спрямованість наведеної концертної програми відбивається у поєднанні в одному концерті різних музичних стилів та жанрів, у використанні камерно-вокальної та інструментальної музики. Позитивність такої практики можна вбачати не тільки у сприйнятті широким загалом серйозної класичної музики та знайомства з російською та західноєвропейською класичною музичною спадщиною, а й у розширенні уявлень про різноманітні жанри і види концертно-виконавського мистецтва (камерно-вокальні, камерно-інструментальні, сольні інструментальні, ансамблеві). Можливо, найважливішою позитивною рисою подібних концертів була можливість творчої самореалізації місцевим музичним силам – викладачам спеціалізованого музично-освітнього закладу [96]. Особливо важливим це видається з тих міркувань, що при проведенні об'єднанням будь-якого музично-просвітницького заходу головну роль в ньому

відігравали місцеві музиканти. І по-іншому бути не могло – гастролуючі у регіоні музиканти, широко знані в Росії та за її межами, часто не спробували до участі в подібних концертних «солянках» у самих найвіддаленіших населених пунктах краю.

Просвітницька спрямованість концертної діяльності Катеринославського Наукового товариства відбилась і в намаганні певної систематизації тих знань з музичної літератури та музично-історичного процесу, що надавались діяльністю музичної комісії товариства. Про це свідчить упорядкування організаційного боку концертної справи товариства, започаткування монографічних концертів, присвячених поглибленому знайомству з творчістю одного митця, надання через місцеву пресу регулярної інформації для широкої аудиторії про проведення певного заходу та обов'язкове рецензування й публікація відзивів на них.

Монографічні концерти не були поодинокими в концертному житті губерньського центру і для упорядкування отримували нумерацію. Так, наприклад, 24-й народний концерт музичної комісії Наукового товариства був присвячений творчості О. Даргомижського та М. Балакірева [54]; на 25-у народному концерті звучали твори виключно М. Римського-Корсакова [55]; а на 27-у концерті, присвяченому творчості О. Бородіна, прозвучав струнний квартет у виконанні катеринославських музикантів А. Ямпольського, В. Янковського, М. Фортунато та Ж. Застрабського [57].

Проте певні місцеві музичні кореспонденти знаходили й негативні риси у музично-просвітницькій діяльності Катеринославського Наукового товариства. Навіть побіжний погляд на наведену програму свідчить, що програми народних концертів склалися тільки з творів російських та

західноєвропейських авторів, причому замикались на певному колі одних і тих же композиторів. Це ображало українську громаду Катеринославської губернії. Так, в одному з місцевих видань, налаштованого проукраїнськи, зазначалося: «Даже в так называемых народных концертах, устраиваемых обществом регулярно в его собственном здании, на окраине города, в программах ни разу не было включено ни одного украинского номера, музыки или песни. И это в городе, в котором на каждом крупном заводе, где только существуют любительские драматические кружки из рабочих, исключительно украинские пьесы ставятся, где украинская песня и музыка находят себе место даже в казенных школах» [86, с. 102].

Важко за перебігом часу сказати, чи дійсно таке поширення мала українська пісня не тільки у губернському центрі, а й у відділених від нього східних містечках регіону, таких наприклад, як Бахмут, Маріуполь, Слов'яносербськ, Юзівка, де, головним чином, переважали інші, окрім української, національності (у Маріуполі, наприклад, кількісно переважала грецька громада). Проте з упевненістю можна стверджувати, що просвітницька діяльність Наукового товариства Катеринославщини була спрямована на розповсюдження мистецтва західноєвропейського та російського по всій губернії, й у східній її частині у тому числі.

Значно більшим був внесок у музичне просвітництво всієї Катеринославської губернії Всеукраїнського громадського літературно-артистичного товариства „Просвіта” ім. Т.Г. Шевченка. Це була вельми розгалужена організація, яка мала численні філії по багатьох населених пунктах краю, а її просвітницька діяльність відбивалась майже у всіх видах культурного життя регіону. Специфікою культурного просвітництва цього

творчого об'єднання (на відміну від Наукового товариства) була пропаганда виключно українського музичного мистецтва та літератури. Відповідно цьому, музичний напрям діяльності зазначеного товариства «Просвіти» був лише одним із векторів його творчої спрямованості. В численних концертних, літературно-вокальних, музично-театральних заходах місцевих просвітян пропагувалась музика переважно українських композиторів: музичні (хорові та вокальні) твори на поезії українських авторів, виконавське мистецтво українських музик, здебільшого, на народних інструментах (бандура, кобза, сопілка).

Місьцеве відділення товариства „Просвіта” було започатковане 1905 р. у Катеринославі відомим українським вченим, істориком, етнографом, письменником Дм. Яворницьким разом з групою істориків на чолі з В. Бідновим [78, с. 55]. Окрім зазначених осіб, у відділку працювали кращі інтелектуальні сили української громади губернського центру і всієї України. Це відомі історики, громадські діячі: Дм. Дорошенко, А. Синявський, сестра Лесі Українки О. Кривинюк та місцеві письменники: М. Кузьменко, Т. Суліма-Бичихіна, А. Кашенко та багато ін. Відповідно до фахових інтересів засновників товариства, історичний напрямок діяльності катеринославської «Просвіти» був провідним, що, мабуть, і стало причиною створення Катеринославської Вченої Архівної комісії [45, с. 19-22].

Для музичного просвітництва катеринославська «Просвіта» використовувала ті нагоди, які виникали у зв'язку з іншими видами її просвітницької діяльності: відкриттям бібліотек, святкуванням ювілеїв, влаштуванням ярмарок тощо. А подібних заходів проводилось чимало, тому що активність «Просвіти» в губернії була значною. На початку ХХ ст. діячі

катеринославської «Просвіти» намагалися наблизити літературні, музично-театральні заходи до трудящої аудиторії, на яку й була переважно спрямована їх культурно-просвітницька діяльність. Так, бібліотеки започатковувалися прямо на виробництві (наприклад, при Нижньодніпровських вагонних майстернях, що поблизу Катеринослава [88, с. 122], українські підручники пропагувались на вчительських курсах, що організовувались у губернському центрі [86, с. 123], передбачалось нове видання усіх літературних творів Т.Г. Шевченка під редакцією співробітника газети «Українське життя», історика й журналіста Дм. Дорошенка [88, с. 141] і т. ін.

Зрозуміло, що товариство, засноване в основному вченими, літераторами й істориками, проводило здебільшого науково-популяризаторську діяльність. Проте українська жіноча організація при цьому товаристві більше опікувалась мистецькими (і, взагалі, світськими) заходами. До жіночої частини катеринославської «Просвіти» входили письменниця Т. Суліма-Бичихіна, професійна драматична актриса Л. Біднова (дружина історика В. Біднова), місцеві аматорки театральної справи і громадські діячки Д. Бірюкова, Е. Гаркавцева, М. Коростовцева, А. Павловська, В. Труба, Е. Щеголева, А. Федорова. Представники жіночого складу товариства займалися благочинною діяльністю, влаштовували концерти, музично-театральні вистави, ювілейні свята, ярмарки, тобто ті заходи, де саме могла звучати українська музика й народна пісня. Так, на користь ранених на фронтах Першої світової війни у вересні 1914 р. в помешканні міської управи було влаштовано благодійний літературно-музично-вокальний вечір, а на початку 1915 р. на користь рухомого

госпітально в помешканні міського художнього музею ім. Поля – благочинний ярмарок з концертними номерами [13, с. 89]. Музичні номери на цьому заході було подано в незвичному (але доречному) антуражі: на ярмарку влаштували декілька українських кіосків, «Особенно красив и стилиен был гетманский намет (шатер), в котором дамы в национальных украинских костюмах продавали варенуху и разные украинские лакомства: вергуны, пряники, пироги и проч. Время от времени близ гетманского намета местный кобзарь Г. Кожушко пел старин думы про Морозенко, Богдана и др.» [13, с. 89].

При всій розважальності ярмаркових і ювілейних заходів у музично-просвітницькій діяльності місцевих відділень товариства «Просвіта» завжди зберігалась чітко виражена національна забарвленість. Це проявлялось не тільки у використанні національного інструментарію або суто національних форм народної музично-літературної творчості, але й у самій тематиці заходів, у популяризації хорового мистецтва. Так, наприклад, у просвітницьких ювілейних заходах на честь дня народження Т.Г. Шевченка (1913 р.) після вступного слова Дм. Дорошенка в концертному відділенні виступав хор під керівництвом Роменського та грав на бандурі кобзар Яворенко [87, с. 6]. На даному концертному заході були присутні переважно робітники.

Ще більш представницьким були збори на честь вшанування 100-річного ювілею від дня народження Т.Г. Шевченка: «... юбилейный комитет принимал все меры, чтобы придать чествованию народный характер. [...] Торжество закончилось «Жалобным маршем» на смерть Шевченко (муз. Н.В. Лысенко), исполненным хором. Первого марта шевченковский вечер

«Просвиту» в залі англійського клубу со вступительним словом г. Г. Г. Черняховського. Хором Петрушевського були исполнені «Заповіт» Шевченко. Пригласеними из Києва артистами, а также местними певцями и декламаторами були исполнені произведения из поезии Шевченко в стихах, а также переложених на музику» [90, с. 100].

Надання культурно-просвітницьким заходам народного характеру було цілеспрямованою дією. Про це свідчать дешевизна квитків та певні позначення в замітках місцевої преси. Наприклад, у статті з нагоди вшанування 40-річчя літературної діяльності І. Франка зазначено: «Просвіта» устроила в его честь литературно-вокальный вечер, который привлек много публики. Этому в значительной степени способствовала доступность цен, общее внимание привлекало присутствие на вечере значительного количества крестьян (виокремлено мною. – В. М.) из с. Краснополье, Мануйловки» [89, с. 91].

Катеринославська «Просвіта» існувала не вельми значний час, зазнала у своїй діяльності як періоди піднесення, так і спади. Значний спад активності 1909 р., спричинений загальним суспільним занепадом після придушення революційних заворушень 1905 р., утисками з боку адміністрації, було подолано лише за два роки, коли відновились концертно-літературна діяльність товариства з українськими доповідями [60, с. 100]. Гроші на проведення мистецьких заходів (на літературно-музичні вечори, видавничу діяльність та ін.) збиралися шляхом пожертв самих членів «Просвіти», від торгівлі книжковими виданнями товариства, від читання платних лекцій по філіях з питань місцевої історії й історії України [86, с. 100].

Ознакою оздоровлення й відновлення роботи «Просвіти» після суспільної кризи 1905-1910 рр. стало відкриття її відділів по різних населених пунктах губернії. Найбільшою з усіх існуючих філій катеринославського товариства була «Просвіта» в селі Мануйлівка. Починаючи з осені 1911 р., почали відкриватися філії і в селах Дієвка, Прищепино, Запоріжжі-Кам'янському (теперішній Дніпродзержинськ) [86, с. 100]. Тенденція відкриття нових філій товариства й поширення музично-просвітницької діяльності головного осередку «Просвіти» Катеринославщини на інші населені пункти дає підстави вважати закономірним побіжний вплив діяльності цієї організації і на значно віддалені східні території регіону. Проте провідні напрямки діяльності товариства (пропагування виключно української літератури, поезії, музичного інструментарію, творів українських композиторів і т. ін.) не могли знайти масового поширення у тій східній частині регіону, в якому переважала грецька громада, тому більше поширення тут мало європейське мистецтво. Тож, значно більший внесок у розвиток музичної культури Сходу України зробили ті установи та заклади, для яких музичне просвітництво було додатковим напрямом до їх основної діяльності. Заряди справедливості, першими з таких необхідно визнати загальноосвітні навчальні заклади. По-перше, вони мали поширення у тій чи іншій формі по всіх населених пунктах Російської держави; по-друге, всі мешканці краю в різному віці навчалися у будь-якому загальноосвітньому закладі; по-третє – у тій чи іншій формі, в різному обсязі, але у всіх різновидах загальноосвітніх навчальних закладів мали місце музичні заняття. Отже, певною мірою

загальна освіта сприяла поширенню музичної обізнаності й музичних знань серед представників найширших верств населення регіону.

Завдання для самостійного опрацювання

- Обгрунтуйте значення Катеринославського Наукового товариства для розвитку музичного просвітництва Східної України.

- Визначте специфіку влаштовуваних Катеринославським Науковим товариством концертних заходів у досліджуваному регіоні.

- Визначте репертуарні пріоритети музично-просвітницького вектору творчої спрямованості Всеукраїнського товариства «Просвіта» у регіоні.

- Проаналізуйте спільні й відмінні риси музично-просвітницької діяльності Катеринославського Наукового товариства та товариства «Просвіта» у регіоні.

2.2. Музично-просвітницька діяльність загальноосвітніх, духовних початкових і середніх навчальних закладів

Спорідненою з музичним просвітництвом сферою діяльності, в якій музичне просвітництво, як вже зазначалося, проявляється у тісному взаємозв'язку та взаємовпливові, нами визнана освітня діяльність. Природними формами здійснення музичного просвітництва в межах освітньої діяльності навчальних закладів можна вважати класні й позакласні заняття, а також концерти.

Всі освітні заклади можна згрупувати за принципом підпорядкованості головній організуючій структурі. Це є доречним, бо підпорядкованість впливає на обсяг та зміст музичного просвітництва у визначеному типі навчального закладу. Тож, з цієї точки зору виокремимо

освітні заклади духовні та світські. Як одні, так й інші, поділяються на різні ступені навчання. Так, у духовному відомстві ці ступені представлені 4-ма групами закладів: 1) церковно-парафіяльними школами та школами грамоти, 2) духовними училищами, 3) духовними семінаріями та 4) духовною академією. Світське навчання, аналогічно, здійснювалось також 4-ступенною системою навчальних закладів, куди входили: 1) початкові народні училища, земські школи; 2) повітові народні училища; 3) прогімназії, гімназії та пансіони, професійні училища різного профілю; 4) університети. Окрему групу складають навчальні заклади, спеціально призначені для занять музичним мистецтвом. Тож, розглянемо, музично-просвітницьку діяльність тих навчальних закладів, що існували на території східної частини регіону наприкінці XIX - початку XX ст.

Навчальні заклади духовного підпорядкування. Ідея музичної освіти і просвіти має глибокі історичні корені. На підставі вивчення науково-педагогічних джерел у дослідницькій літературі зроблено висновок про витоки цієї ідеї, що брали свій початок з часу заснування братських шкіл в Україні. Саме гідна організація освітнього процесу в братських школах сприяла просвітницькій діяльності серед широких верств населення. Просвітницька складова навчальних закладів того часу мала чіткий прояв «... ще в монастирських школах Київської Русі, в організації дозвілля вихованців братських шкіл (улаштування різдвяних вистав, співи кантів на ярмарках тощо» [1, с. 5]. Тож, для навчальних закладів духовного відомства музичне виховання молоді було справою традиційною, якій приділялось значна увага.

Духовно-освітні заклади утворюють струнку систему, що охоплює всі шаблі навчання. Найнижчу ланку основних духовних навчальних закладів складали церковно-парафіяльні школи та школи грамоти, за ними йшли духовні училища, далі - духовні семінарії і, нарешті, духовна академія. Із наведених основних шаблів духовної освіти на територіях східної частини України наявними були перші два: церковно-парафіяльні школи (перша була заснована в Маріуполі ще у 1820 р. [44, с. 11]) та духовні училища – Бахмутське й Маріупольське чоловічі духовні училища та Маріупольське єпархіальне жіноче училище. Більш високі ступені духовної освіти можна було отримати лише в губернському центрі, де здійснювала навчання духовна семінарія. На Катеринославщині відсутнім була найвищий шабель духовно-освітнянської системи - духовна академія.

Система духовної освіти всього Катеринославського регіону наприкінці XIX ст. включала й інші духовно-освітні формування, як-то: школи причетників, церковно-вчительська школа, педагогічні курси для вчителів церковнопарафіяльних шкіл, курси співу для народних вчителів тощо. Саме один із таких духовно-освітніх навчальних закладів діяли у селі Володимирівка Маріупольського повіту – курси церковного співу [44].

Музичне просвітництво, будучи не основним видом освітньої діяльності духовних (як і світських) навчальних закладів, здійснювалось переважно засобами хорового співу. Церковний спів вивчався на всіх шаблях духовної освіти, в основних і в додаткових духовних навчальних утвореннях. Проте, кожен тип духовного навчального закладу мав свою мету вивчення церковного співу. Так, у церковнопарафіяльних школах - це укріплення у дітей православної віри, можливість отримати загальноосвітню (і початкову

музичну в тому числі) підготовку дітям з незаможних верств населення. Метою музичної освіти в духовних училищах була підготовка до практичної діяльності церковнослужителів нижчого рангу, а також надання можливості отримати початкову (але вищу, ніж у церковнопарафіяльних школах) освіту при недостатній кількості світських навчальних закладів. Метою курсів церковного співу було удосконалення вправності та обізнаності всіх бажаючих у співі, що використовувався в церковному богослужінні.

Виходячи із зазначеної мети, кожен тип навчального закладу мав свої завдання щодо музичної підготовки своїх вихованців. Так, церковнопарафіяльні школи надавали елементарну музичну підготовку, а духовні училища – початкову музичну освіту. Саме в поширенні музичних знань серед молоді і полягало музичне просвітництво навчальних закладів духовного підпорядкування як Катеринославщини, так і, зокрема, досліджуваної її східної частини. Це повною мірою стосується й духовних училищ, відмінності полягають лише у більшому розширенні музичної обізнаності, яка дозволяла використовувати отриманні знання в практиці церковного богослужіння, а музичне просвітництво короткострокових курсів церковного співу відрізнялось значним розширенням аудиторії – курси працювали для всіх бажаючих мешканців краю.

Методи музичного просвітництва у навчальних закладах духовного підпорядкування відповідали меті навчання. Так, у церковнопарафіяльних школах найпоширенішим методом навчання було вивчення церковних піснеспівів «з голосу» [18, с. 46-47]. В навчанні церковному співу витримувався принцип поступовості засвоєння матеріалу. В навчанні співу ускладнювались не тільки технічні моменти, а й змістовність «художнього

матеріалу». Для справи музичного просвітництва навчальними закладами духовного відомства важливим було поєднання теоретичних знань і практичних навичок хорового співу.

Стосовно музичного виховання школи з різною тривалістю навчання не занадто відрізнялися одне від одного. В обох типах шкіл викладався (поряд з іншими предметами) церковний спів: духовна школа розглядалася як доповнення до православної церкви, тож музичні заняття мали служити вихованню дітей в повазі та любові до Церкви та богослужіння.

Здебільшого у навчанні використовувався співацький матеріал «... из нотных богослужбных книг Синодальных..., с их древнейшими напевами, знаменным, киевским, греческим и болгарским, и пение обычных напевов, изучаемых по слуху. Сюда же могут принадлежать переложения древних напевов для хора, одобренные Священным Синодом, и хоровые сочинения, одобренные Придворной капеллой» [43, с. 12]. Використання старовинного співацького матеріалу, ознайомлення з найдавнішими вітчизняними напівами, національним інтонаційним словником становило значну частку музичного-просвітництва навчальних закладів духовного підпорядкування. Цей різновид просвітництва був спрямований на самих учнів закладу.

Окрім канонічних церковних піснеспівів, хори духовних навчальних закладів виконували й духовні твори світських композиторів: Д. Бортнянського, А. Веделя, П. Чайковського. Хорові колективи духовної семінарії та духовних училищ практикували концерти духовної музики, яка не входила до канонічної церковної служби. Така практика була характерна і для окремих курсів, на яких вивчали церковний спів. Подібне концертне виконання знаменувало вихід музичного просвітництва духовних

навчальних закладів на широку публіку, яку знайомили з класичними зразками духовної музики світських авторів. Проте для церковнопарафіяльних шкіл це була занадто складна задача, а учні духовних училищ брали участь у хорових концертах духовних навчальних закладів більш високого щаблю навчання.

Іншим напрямком музично-просвітницької діяльності духовних навчальних закладів було опанування гри на музичних інструментах. Звичайно, тут мова не йде про церковнопарафіяльні школи – музичним інструментальним вправам школярів завадили занадто малий строк навчання в цих закладах та відсутність загальної музичної підготовки учнів. Проте музичними вправами займалося тим більше учнів, чим вищий щабель освіти мав бути опанованим. У цілому, опанування гри на музичних інструментах у духовних закладах було необов'язковим і не входило до переліку основних дисциплін [18, с. 66]. Незважаючи на це, в Маріупольських духовних училищах (і чоловічому, і жіночому) була посада і вчителя музики (під «музикою» розуміли саме гру на музичних інструментах). Окремо існувала посада вчителя співу. Як правило, церковному співу навчав фахівець, який мав духовну освіту, а гри на музичних інструментах навчали випускники спеціальних музичних навчальних закладів. Так, наприклад, у Маріупольському єпархіальному жіночому училищі 1910 р. музику викладали В. Пестич (вихованка Київського музичного училища), з 1911 р. – З. Позаментир, з 1913 р. – О. Шамжикова. В той же час церковний спів тут викладав В. Адамов, який закінчив Тамбовську духовну семінарію. Він же виконував обов'язки регента училищного хору. Розподіл посад на вчителя співу та вчителя музики було і в Маріупольському чоловічому духовному

училищі, де спів викладав А. Болгарський, а музику – С. Воронов (вихованець Московського синодального училища), пізніше – Д. Кантор [44, с. 16].

Певною мірою музично-просвітницька діяльність духовних навчальних закладів здійснювалась у концертній практиці власних учнівських хорів та окремих учнів-співаків у складі хорів інших закладів. Різниця між викладанням співу як навчальної дисципліни та творчою діяльністю окремих хорів підкреслювалась у виданнях духовного відомства: «Преподавание имеет ввиду всех учеников школы безразлично, независимо от того, какими голосовыми средствами владеет каждый ученик ...; при устройстве же хора важен выбор ... и любитель пения оценивает хор преимущественно с этой стороны» [19, с. 202]. В цьому висловлюванні підкреслено саме художні критерії створення хорів.

У 90-ті рр. XIX ст. самостійні хорові колективи функціонували при багатьох церковнопарафіяльних школах Катеринославського, Маріупольського, Новомосковського, Павлоградського повітів [81, с. 19] та при всіх основних та додаткових духовних навчальних закладах краю.

Більшість хорів духовних навчальних закладів і церковних установ тільки супроводжували богослужіння, але деякі приймали участь у концертах, і, навіть, влаштовували самостійні концертні виступи. Безпосередньо у практичній діяльності хорів мистецькі цілі поступово набували значущості і духовна музика все частіше ставала об'єктом світського сприймання. В історичних матеріалах не знайдено прямих свідчень про концертні заходи хорів духовних училищ Бахмута й Маріуполя, проте, їх існування та аналогія з практикою в губернському центрі й інших

регіонах дозволяють припустити, що музично-просвітницька діяльність хорів духовних училищ східної частини України здійснювалась також у концертних заходах.

Концерти духовної музики з участю вихованців духовних навчальних закладів були важливою частиною цілісної панорами культурного життя краю. Афіші в багатьох містечках Сходу України рясніли об'явами про демонстрацію вистав, подібними до тих, що ставились, наприклад, у маріупольських театрах: «Суся і Пуся», «Парижанка Жу-жу» (театр «Солес») □40□ і т. ін. На противагу такій репертуарній політиці керівництва місцевих театрів, а також бездуховності, низькопробності й розважальності багатьох представлених ними вистав, концертна діяльність хорів духовних навчальних закладів і церковних установ сприяла ознайомленню широкої публіки з серйозними творами вітчизняних авторів (О. Архангельського, Д. Бортнянського, А. Веделя, О. Гречанінова, Г. Давидовського, М. Римського-Корсакова, П. Турчанінова, П. Чеснокова □73; 74]). Концертно-виконавська діяльність духовних закладів і установ набувала музично-просвітницького звучання і виконували в регіоні на той час функцію збереження духу нації, підтримання його чистоти.

Таким чином, у музично-просвітницькій діяльності духовних навчальних закладів Східноукраїнського регіону релігійний аспект на відокремлювався від естетичного – останній використовувався як засіб релігійного виховання. Музично-просвітницька діяльність церковнопарафіяльних шкіл і шкіл грамотності, що складала найнижчий ступінь духовно-освітньої системи, полягала у поширенні елементарних музичних знань, музичної обізнаності серед населення. Відмінності

музично-просвітницької діяльності духовних училищ, як спеціальних духовних навчальних закладів (другий, вищий рівень духовно-освітньої системи) у порівнянні зі згаданими початковими школами полягали у наступному:

- у кращій музично-теоретичній обізнаності;
- в більш високому рівні оволодіння практичними навичками хорового церковного співу;
- у можливості вільного використання отриманих знань і навичок у практиці церковного богослужіння;
- у регулярній участі хорів духовних училищ у концертному житті регіону.

Музично-просвітницька спрямованість курсів церковного співу відрізнялось від дещо обмеженої діяльності початкових церковних шкіл і спеціальних духовних училищ розширенням аудиторії – курси працювали у відносно вільному режимі, не залежали від обов'язкового графіка певного навчального закладу, були відкриті для всіх бажаючих. Курси церковного співу, що проводились у Маріупольському повіті, залучаючи до оволодіння основами музичних знань значно ширшу в регіональному масштабі аудиторію. сприяли зростанню освітнього рівня багатьох місцевих мешканців, а, відповідно, становленню й розвитку музичного просвітництва краю.

Світські освітні заклади. Певну частину музичного просвітництва перебрали на себе загальноосвітні навчальні заклади. Наприкінці XIX ст. «Світські навчальні заклади Катеринославщини представлені початковими училищами, що знаходились у розпорядженні Міністерства народної освіти

та інших нецерковних відомств, а також початковими училищами зі спеціальною спрямованістю (землемірне, залізничне, комерційне, школа садівництва тощо), приватними пансіонами, середніми та вищими навчальними закладами» [44, с. 23]. В усіх загальноосвітніх школах досліджуваного регіону, окрім інших навчальних дисциплін, вивчався й церковний спів. Цілі вивчення останнього через невеликий термін перебування дітей в означених освітніх закладах (2-4 роки) не виходили за межі практичних завдань шкільного буття – співу молитов, участі у богослужінні. Музичне просвітництво загальноосвітніх навчальних закладів, здебільшого, відбувалось у поурочних та позаурочних формах, але прямо. Більш широке коло питань музичного просвітництва учнів було винесено за дужки навчальних програм у позакласні заняття музикою і залежало від терміну навчання у закладі, від попередньої підготовки учнів, від наявності педагогів-ентузіастів, можливостей закладу, фінансової спроможності батьків і т. ін. Позакласні музичні заняття загальноосвітніх закладів відбувались у формі музичних бесід, літературно-музичних вечорів, ранків, лекцій, лекцій-концертів, концертів, святкувань тощо. Програми зазначених заходів відбивають певні відмінності форм музичного просвітництва в навчальних закладах різних рівнів.

Більшість початкових загальноосвітніх навчальних закладів Східної України складала «... народні школи, підпорядковані земствам» [46, с. 23]. Земські школи становили 56% від загальної кількості шкіл Катеринославської губернії. Ця тенденція мала аналогічний прояв і в досліджуваному регіоні. Проте відсоток земських шкіл у Маріупольському повіті, наприклад, був дещо вищим у порівнянні з іншими повітами губернії.

Значний внесок у розвиток земських загальноосвітніх навчальних закладів зробив барон М.О. Корф, який опікувався народною освітою в Олександрівському та Маріупольському повітах. Він був не тільки видатним педагогом, методистом початкової освіти, цікавою особистістю, а й талановитим організатором освітньої справи у досить значному, як для означеного регіону, масштабі – два повіти Східно-українських земель займали велику на той час територію. У результаті освітніх ініціатив барона М.О. Корфа Маріупольський повіт вийшов на перше місце за чисельністю подібних шкіл на Катеринославщині. М.О. Корф розробив запровадив тип школи з одним учителем, запропонував і розробив план занять, в якому велике місце відводилось співу народних пісень, вивченню фольклору. Саме причетність учнів до музичної спадщини народу була особливістю музичного навчання в земських школах Східно-українського регіону.

У XIX ст. на Катеринославщині, й зокрема у східній його частині, окрім земських шкіл, поширені були також народні повітові училища та приватні пансіони, що мали готувати до вступу у гімназії. У Маріуполі відомим був приватний жіночий пансіон, що функціонував у 1824-1853 рр., а народні училища Маріупольського повіту «... по образовательному уровню и учащихся, и учащихся стоят наряду с лучшими училищами подобного рода в России» [82]. Загальноосвітні початкові заклади Східно-українського регіону представлені до того ще й школами Новоросійського товариства (НРТ), започаткованого іноземними підприємцями в робітничих селищах, наприклад, Юзівки.

Відмінність початкових загальноосвітніх шкіл від церковнопарафіяльних полягала в тому, що в першому типі школах

передбачалося вивчення не тільки церковного співу, а й основ світського сольного та хорового співу: «... основаны училища, в которых (обучаются. – В. М.) дворянские и разночинцев дети, также воспитуется в оных за казенный счет разного звания из сирот юношество российское – грамоте, чтению, письму, катехизису, немецкому, французскому и турецкому языкам, арифметике, геометрии, истории, географии, инструментальной и вокальной музыке» [49, с. 72-73]. Платне навчання в цих навчальних закладах приводило до того, що у числі учнів переважали діти міщан, чиновників, купців, козаків, тобто представників заможних класів.

Стосовно початкових народних училищ Східної України не знайдено відомостей про особливості організації навчального процесу, шляхи набуття учнями цих закладів музичних навичок, про певні їх успіхи на цьому шляху. Проте відомо, що загальноосвітні школи Новоросійського товариства розвивали різні напрямки музичної просвіти учнів. Перш за все, необхідно зазначити, що музичне просвітництво в цих закладах перестало бути спрямованим лише на самих учнів, а поширилося через концертну діяльність вихованців й на мешканців регіону. Про це свідчать програми багатьох учнівських святкових концертів. У них знаходять своє віддзеркалення й інші різновиди музично-виконавської учнівської діяльності: починаючи з ансамблю балалаечників до постановки дитячих опер. При цьому виступи найрізноманітніших хорів, безумовно, займають провідне місце. Наприклад, у сезоні 1903 р. учнівський хор однієї зі шкіл Новоросійського товариства під керівництвом вчителя музики А. Манакіна виконав, окрім Російського, Англійського та Французького національних гімнів, хоріві та вокальні твори – «Світлою радістю» В. Главача, «Ялинка, ялинка, диво!» Швидченка, «На

вулиці дощ» А. Покровського, народну українську пісню «Захотіла бабусенька». Крім хорового та вокального співу, у таких вечорах демонстрували й дитячі вистави, наприклад, «Морозко» Яковлевої – казку у двох діях.

Поступово навчання музиці в загальноосвітніх школах Новоросійського товариства, крім церковного та хорового співу, стало включати й оволодіння основами гри на музичних інструментах. Звичайно, у першу чергу, це стосувалось народних інструментів – балалайки, домри, гітари. Про це свідчать і програми учнівських святкових концертів пізніших років. Так, у новорічні свята 1914 р. учнівський оркестр балалаечників виконав цілий ряд п'єс: Російський та Сербський національні гімни, вальс «Мрії» В. Андрєєва, Марш Ваграняна, російські народні пісні «Как у нашего двора», «Ивушка», польський народний танок «Краков'як», російський народний танок «Камаринська» тощо [12, с. 13].

Ще більшу активність у музичному просвітництві Східно-українського регіону виявили загальноосвітні середні навчальні заклади. Це Бахмутська чоловіча гімназія ім. Імператора Миколи Другого, Луганські гімназії – міська чоловіча, приватна жіноча гімназія Мальської, приватна чоловіча гімназія О. Бондаря, Маріупольські гімназії – Маріїнська жіноча, приватна жіноча гімназія В.Є. Остословської, чоловіча гімназія, Юзівські – приватні жіночі гімназії С. Ромм-Гергер та М. Левицької. За рівнем освіти взагалі, й музичної зокрема, до них примикали Маріупольські педагогічні курси для вчителів народних шкіл, Луганське та Маріупольське гірничі училища, Маріупольська вчительська семінарія.

Музичні заняття в загальноосвітніх навчальних закладах серйозно сприймалися тогочасним суспільством і завжди перебували в полі зору представників влади. Про це свідчать статті та замітки місцевої преси, де регулярно обговорювалися питання освіти. Так, зокрема, підкреслювалося значення музичного просвітництва загальноосвітніх закладів у естетичному розвитку суспільства: «Наиболее важным пособием музыкально-педагогических учреждений в деле музыкального образования и эстетического развития общества являются общеобразовательные учебные заведения, где сотни тысяч лиц постоянно обучаются музыке. [...] Обучение музыке имеет целью дать первоначальный технический навык во владении инструментом воспитанниками, оказывающими способности к музыке, и преимущественно таким, которые не могут петь в церковном хоре по недостатку голоса» [68, с. 798].

Музичне просвітництво в гімназіях здійснювалось найчастіше у формі позакласних музично-виховних занять та у формі літературно-вокальних вечорів. Перша форма більше була спрямована на музичне просвітництво самих гімназистів, а друга – на відвідувачів концертних заходів місцевою публікою.

Позакласна навчальна робота гімназистів стосувалась переважно занять на музичних інструментах (фортепіано, скрипка) і регламентувалась за обсягом та в погодинному навантаженні – два рази на тиждень по півгодини. Проте розроблені навчальні програми опанування гри на музичних інструментах або конкретні методичні вказівки щодо оволодіння певного рівня виконавської майстерності були відсутні. Кожен учень опановував стільки, наскільки йому дозволяли природні музичні здібності.

Тож, позакласні заняття гри на музичних інструментах повністю відповідають згаданому раніше (див. Розділ 1) розумінню музичного-просвітництва.

Це твердження підкріплюється зазначенням у відповідних джерелах розглядуваного періоду мети музичних занять у загальноосвітніх навчальних закладах. Позакласні музичні заняття учнів мали надати вихованцям «... понятие о правильно-естественном исполнении сочинений» [69, с. 558]. Тому для забезпечення результативності освітнього процесу загальноосвітніх навчальних закладів пропонувалось «... приложить прежде всего все старания к тому, чтобы ... образовать из них ... хороших, сведущих любителей музыки» [69, с. 558] – завдання, що підкреслює музично-просвітницьку спрямованість музичних занять у гімназіях.

З часом спектр музичного просвітництва в гімназіях поступово розширювався. В архівних матеріалах збереглися свідчення про прагнення популяризувати народні пісні, хорові твори, народні інструменти. У середніх навчальних закладах регіону все більше розширювався перелік музичних дисциплін, що вивчались: елементарна музична грамота, сольний та хоровий спів, гра на різних музичних інструментах.

Усі отримані гімназистами музичні знання та практичні виконавські навички передбачалось використовувати в іншій формі музичного просвітництва – в публічній концертно-виконавській діяльності. Це той різновид музичного просвітництва, що спрямований на сторонніх слухачів, мешканців краю і притаманний лише гімназичній музично-просвітницькій практиці. Місцева преса не залишала без уваги виступи вихованців гімназій і відзначала популярність таких учнівських концертів: «Местная гимназия

(Маріуполя. – В. М.) устроила литературно-вокальный вечер. Во время антрактов пели народные песни. Составлен хор из учеников и воспитанников старших классов и преподавателей. Несколько учениц женской гимназии сыграли на фортепиано. Публики собралось много, ... многим пришлось вовсе стоять» [97]. Характерна риса відзвівів місцевої преси на концертні заходи загальноосвітніх навчальних закладів, де здійснювалось викладання основ музичного мистецтва, – це акцентування саме участі учнів у даних заходах, зростання музичних здібностей вихованців, їх творчих успіхів. При порівнянні просвітницької діяльності гімназій та пансіонів при них з початковими загальноосвітніми навчальними закладами очевидним стає використання нової музично-просвітницької форми – літературно-вокальних вечорів та збільшення питомої ваги інструментальних номерів у концертних заходах.

Можливо, на розширенні спектру музичного просвітництва гімназіями східно-українського регіону позначились постанови Міністерства народної освіти Росії. Так, в одному з циркулярів визнавалося «... допустимым под ответственностью избранного учебным начальством руководителя, учреждение студенческих хоров и оркестров для тех молодых людей, которые интересуются пением и музыкой. Учреждая студенческие, кружки, хоры и оркестры, необходимо, однако, дать им такое устройство, которое обеспечивало бы достижение их непосредственных целей. [...] Интерес к пению возможен в том случае, если поющий подготовлен к пению теоретически и практически. Вот почему для достижения успешной деятельности студенческих хоров и оркестров необходимо приступить к реорганизации музыкального образования в средней школе» [67, с. 781-782].

При всій серйозності ставлення до естетичного виховання школярів у початкових училищах, школах та гімназіях заняття співу не були обов'язковим предметом навчальних програм. Навчання ж співу всіх без винятку учнів загальноосвітніх навчальних закладів краю ще раз підтверджує добру волю та потяг до прекрасного. Проте зустрічались навчальні заклади, в яких безпосереднє розуміння важливості естетичного виховання закріплювалось статутом навчального закладу. Прикладом може слугувати вчительська семінарія міста Маріуполя, яка була заснована 1915 р. Тут готували вчителів початкових навчальних закладів. Особливу увагу приділяли музичній підготовці семінаристів, зокрема, вихованню навичок співу в хоровому колективі, організації учнівського хору, диригування хором тощо.

Значення загальноосвітніх навчальних закладів для подальшого розвитку спеціальної музичної освіти полягало у розповсюдженні елементарних музичних знань і прищепленні учням навичок музикування. Музичне просвітництво у гімназіях та наближених до них за рівнем освіти середніх навчальних закладах відбувалось у формах позакласної роботи, з яких у Східній частині України найбільше поширення знайшли літературно-вокальні вечори з використанням інструментальних номерів. Достатня в межах регіону масовість учнівського контингенту початкових і середніх навчальних закладів забезпечувала доволі широке охоплення початковою музичною підготовкою дітей шкільного віку.

Завдання для самостійного опрацювання

- Історичні корені музичної освіти і музичного просвітництва навчальних закладів духовного підпорядкування, що діяли на території Східної України.

- Визначте найчастіше вживані форми музичного просвітництва в умовах діяльності місцевих гімназій означеного регіону.

- Проаналізуйте відмінності навчальної та позакласної музично-виховної роботи учнів початкових загальноосвітніх навчальних закладів та гімназій Східної України.

2.3. Просвітницька діяльність музичних навчальних закладів

Найбільший внесок у музичне просвітництво досліджуваного регіону зробили місцеві професійні музиканти, які займались або приватною викладацькою діяльністю, або працювали в навчальних закладах, призначених саме для надання добротної музичної освіти. Але подібних установ на території Східної України було небагато. Перелік музичних навчальних закладів, наприклад, Маріуполя – центру відповідного повіту – на початку ХХ ст. обмежується музичними курсами Н. Макарської та музичною школою Л. Каневського. Про музичні школи Луганська відомостей також обмаль: є інформація лише про діяльність з початку ХХ ст. музичної школи І. Зібади.

На такому скудному освітньому ґрунті для музичного просвітництва краю мала значення і приватна музична практика. Оголошення про надання музично-освітніх послуг друкувались місцевими періодичними виданнями. Особи, які давали відповідні оголошення, намагались певним чином засвідчити свій професійний рівень. Якщо в початкових та середніх

духовних та загальноосвітніх навчальних закладах музику та спів викладали вихованці або музичних училищ, або не фахових закладів (інститутів шляхетних дівчат, духовної семінарії, вчительських семінарій, педагогічних курсів), то давалися випускниками західноєвропейських та вітчизняних консерваторій. Незважаючи на те, що невеликі міста досліджуваного регіону наприкінці XIX – початку XX ст. були цілком провінційними (це значною мірою стосувалось і самого центру губернії – Катеринослава), в місцевій пресі розміщені оголошення виключно «вільних художників», тобто осіб, які закінчили повний курс консерваторії з відповідним дипломом: «Ученик профессора Барцевича Варшавской консерватории (виділено мною. – В. М.) с многолетней практикой, имеющий диплом, преподает по классу музыки: скрипка, рояль, виолончель...» [34]. Траплялись випадки, коли надання музичної освіти приватними вчителями музики не обмежувалось уроками гри на будь-якому інструменті, коло музично-освітніх послуг значно розширювалось: нерідко в оголошеннях пропонувались послуги з теоретичних дисциплін – сольфеджіо, теорії музики, читання партитур тощо [34]. Надання теоретичних музичних знань виводило музично-просвітницьку діяльність приватних вчителів музики на вищий рівень, особливо коли зазначалася мета освітньої діяльності: «Учитель музыки с долголетней практикой, окончивший музыкальное образование с дипломом, дает уроки музыки по классической системе и готовит в консерваторию» (виділено мною. – В. М.) [39]. Наявність чітко визначеної мети – отримання професійної освіти – та системність навчання, по суті, виводили цю діяльність за межу просвітництва, яке переходило на задній план у здійсненні головного фахового процесу навчання.

Більше можливостей для здійснення музично-просвітницької діяльності мали маріупольські музичні курси Н. Макарської. При всій важливості музичних курсів, фортепіанних класів, як певної історичної музично-освітньої ланки в музичному житті Маріуполя (і в цілому держави), в архівних джерелах збереглося небагато конкретних відомостей про їх діяльність. Більш за все, мета згаданих маріупольських музичних курсів Н. Макарської співпадала з цілями музичних класів Імператорського Російського музичного товариства: «Музыкальные классы имеют целью развитие музыкально-эстетического вкуса в местном обществе и подготовку лиц, обладающих музыкальными способностями к дальнейшему усовершенствованию. С этой целью в программу классов должны входить: преподавание игры на фортепиано, на всех оркестровых инструментах, пение и теория (до гармонии включительно), могут быть включены уроки и лекции по истории музыки и эстетике» [68, с. 798]. Наведений уривок якнайкраще свідчить про музично-просвітницьке призначення музичних класів та курсів, а рівною мірою і про синкретичну їх роль у музичному житті держави в цілому – з широкою просвітницькою програмою співіснувало й завдання підготовки курсистів до професійного навчання, а визначеність мети просвітницької діяльності можна вважати елементом здійснення освіти.

Проте таке суміщення не зменшує музично-просвітницької ролі музичних курсів, особливо в музичному житті означеного регіону. Дослідники музичного життя сусіднього зі Слов'яносербським повітом регіону (Слобожанщини) вважають, що значення курсів полягає у тому, що «... відкриття музичних класів при Харківському колегіумі та університеті,

музична освіта серед вихованок Інститутів шляхетних дівчат, які засвоювали гру на музичних інструментах, співали в ансамблях» передували «... становленню ідеї просвітницько-педагогічної діяльності серед широких верств населення...» [1, с. 5].

Найбільш ґрунтовна музично-просвітницька робота на території Східно-українського регіону здійснювалась Маріупольською музичною школою Леоніда Рафаїловича Каневського. Випускник Мюнхенської консерваторії, він особисто багато зробив для прищеплення музичних смаків місцевому населенню, для поширення музичних знань серед мешканців краю.

Зрозуміло, що в якості сталого закладу, музична школа Л. Каневського мала більші можливості для музичного просвітництва – це і більша кількість учнів у музичному закладі, і наявність власного помешкання, що сприяло влаштуванню концертних заходів, і творчо налаштований педагогічний колектив музикантів-одномумців (тобто більший людський ресурс), і, навіть, певний статус, затверджений Міністерством внутрішніх справ, і можливість надавати дипломи по закінченні курсу навчання. Усі ці важелі приваблювали у заклад потенційних учнів. З усієї кількості учнів навчання в консерваторіях здатні були продовжити лише окремі, але це є свідченням високого рівня музичних знань та навичок, наданих школою. Відповідний рівень знань забезпечувався й тим учням, які не претендували на професійну діяльність, а просто розширювали й удосконалювали свою обізнаність в музиці. Останній результат є свідченням високого рівня музично-просвітницької діяльності школи.

Новий аспект музичного просвітництва музичної школи Л. Каневського, ніяк не пов'язаний з освітньою діяльністю закладу, – це заснування Маріупольського товариства аматорів при цій же музичній школі. Членами щойно створеного творчого об'єднання музикантів були С. Квітницький, І. Попов, М. Караманов, І. Юр'єв, А. Трегубов, Д. Розенталь □93□. Музиканти-аматори маріупольського товариства не ставили перед собою ніяких освітніх чи комерційних цілей і збиралися заради музикування, заради творчого обміну думками, як і члени інших аматорських угруповань. Саме музично-просвітницька спрямованість аматорських музичних гуртків була зафіксована у їх Статутах. Статут Маріупольського товариства аматорів при музичній школі Л. Каневського не зберігся в історичних джерелах, але, наприклад, в аналогічному Статуті Товариства аматорів музики в Юзово вже у 1880-х рр. зазначалося: «Цель общества – развить и распространить в местном обществе эстетическое образование и ... помочь бедному учащемуся юношеству в достижении этой цели» □98□. Засобом втілення даного статутного положення було виконання улюблених музичних творів – прилюдно (публічно) чи у своєму колі. Через малу кількість збережених історичних матеріалів неможливо визначити точно, які твори виконувались аматорами, як відбувалося творче спілкування членів угруповання, скільки мешканців цікавилось діяльністю гуртка, яку частку концертного життя Маріуполя становила їх творчість.

Проте з упевненістю можна зазначити, що ті аматори, які склали основу товариства Маріуполя були віддані музиці і не полишали музично-громадських справ, навіть, у складні часи Першої світової війни 1914 р. Так, наприклад, С. Квітницький став головою дирекції Маріупольського

відділення Імператорського Російського музичного товариства, створених на базі (за згодою міської думи) музичних курсів Н. Макарської. 1917 р., коли дирекція ІРМТ (на той час вже Державного РМТ) відкрила у місті Маріупольське музичне училище [38]. Саме в той період С. Квітницький став головою художньої ради музичного училища. Організаційна робота, яку проводив на цих посадах С. Квітницький по налагодженню функціонування Маріупольського відділення ІРМТ та музичного училища, можна вважати за її суттю також музично-просвітницькою.

Тож, музичне просвітництво маріупольської музичної школи Л. Каневського виявлялось у поширенні музичних знань серед мешканців міста, у притягненні щирих любителів музики, у згуртуванні їх сил та в організації музично-просвітницької діяльності аматорського товариства.

Завдання для самостійного опрацювання

- Обґрунтуйте особливості просвітницької діяльності музичних навчальних закладів Східної України.

- Проаналізуйте відмінності просвітницької діяльності музичних навчальних закладів і музичного просвітництва учнів загальноосвітніх шкіл східної частини України.

- Визначте форми музичного просвітництва професійних музикантів Східно-українського регіону.

РОЗДІЛ 3

КОНЦЕРТНА І ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ФОРМА МУЗИЧНОГО ПРОСВІТНИЦТВА СХІДНОЇ УКРАЇНИ НА ПОЧАТКУ ХХ ст.

3.1. Музично-просвітницьке спрямування концертно-виконавської практики місцевих та гастролуючих музикантів

Музичне просвітництво є частиною музичного життя будь-якого регіону в цілому, а музичне життя невеликих міст Східної України на сьогоднішній день ще залишається мало вивченим. Вірогідно, у вітчизняному музикознавстві традиції дослідження музичної історії невеликих населених пунктів тільки складаються і з початку ХХ ст. ще не зазнали кардинальних змін. На таке ставлення до власної музичної історії, а також і на значення подібних досліджень вказувалось музикознавцями ще з початку ХХ ст.: «У нас не существует еще музыкальной истории городов, какие написаны для ряда городов и провинций Италии, Германии, Франции... Между тем, такая история, в некоторых случаях, могла бы сообщить ряд существенных данных для истории общественной и культурной жизни вообще» [2, с. 7]. Музичне просвітництво є частиною того самого суспільного та культурного життя. Тож, вивчення музичного просвітництва досліджуваного регіону вимагає звернення до його музичної історії означеного періоду.

Ознаки музичного просвітництва можна знайти не тільки в діяльності установ та закладів, причетних до науки чи освіти, але й у творчості музикантів-професіоналів, у творчості представників легких

жанрів музично-театрального, концертно-виконавського мистецтва, через які начебто втілюється розважальність (навіть і у найкращому сенсі). Різна спрямованість основної діяльності (надання освіти) й розважальності – визначила й відмінності у проявах музичного просвітництва, освіти та концертування. В останньому на перший план висуваються гедоністичні мотиви від сприйняття музичних творів, і вже тільки після цього відбувається осмислення того нового, що було засвоєно у перебігу концертного виконання.

Зрозуміло, що гедоністична складова більшою мірою присутня у виконавстві професійних музикантів. Саме цієї категорії творчих особистостей було не так вже багато на території Східноукраїнського регіону. У попередньому розділі було визначено, що музиканти означеного регіону України складають три категорії: 1) музиканти, які вільно визначались у своїй творчій діяльності; 2) які мали приватну музичну практику; 3) викладачі музично-освітніх установ та музиканти-аматори.

Як зазначають дослідники музичного життя інших регіонів Російської держави, музичне просвітництво музикантів-аматорів на досліджуваних територіях представлено виконавською діяльністю музичних, літературно-музичних та музично-драматичних товариств. Характер їх публічних заходів О.М. Шабшаєвич [88] характеризує як „синтетичний” – у цих виставах поряд з музикою рівною мірою були представлені й інші види мистецтв: музика та декламація, музика та живопис, музика та драматична вистава. Сама мета таких аматорських товариств полягала в активній взаємодії мистецтв. Проте, навіть, і таке застосування публічного виконання

музичних п'єс було для свого часу важливим проявом музичного просвітництва.

Про аматорський рух східної частини України збереглися окремі факти. У робітничому селищі Юзово творчі об'єднання аматорів музичного мистецтва починають відкриватись вже у другій половині XIX ст. при промислових об'єктах: музично-драматичне товариство залізничних службовців діяло з початку 80-х рр. XIX ст., літературно-драматичний гурток при товаристві Рутченківських кам'яновугільних копалень — з початку XX ст., музично-драматичне товариство при Донецькому содовому заводі — з вересня 1907 р., музично-драматичний гурток при заводі та шахтах Новоросійського товариства — з лютого 1909 р. (засновники: П. Гордєєв, І. Дунаєв, С. Роговенко, К. Дранов, П. Чикиризов), вокально-музичний та драматичний гурток учнів шкіл Новоросійського товариства — з 1910 р. (у складі 86 чол.). У Бахмутському повіті зафіксовано відкриття кількох творчих об'єднань аматорів музики з початку XX ст.: міське товариство драматичного мистецтва, музики та співу було засновано 1903 р., музично-драматичний гурток на Микитівських кам'яновугільних рудниках розпочав свою діяльність з липня 1909 р., а Бахмутське музично-драматичне товариство — з травня 1913 р. Раніше вже згадувалося, що маріупольське товариство прихильників музичного мистецтва при музичній школі Л. Каневського гуртувало всіх музикантів-аматорів міста. Крім переліку прізвищ членів цього угруповання, неможливо достеменно встановити, в якому обсязі вони вели концертну діяльність, які музичні твори й яких жанрів переважали в їхньому репертуарі, хто із місцевих музикантів-аматорів мав найбільший успіх у публіки тощо. Крім цього

творчого угруповання, у Маріуполі 1912 р. розпочав діяльність драматичний гурток при товаристві взаємної допомоги (у складі А. Штефтеля, Ф. Бикасової, І. Соколовського, В. Шарфа, М. Злючевської, М. Самохвалова).

Стосовно маріупольських музикантів, які займались приватною практикою, відомості збереглися лише з початку ХХ ст. Більша частина газетних оголошень сповіщала про діяльність піаністів [37; 39]. Очевидно, що серед музикантів, які вільно зорієнтувались у своїх творчо-діяльнісних пріоритетах, найбільша кількість представлена піаністами. Для визначення внеску цієї категорії музикантів, наприклад, Маріуполя важливим стала наявна в оголошеннях інформація щодо їх освіти – це були переважно вихованці західноєвропейських та вітчизняних консерваторій [16; 31; 32; 34]. Як випускники консерваторій, що закінчили повний курс навчання, вони отримували звання «вільного художника», тобто майстра, який здатен «творити» музику. І хоча конкретних відомостей про концертну діяльність окремих музикантів Маріупольщини не знайдено, проте потенційна можливість їх виступів у регіоні цілком вірогідна. Причина відсутності відомостей про концертну діяльність «вільних художників» Маріупольщини, на нашу думку, полягає не тільки у втраті історичних джерел, а й у складності інструментального (і сольного, і ансамблевого) виконавства, через що виконавська діяльність маріупольських «вільних» музикантів не отримала значного поширення. З тих чи інших причин, а «Бесспорно, что музыка оказалась недоступнее русскому провинциалу, чем хотя бы театр, им столь пламенно и давно любимый, но серьезный интерес к музыкальному искусству в провинции был вовсе не редкостью уже в 20-х гг.

(XIX в. – В. М.) [...] Дошедшие до нас сведения дают лишь отрывочные свидетельства о более или менее серьезных музыкальных делах...» [2, с. 9].

Про музично-просвітницьку діяльність професійних музикантів музичних навчальних закладів регіону збереглися також «отрывочные свидетельства», проте цих відомостей все ж більше: «... как ни скудна, как ни «провинциальна» была эта жизнь – в далеких, заброшенных уголках постепенно просыпалась потребность в театральном и музыкальном наслаждении. Музыка слышалась в мирной обстановке уездным городком в шумной радости ярмарочной суеты» [2, с. 14]. Якщо музичне просвітництво у ярмаркових заходах було парафією безпосередньо просвітницьких угруповань (як, наприклад, товариства «Просвіта»), то сферою музичного просвітництва професійних музикантів з консерваторською освітою ставали концертні майданчики міста – музичне просвітництво музикантів такого рангу було нерозривно пов'язане з високими мистецькими завданнями, тож потребувало відповідного антуражу.

Через представленість на початку ХХ ст. музично-освітніх закладів у Маріуполі лише музичною школою Л. Каневського, вся музично-просвітницька діяльність професійних музикантів була сконцентрована саме в цьому закладі. До цього спричинялась ще наявність власного концертного майданчика школи. Окрім цього, організаційний бік музичного (отже, й музично-просвітницького) процесу забезпечувала діяльність чотирьох концертних залів (Т. Уварова, братів Яковенко, Клубу прикажчиків та міського саду) [46].

Найбільш активним популяризатором класичної музики на теренах Маріупольщини був сам Л. Каневський. Вихованець Мюнхенської та

Петербурзької консерваторій, він пропагував класичні музичні твори і власною виконавською творчістю, і як організатор у рідному місті численних концертів запрошених викладачів Катеринославського музичного училища та широко відомих в інших регіонах Росії музикантів.

Сам Л. Каневський виступав переважно у складі камерно-інструментальних ансамблів. Невідомо, чи це відповідало його художньому даруванню, чи це було відголоском тогочасної традиції: «Большинство публичных концертов ... на протяжении XIX века были смешанными: в них соединялись музыканты разных специальностей. Первая треть столетия вообще практически не знала сольных концертов. Сборные концерты преобладали и во второй половине столетия» [94, с. 31].

Свідчень про виступи Л. Каневського у камерно-інструментальному ансамблі з будь-ким із місцевих музикантів не знайшлося, хоча на початку ХХ ст. у Маріуполі працювало кілька піаністів та скрипалів, тромбоніст С. Замуравкін, в місті був, навіть, композитор Е. Добровольський [46]. Власна музично-просвітницька діяльність Л. Каневського була тісно пов'язана з іншим її проявом – організацією концертів запрошених музикантів, з якими в ансамблях і виступав сам організатор.

Найчастіше піаніст виступав у камерному ансамблі з відомим у Росії професором Петербурзької консерваторії скрипалем Л. Ауером (1913 р.), якого він сам запрошував до Маріуполя з концертами. Завдяки двом музикантам-ентузіастам справжні цінителі класичної музики мали можливість познайомитися з концертом Ф. Мендельсона для скрипки з оркестром (фортепіанний переклад оркестрової партії виконував Л. Каневський), Полонезом Г. Венявського, Ноктюрном Ф. Шопена,

Менуетом В. Моцарта (усі в перекладі для скрипки та фортепіано). Концертні заходи, влаштовувані маріупольською музичною школою, розширювали обізнаність мешканців у класичному репертуарі, ставали для маріупольців справжнім „большим праздником” [72, с.421].

В якості ансамбліста Л. Каневський мав визнання не тільки у місцевої публіки, але й за межами свого міста і свого регіону. Зі своїм постійним творчим партнером – професором Л. Ауером – він брав участь у великому турне 1915 р. по провінційних містах Російської держави [72, с. 421]).

Музично-просвітницька діяльність Л. Каневського не обмежувалась наданням можливості місцевій публіці познайомитися з виконавським мистецтвом столичних музикантів. Завдяки концертним заходам музичної школи розширювались уявлення слухачів про музичне виконавство, давався естетичний еталон високого мистецтва, виховувались художні смаки і запити місцевих жителів.

Для участі у камерних вечорах, організованих маріупольською музичною школою, її директор Л. Каневський запрошував і музикантів з губернського центру – Катеринослава. Випадки творчої співпраці з приїжджими артистами значно урізноманітнювали музичне життя Маріуполя. У вечорах камерної музики музичною школою Л. Каневського, наприклад, 1913 р., брали участь запрошені з губернського центру музиканти: скрипалі І. Зеліхман та О. Берлін, віолончеліст Ж. Застрабський, альтист А. Биховський. [72, с. 421]. На цих вечорах, зокрема, були виконані Скрипкова соната Соль мажор Е. Гріга, Соната для віолончелі та фортепіано Л. Бетховена, фортепіанний квартет Ф. Мендельсона, фортепіанне тріо

А. Аренського, фортепіанне тріо П. Чайковського. Партію фортепіано у всіх цих ансамблях виконував піаніст Л. Каневський.

Проте у творчій співпраці з катеринославськими музикантами особисте музичне просвітництво Л. Каневського мало й інший аспект: виступи піаніста в різних складах камерно-інструментальних ансамблів сприяли ознайомленню місцевих слухачів зі скрипковим та віолончельним репертуаром. Крім цього, завдяки широкому концертному репертуару Л. Каневський супроводжував виконання гастролюючими у Маріуполі музикантів концертних творів для сольних інструментів з оркестром, виконуючи фортепіанний переклад партії оркестру. Таким чином, місцеві слухачі мали змогу почути Сонату для скрипки з фортепіано Е. Гріга, Концерт для скрипки з оркестром Л. Бетховена, Концерт для віолончелі з оркестром Ф. Серве, Варіації на тему рококо для віолончелі з оркестром П. Чайковського та інші твори концертного жанру [72, с. 421].

Справедливості заради, необхідно зазначити, що "... традиция просветительской деятельности пианистов конца XIX ст, которая зародилась как внеучебная концертно-лекционная деятельность, стала неотъемлемым атрибутом содержания музыкального образования и полностью реализовывалась в фортепианном обучении. Представители фортепианной школы всегда активно приобщались к решению музыкально-просветительских задач, в каждый конкретный исторический период возлагали на себя ответственность за культурное развитие общества" [9, с. 39]. Вочевидь, Л. Каневський знаходився повністю у річищі культуротворчої місії класичного мистецтва, розуміння якої у високому ступені було притаманне всім прогресивним музикантам Російської держави наприкінці

XIX – початку XX ст. Історія фортепіанного виконавства свідчить, що саме піаністи були здатні гідно й успішно виконувати цю місію. Можливо, розумінням високого призначення своєї діяльності визначається й удосконалення організації музичної освіти, що має наслідком підвищення рівня виконавської майстерності, а побіжно сприяє культурному зростанню суспільства в цілому – меті, цілком просвітницькій.

Сольне виконавство на Східно-українських землях (як і по губернії в цілому) впродовж XIX ст. було поширено значно менше, ніж камерно-інструментальне чи камерно-вокальне. Можливо, це пов'язано з тогочасною традицією у сфері концертно-виконавського мистецтва. Як вже зазначалося, традиційно концерти були мішаними. І лише "... с ростом числа западноевропейских гастролеров в Москве (а пізніше й у провінціях. – В. М.) заметно увеличилось количество концертов с двумя исполнителями, выступавшими на равных, а затем и сольных концертов» [94, с. 30]. Чи-то з традиційних причин, чи-то за відсутністю спроможних (і бажаних) виконавців-фахівців виступати в якості солістів, але документальних підтверджень сольного виконавства місцевих музикантів початку XX ст. зовсім небагато і стосуються вони вже іншого історичного періоду.

Як не дивно, але саме початок революційних подій та громадянської війни 1917-1922 рр. відзначено у досліджуваному регіоні поживленням музичного просвітництва. Пов'язана ця тенденція з відкриттям музичного училища у Маріуполі (1917) і з творчою діяльністю піаніста Ф. Городецького [28, с. 4]. Він, як викладач щойно відкритого музично-освітнього закладу, доклав багато зусиль для поживлення музичного життя міста. Відкриття в Маріуполі спеціального середнього музичного

навчального закладу було свідченням суспільної потреби регіону в музичному мистецтві, підтвердженням сформованості естетичних запитів населення і, навіть, непоганої обізнаності місцевої слухацької аудиторії у виконавському мистецтві.

Місцевою пресою не згадуються сольні виступи самого Ф. Городецького. Можливо, недостатня тривалість існування музичного навчального закладу не сприяла становленню власної виконавської практики піаніста, що, можливо, було пов'язане з суспільно-політичною ситуацією в місті. Проте останній чинник не завадив Ф. Городецькому активізувати музично-просвітництво в Маріуполі через концерти своїх вихованців. Наступні відгуки преси дають зрозуміти, що справа музичного просвітництва стала дуже непростою і відповідальною через зростання обізнаних і розуміючих справжнє музичне мистецтво слухачів [47, с. 2].

Дуже показовою в цій ситуації є рідкісна для преси вельми розгорнута характеристика результатів творчої діяльності піаніста-педагога: «За истекший год Ф. Городецким приложено было вероятно немало труда и сил, но надо признаться, что результаты даже по самой снисходительной оценке оказались до крайности ничтожными» [47, с. 2]. Анонімний рецензент назвав концерт учнів місцевого музичного училища нудною тяганиною, «... которую преподнес нам преподаватель Ф.П. Городецкий, заставивший своих учеников играть произведения Бетховена, Шопена и других классиков». Продовжуючи свою думку, критик додав: «Совершенная неподготовленность ни техническая, ни общемзыкальная для таких трудных вещей, отсутствие какой бы то ни было фразировки почти у всех учеников, неровный удар, неправильные темпы, отсутствие ритма, далеко не

безупречная педализация, а главное отсутствие того, что называется школой» [47, с. 2]. Найбільше обурення автора цієї критичної замітки викликало виконання Балади ля бемоль мажор Ф. Шопена та Фортепіанного концерту Л. Бетховена.

Рецензент вважає, що бачення Ф. Городецьким художньої концепції Концерту для фортепіано з оркестром Л. Бетховена викликає обурення. Результат роботи над згаданим твором і продемонстрований викладачем «... при помощи своей ученицы было прямо-таки возмутительно с точки зрения истинного искусства» [47, с. 2]. Проте в замітці дана і певна позитивна оцінка концертного виступу вихованців класу Ф. Городецького. Так, рецензент схвально відізвався на виконання інших творів, що прозвучали в даному концерті: це Concertstück К. Вебера, Концерт для фортепіано з оркестром В. Моцарта ре мінор, Ноктюрн №3 Ф. Ліста та Експромт Ф. Шуберта. На нашу думку, повністю покладатись на думку автора критичної замітки щодо обурливого й малоцікавого виконання учнів класу Ф. Городецького не можна хоча б тому, що не існує жодного фортепіанного концерту Л. Бетховена, написаного у тональності Ре мажор.

Зважаючи на це, важко сказати, наскільки успішно новостворений музичний заклад впорався з актуальною задачею музичного просвітництва у місті (і не тільки через незначний термін існування). Проте, очевидним є те, що концертно-виконавська діяльність місцевого музичного училища – результат усього попереднього процесу становлення й розвитку музичного просвітництва Східно-українського регіону, новий його етап. Це твердження підкріплюються фактами прилюдних концертів, підготовлених і проведених учнями музичного училища, виконання серйозного і різноманітного

класичного репертуару, представленого увазі місцевих жителів, показами складних творів перед широкою слухацькою аудиторією.

Вже після закінчення громадянської війни у 20-ті рр. вельми активною в Маріуполі була група виконавців на струнних інструментах – скрипалі О. Мухін та Л. Шліонський, віолончеліст В. Нехмад. У регіоні склалась виняткова ситуація, коли провідні місцеві сили музичного просвітництва були представлені переважно скрипалями та віолончелістами, і нова післяреволюційна публіка мала змогу слухати струнний сольний репертуар та камерно-інструментальні твори. Показовим є те, що саме ці музиканти виступали і з сольними концертами [36]. У програмі одного з концертів скрипалів О. Мухіна, Л. Шліонського та віолончеліста В. Нехмада значилися твори Г. Венявського, П. Чайковського, С. Рахманінова. Поряд зі згаданими виконавцями в концертах брала участь і піаністка Л. Леслі. Наявність у програмі творів О. Варламова та Л. Деліба дозволяє припустити, що певну частину даного концерту складала і вокалісти, проте, їх прізвища в анонсах не збереглися.

При всій важливості музично-просвітницької діяльності місцевих музикантів і, навіть, враховуючи ті зрушення, що відбулись у свідомості широкого кола слухачів, створити насичене та різноманітне музичне життя краю все ж таки вони були невзможі. Незамінною частиною музичного життя східно-українського регіону була діяльність Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ). Його просвітницька діяльність здійснювалась у двох взаємопов'язаних напрямках – у розвитку музичної освіти (через створення музичних класів та музичних училищ при відділеннях товариства) та через організацію концертів у регіонах. У прилюдних концертах ІРМТ

часто брали участь викладачі музично-освітніх закладів, організованих та контрольованих товариством. Наприкінці XIX ст. ситуація у сфері музичного просвітництва Російської держави, як і досліджуваного регіону, змінилась на краще і кардинально відрізнялась від часів (до 1880 р.), коли музично-просвітницька діяльність ІРМТ «... обмежувалась малочисельними музичними ранками та концертами. Переважно звучали сольні номери, рідше квартети та квінтети. ... програми концертів склалися завжди з одного відділення, у музичному репертуарі з великою перевагою домінували твори зарубіжних композиторів. Склад виконавців у концертних заходах був викладацький, рідше – мішаний (через низький рівень підготовки учнів)» [1, с. 6]. Наприкінці XIX ст. виконавські сили ІРМТ значно зміцніли, чому значно сприяло відкриття та послідовна діяльність Санкт-Петербурзького відділення ІРМТ (з 1859 р.), Санкт-Петербурзької консерваторії (з 1862 р.), Московської консерваторії (відкритої на базі музичних класів ІРМТ у 1866 р.), Санкт-Петербурзького товариства камерної музики (з 1872 р.), Московського філармонічного товариства (з 1883 р.). Саме завдяки цим установам у суспільстві визрівали і формувались традиції академічного музикування та музично-просвітницької діяльності. Останнє прямо зазначалось у Статуті Санкт-Петербурзького філармонічного товариства (1802 р.) як мета об'єднання – популяризація класичної музики.

Мета діяльності ІРМТ чітко формулювалась у його Статуті: сприяти поширенню музичної освіти в Росії й розвитку всіх галузей музичного мистецтва. Для реалізації проголошеної мети й відкривалися при відділеннях товариства музичні класи й недільні курси. Перші надавали теоретичні знання, навчали гри на інструментах, знайомили з творами

західноєвропейських та російських композиторів. А другі були розраховані на музичне просвітництво поміж мешканцями сіл та малозабезпеченими громадянами. Метою їх підготовки було навчання майбутніх співаків церковних та світських хорів, а також підготовка сільських вчителів музики. Інший розділ музично-просвітницької діяльності ІРМТ реалізовувався через створення оркестрів, хорів, ансамблів, влаштування концертів та гастрольних поїздок музикантів по провінціях. Власно, обидва боки діяльності ІРМТ мали просвітницьку спрямованість.

В освітньому напрямку музично-просвітницька діяльність ІРМТ в досліджуваному регіоні проявилася досить пізно – в 1917 р., коли на базі музичних курсів Н. Макарської в Маріуполі було відкрите відділення товариства (згодом перейменоване в державне РМТ). І вже на його базі утворено Маріупольське музичне училище (також 1917 р.).

Проте музичне просвітництво ІРМТ через концертну діяльність здійснювалось у Східній Україні більш тривалий час порівняно з організацією музично-освітньої справи. Звичайно, найбільша активність цього виду просвітництва спостерігалась у губернському центрі, але його відгомін сягав і території досліджуваного регіону.

Музичне просвітництво ІРМТ на Сході України представлено різними напрямками виконавства. Це і сольні концерти окремих інструменталістів, і виступи камерних ансамблів, і концерти вокалістів та симфонічних оркестрів. Найбільш активно у регіоні була діяльність Полтавського відділення ІРМТ та симфонічного оркестру Дм. Ахшарумова. За 16 років діяльності колектив улаштував 434 виступи, з них 300 концертів під час гастрольних поїздок [30, с. 36]. Навіть, без усякого порівняння,

можна сказати, що активність творчої діяльності колективу просто вражаюча. Не менш вражаючою є й географія гастрольних поїздок, які охоплювали ті міста, де були започатковані й функціонували відділення ІРМТ, а також ті населені пункти, на які безпосередньо розповсюджувалась просвітницька діяльність товариства. Особливо значущими відзначались “... концерти у сорока п’яти містечках, де симфонічна музика звучала вперше: Александрія, Олександрівськ, Бахмут (виділено мною. - В. М.), Бердянськ, Бобруйськ, Брест-Литовськ, Бежецький завод, Белгород, Белосток, Вітебськ, Владимир, Гомель, Гродно, Двінськ, Єлець, Єлисаветград, Калиш, Калуга, Ковно, Козлов, Костянтиноград, Кременчук, Курськ, Кільці, Лодзь, Лозова, Лубни, Люблін, Маріуполь (виділено мною. - В. М.), Мелітополь, Мінськ, Миргород, Могильов, Нова Александрія, Ніжин, Павлоград, Пирятин, Прилуки, Псков, Смоленськ, Сосновиці, Суми, Сідлець, Хорол, Юзове (виділено мною. - В. М.)” [30, с. 35]. Як бачимо, з цілого ряду перелічених міст, які відвідав оркестр Дм. Ахшарумова, на території Катеринославської губернії знаходилось шість містечок, три з них — Бахмут, Маріуполь та Юзове — входили до Східноукраїнського регіону.

Концерти симфонічного оркестру Дм. Ахшарумова для східної частини України мали дійсно просвітницьке значення – знайомство з симфонічним колективом та симфонічним репертуаром. Просвітницька спрямованість творчої діяльності симфонічного оркестру Дм. Ахшарумова посилювалась створенням пояснювальних програм до кожного концерту. У провідному музичному журналі наприкінці ХІХ ст. дуже схвально оцінено цю ініціативу: «Відзначаємо повноту і змістовність пояснювальної

програми. У цьому плані й Петербург, і Москва можуть повчитися у Полтави!» [66, с. 987].

На сьогодні неможливо встановити, з якою саме програмою приїжджав цей колектив до Бахмуту, Маріуполя та Юзово, але, зрозуміло, що програми виконуваних творів практично були аналогічними до тих, що прозвучали і в інших містах. Традиційно до репертуару відділень ІРМТ включалися класичні твори західноєвропейських та російських композиторів. Найсучасніші твори цим колективом не виконувалися. Як зазначають дослідники: «Превалювання музики класичного стилю і відсутність у програмах відверто новаторських композицій зумовлювалися, насамперед, просвітницькими завданнями оркестру (поступове формування музичних смаків широких слухацьких кіл), вирішувати які, на думку Дм. Ахшарумова, належало традиційному музичному репертуару» [30, с. 36].

Іншим напрямком музичного просвітництва симфонічного оркестру Дм. Ахшарумова була пропаганда творчості місцевих (полтавських) авторів. Твори останніх у гастрольних поїздках по провінційних містах виконувались, як правило, вперше. В сусідніх з Катеринославським регіонах (наприклад, у Кременчуці 1901 р.) була виконана «Українська симфонія» тоді ще невідомого композитора М. Колачевського. В інших концертах виконувались симфонічна прелюдія «Un poco di Saint-Saëns», та «Концертна увертюра» одного з засновників полтавського відділення ІРМТ Л. Лісовського; твори самого Дм. Ахшарумова - «Елегія для струнного оркестру», «Сюїта», «Менует», «Бурлеск», «Варіації на тему Леклера», *Fantasia lugubre*, «*Andante elegiaco*». Вперше були виконані симфонічна

фантазія «Метелики» О. Немеровського (1900 р.) та «Українська сюїта» В. Оголевця (1918 р.). Дуже вірогідно, що будь-який твір із цього переліку був також виконаний і в гастрольних концертах оркестру у східних містах України — Бахмуті, Маріуполі та Юзово.

Тож, музично-просвітницька діяльність симфонічного оркестру Дм. Ахшарумова полягала в ознайомленні слухачів провінційних міст, у тому числі й Східно-українського регіону, з творами класичної західноєвропейської музики та творами російських авторів, у пропагуванні творів українських місцевих авторів, у першому виконанні цих творів, а також у роз'яснювальній роботі зі слухачами засобом пояснювальних програм. При всій важливості музичного просвітництва симфонічного оркестру Дм. Ахшарумова, в мистецькому сенсі виконання кращих зразків європейської та вітчизняної музики було відстоюванням художньої значимості класичної спадщини [30, с. 37].

Концерти гастролуючих виконавців (інструменталістів, вокалістів у сольних чи ансамблевих формах) влаштовувались у повітових містах і робітничих селищах регіону також не вельми часто, проте все ж таки були більш звичними для місцевих жителів. Міське (Маріупольське) відділення ІРМТ (на 1917 р. — державне РМТ), попри пізній час свого відкриття та недовгий час існування (всього один рік), проводило просвітницьку лінію товариства. З цією метою до міста запрошувались катеринославські музиканти (про інших відомостей немає). Викладачі Катеринославського музичного училища приїжджали до Маріуполя з камерними концертами. Особливо наголошувалася участь віолончеліста-віртуоза, лауреата Лейпцизької консерваторії Ж. Застрабського [41]. В газетних оголошеннях, в

рецензіях на концертні події або у викладі програм-анонсів концертів, що залишилися і збереглися до наших днів, уціліла інформація тільки виконавців на струнних інструментах, які приїжджали з Катеринослава. Дивно, але жодної згадки стосовно сольних виступів ні катеринославських, ні місцевих піаністів, немає.

Відвідували Маріуполь окремі виконавці не за планами концертної діяльності ІРМТ, а за власним бажанням або на запрошення місцевих музикантів. Концертне виконавство на різних музичних інструментах представлено на Маріупольщині досить нерівномірно. Найбільше історичних матеріалів збереглося про виступи гастролюючих скрипалів, зустрічаються згадки про концерти вокалістів, але фактів щодо концертної діяльності у центрі повіту гастролюючих піаністів не знайдено. За відсутністю архівних першоджерел неможливо встановити причини такої ситуації у сфері фортепіанного виконавства: чи-то через незручне розташування міста, чи через малу чисельність піаністів-виконавців або їх значну затребуваність у великих культурних центрах Російської держави – невідомо.

Зі скрипалів, як вже згадувалося, до міста часто приїжджав професор Петербурзької консерваторії скрипаль-віртуоз Л. Ауер, який залюбки виступав з піаністом Л. Каневським (див. вище). У репертуарі і Л. Ауера, й інших музикантів, окрім сольних, були й твори, написані для виконання інструментом з оркестром. Відсутність власного симфонічного оркестру в місті, звичайно, виявилась у відсутності в концертах творів симфонічного жанру – таких, де партія оркестру вимушено доручалась комусь із місцевих піаністів і звучала у фортепіанному перекладі. Тож, маріупольці не могли

повною мірою оцінити твори концертного жанру для виконання інструментом та симфонічним оркестром.

Нерідким гостем у Маріуполі був скрипаль, професор Київської консерваторії М. Ерденко. Він приїздив до міста і з сольними, і з «симфонічними», тобто збірними, за термінологією того часу, концертами. З тих повідомлень преси, що дійшли до нашого часу, можна зазначити, що представлений на розсуд місцевих слухачів репертуар скрипаля не був вельми широкий. Найбільш різноманітною була програма концерту 29 лютого 1915 р., в якому М. Ерденко виконав Концерт для скрипки з симфонічним оркестром фа дієз мінор (хто саме виконував фортепіанний переклад оркестрової партії – невідомо) та Полонез Ля мажор Г. Венявського, Романс Л. Бетховена, Тарантелу П. Сарасате. В сольних та камерно-ансамблевих концертах М. Ерденко не втрачав можливості продемонструвати новій (у даному випадку – маріупольській) публіці власні твори. У зазначеному виступі слухачі мали можливість познайомитися з п'єсою «Коль-Нідрей» у авторському виконанні [56]. Цей же твір М. Ерденко виконував і на попередньому своєму концерті у Маріуполі 5 лютого того ж 1915 р.

Але найчастіше М. Ерденко приїжджав до Маріуполя у складі інших музикантів, в чому мала свій вияв дещо застаріла традиція ХІХ ст. Так звані «симфонічні» зібрання на периферії використовувались вельми часто, вірогідно, для полегшення сприйняття публікою виконуваних музичних творів. В анонсі концерту було зазначено, що концерт відомого скрипаля відбудеться за участю артистів Київської опери – співачки Л. Мирської (сопрано) та вільного художника Я. Фішермана (фортепіано). Більшу

частину програми концерту займали музичні твори у виконанні М. Ерденко. У його виконанні маріупольці мали нагоду познайомитися, окрім іншого, з «Фантазією-апасіонатою» А. В'єтана й таким складним твором (який і сьогодні нечасто звучить з концертної естради), як Скрипкова соната op.18 Р. Штрауса. Невідомо, як сприйняли маріупольці новітню музичну мову останнього, але з впевненістю можна сказати, що не всі виконавці (перш за все М. Ерденко) переймалися просвітницькою місією своїх концертів. У той же час, якщо не розуміти під просвітництвом тільки спрямованість на доступність виконаних творів, тому що програма містила, навіть, такий твір, як Симфонію (1-а частина) Е. Лало (зважаючи на те, що в зазначеному концерті лідирував саме скрипаль, більш за все, мається на увазі Другий концерт для скрипки з оркестром, що мав назву «Іспанська симфонія»). З таким твором нечасто мали нагоду почути місцеві слухачі, навіть, значно більших музичних центрів, ніж Маріуполь. Це дуже рідкий випадок, коли маріупольська публіка мала нагоду познайомитися з маловідомим твором і збагатити свою інтелектуальну та духовну скарбницю.

Більш демократичною була програма Л. Мирської, яка виконала романси П. Чайковського, арію з його опери «Пікова дама» та романс Л. Бетховена.

Сумісні концерти декількох музикантів були для Маріуполя більш звичним культурним явищем. Вони відбувалися, навіть, у глибинці. В той же 1915 р. М. Ерденко їздив з концертами і по невеликих у той час селищах регіону – наприклад, с. Кам'янське (нині – Дніпродзержинськ). Можливо, проїздом до місця призначення, а, можливо, і з глибинних благородних мотивів – подарувати радощі спілкування з високим мистецтвом і у

віддалених селищах. Програма не була надто переобтяжливою для слухачів. Зі складних творів М. Ерденком був виконаний «Російський карнавал» Г. Венявського, але значну частину концерту займав виступ баритона О. Каміонського у супроводі українського піаніста, професора Київської консерваторії Г. Ходоровського [50].

Порівнюючи музичне життя Маріуполя та околиць з іншими регіонами України, може видатися, що в даному регіоні концертне виконавство гастролюючих музикантів не відзначалось високою інтенсивністю. Проте вдале географічне розташування Маріуполя між двома значно більшими музичними центрами – Катеринославом – та ближчим територіально Ростовом-на-Дону – дозволяє припустити, що, насправді, музичне життя міста могло бути (а може й було) значно активнішим. Музиканти в гастрольних подорожах з Катеринослава до Ростова-на-Дону не могли оминати Маріуполь, тож, зі значною часткою вірогідності, зупинялися тут і також виступали з концертами. Активне концертне життя наближених великих міст не могло не зачіпати хоч би краєчком і Маріуполь. Про це свідчить той факт, що 1917 р. у Маріуполі виступав славетний скрипаль М. Полякін. Один з його концертів відбувся 18 січня 1917 р. [33], а другий – 4 лютого того ж року [35]. Найімовірніше, що перший відбувся по дорозі до одного з уже згаданих міст гастрольних виступів, а другий – на зворотному шляху.

Більшість культурних подій музичного життя Маріупольщини представлені концертами різних форм і жанрів, але переважали концертні заходи академічного спрямування. Відомостей про концертні подорожі народних хорових колективів або виконавців народних пісень у Маріуполі

не знайдено, окрім гастрольних поїздок М.В. Лисенка, який, за своїм зізнанням, «... наваживсь як і раніш, два роки назад, зробити хорова артистичну подорож по полудневій Україні, зачепивши, як можна буде, Полтавщину, Катеринославщину, Донщину (виділено мною. – В. М.). Для цього потрібні дозволені тексти пісень народних й тексти з «Кобзаря» до хорів» [29, с. 352]. В іншому листі М.В. Лисенко зазначив, що «... з Катеринослава наш маршрут такий: Слов'янськ, Бахмут, Юзово (виділено мною. – В. М.), де ми повинні бути 11 июля... З Ростова ми гадаємо Азовським морем їхати на Маріуполь (виділено мною. – В. М.), Бердянськ, далі по Чорному морю на Мелітополь, Александровськ на порогах» [29, с. 356]. Невідомо, як були сприйняті концерти (і чи точно вони відбулися?) М.В. Лисенко в багатонаціональному Маріуполі – місті, вихованому виключно на західноєвропейському мистецтві, але мешканці мали таки нагоду ознайомитися з хоровою музикою українських композиторів, яка представляла зовсім інший напрям музичного просвітництва.

Таким чином, можна стверджувати, що в цілому музичне просвітництво Східно-українського регіону наприкінці XIX – початку XX ст. представлене рівною мірою як творчістю місцевих, так і гастролуючих музикантів-професіоналів. При цьому, місцеві жителі мали нагоду познайомитися лише з окремими видами музичного мистецтва: з симфонічною музикою (поодинокі концерти симфонічного оркестру Полтавського відділення Імператорського Російського Музичного товариства за відсутністю власного); зі скрипковим репертуаром та виконавським мистецтвом (представленим також приїжджими скрипалями); з музикою для камерних інструментальних ансамблів (завдяки

Л. Каневському); деякою мірою вокальним мистецтвом (співаки у складі концертних груп гастролюючих скрипалів) та з мистецтвом українського хорового співу. Ніяк не представлено на східно-українських землях фортепіанне сольне виконавство – ані власними силами, ані прибулими піаністами, а також виконавство на інших музичних інструментах.

Завдання для самостійного опрацювання

- Проаналізуйте особливості музичного просвітництва професійних музикантів означеного регіону.

- Обґрунтуйте відмінності у сферах музично-просвітницької діяльності громадських просвітницьких угруповань (наприклад, товариства «Просвіта»), що діяли у Східноукраїнському регіоні, та місцевих музикантів-аматорів.

- Визначте напрями й особливості просвітницької діяльності Імператорського Російського музичного товариства на територіях Східноукраїнського регіону.

3.2. Музично-просвітницька діяльність музичного театру

Вельми активною у Східноукраїнському регіоні початку ХХ ст. була театральна справа, однак не можна однозначно сказати, що її внесок у музичне просвітництво краю хоча б прирівнювався до внеску освітніх закладів та професійних музикантів. Причини цього коренилися в самій природі театального мистецтва: по-перше, сприйняття театальної вистави менше потребує спеціальних музично-теоретичних знань і зовсім не потребує підготовчих для цього виконавських навичок (на відміну від складних музичних жанрів, особливо інструментальних чи симфонічних);

по-друге, безпосередня спрямованість на отримання задоволення від театральної вистави підвищує саме розважальний аспект і обмежує змістовий аспект, чим послаблюються позиції просвітництва. Цим обумовлюється найбільший демократизм театру як виду мистецтва і, відповідно, забезпечується популярність його серед найрізноманітніших представників суспільства – попит породжує пропозицію.

Про це свідчать хоча б тільки кількісні показники наявних у повітових центрах регіону театрів: наприклад, у місті Маріуполь на той час функціонували театр «Колізей» (колишній театр І.І. Уварова), театр братів Яковенко, театр «Гігант», художній театр «XX век», театр «Солес», театр Барського. Одножанрова спрямованість театрів (драматична, музично-драматична, оперна, опереткова) не закріплювалась за кожним із них. У будь-якому театрі могли проходити драматичні вистави і оперети, а то й інший вид вистав. Більшість із запропонованого театральними труппами представляла драматичні вистави. Їх художня цінність залишала бажати кращого – переважали такі п'єси, як «Суся і Пуся», «Свекор душолюб», «Винахідливість любові» і т. ін.

Дещо складнішими і для сприйняття публікою, і для організації були музично-драматичні, опереткові й оперні театральні вистави. Само застосування музичних засобів вимагало більшої концентрації уваги, більших зусиль і можливостей цілого колективу виконавців. При цьому в музично-театральній справі залишалися ті ж вади, що і в інших видах сценічного дійства – вади, що виходили з комерційних засад її здійснення. Комерціалізація потребувала посилення демократизації за рахунок застосування легкої для сприйняття музики. Досягти цього найлегше можна

було використанням низькопробних, легких для сприйняття пересічним слухачем театральних-сценічних творів. Головна мета – отримання прибутку – не сприяла підвищенню рівня виконавства, а, навпаки, посилювала намагання не переобтяжувати слухачке та глядацьке сприйняття. Така позиція шкодила і високому мистецтву музичного театру, і просвітницькій місії, яка є невід’ємною складовою театральної діяльності.

Музичний театр східної частини України представлений творчістю аматорів міста та професійною діяльністю місцевих і гастролуючих театральних труп.

Розвиток театральної справи розглянемо на прикладі Маріуполя, як найбільш показового повітового центру досліджуваного регіону. Театральне аматорство Маріупольщини було досить поширене порівняно з концертно-виконавським. Якщо останні були згруповані в одному товаристві при музичній школі Л. Каневського, то аматорів театральної справи було значно більше й у Маріуполі вони мали більший суспільний резонанс: «Наша провінціальна и монотонная и скучная жизнь в последнее время несколько оживилась, благодаря возникновению ... музыкально-драматического общества, устав которого был утвержден еще весной настоящего года (1884 г. – В. М.) министром внутренних дел» [98]. Для музичного просвітництва Маріуполя заснування такого товариства було, на наш погляд, більш актуальним, ніж відкриття театру, тому що товариство у своїй діяльності могло керуватися виключно просвітницькою метою, яка була зазначена в його Статуті: «... развивать и распространять в местном обществе эстетическое образование и ... помочь бедному учащемуся юношеству. Для достижения этой цели общество будет устраивать публичные драматические

спектакли, а равно музыкальные и литературные вечера» [98]. В той же час місцева театральна труппа була вимушена керуватися прагматичними цілями заробітку, що знайшло віддзеркалення у використуваному репертуарі з розважальним ухилом, що завдавало шкоди художньому боку діяльності.

Загалом, у діяльності різних музично-драматичних аматорських угруповань представлені музичні водевілі, оперети й оперні сцени (іноді й нескладні опери повністю). Відповідно багатонаціональному складу Маріупольського повіту, часто вистави відбувалися на мові тієї чи іншої народності, яка тут проживала. Так, аматори драматичного мистецтва, представники Маріупольського музично-драматичного гуртка Р.Я. Епштейн та Г.Б. Коган організовували постановки вистав німецькою мовою (оперета Гольдфадена «Капризная ночь», історична оперета «Бар Кохба» та ін.) [11].

Театральні вистави влаштовувалися не тільки аматорським музично-драматичним гуртком Маріуполя, а й Благодійним єврейським товариством «Генмелас Хесед» [10]. Інформації про діяльність цього творчого угруповання не збереглося, тож на сьогодні неможливо встановити, які саме твори склали основу репертуару: чи це були виключно драматичні, чи також і музичні вистави. Відомо лише, що, окрім вистав німецькою, в доробку товариства значилися вистави і російською мовою, і на івриті.

Зрозуміло, що при всій відданості справі музично-театрального просвітництва аматорські театральні товариства не могли досить повно знайомити публіку з музично-театральними творами свого часу, як, наприклад, у губернському центрі. У Катеринославі спеціально влаштовувалися так звані «народні опери», які за задумом організаторів, ставилися спеціально для трудящих. Наприклад, 1915 р. група

катеринославських аматорів – співаків та музикантів – готувала до постановки цілу низку оперних вистав. Це і «Євгеній Онегін» П. Чайковського, і «Русалка» О. Даргомижського, і «Майська ніч» місцевого композитора, присяжного повіреного М.Г. Іванова [58]. Місцеві (катеринославські) аматорські трупи ставили повністю й оперу М. Глінки «Життя за царя», в якій були зайняті найкращі музичні сили міста - Соболева (Антоніна), Платонова (Ваня), Лавров (Собінін), Сангурський (Сусанін) [70]. Звичайно, замалі музичні сили Маріуполя не в змозі були забезпечити такі проекти, аматорські музично-театральні сили досліджуваного регіону обмежувались лише водевілями та оперетами. Тож для маріупольських аматорів театрального мистецтва розважальність теж була не сторонньою.

Неможливо визначити достеменно і внесок у музичне просвітництво Маріуполя місцевих театральних труп через практично повну відсутність інформації щодо їх існування та творчу діяльність. За більшістю джерел в Маріуполі не було власних (будь-яких) театральних колективів, лише в одному сповіщалось, що у 90-х рр. XIX ст. «... в Мариуполе имеется постоянный театр с опереточными певцами» [15]. Однак, будь-які повніші відомості про цей колектив не знайдені.

Звичайно, основна частина музичного просвітництва Маріупольщини наприкінці XIX – початку XX ст. в галузі музично-театрального мистецтва належить гастролуючим драматичним, оперетковим й оперним артистам, а також приватним театральним антрепризам.

Найближчим у територіальному значенні гастрольним колективом на Маріупольщині була «Народна опера» Катеринослава. Відвідування повітових міст (у тому числі й Маріуполя) було публічно зазначено в її намірах: «Летом предположено устроить турне по Екатеринославской губернии» [58]. Діяльність саме «Народної опери», на нашу думку, могла мати значний резонанс на Маріупольщині. Цьому сприяла не тільки «Тщательная репертовка и участие лучших местных музыкальных сил...», що обіцяло художній успіх, а й загальнодоступні ціни, які мали притягнути численну публіку.

Невідомо, як сприймала вистави «Народної опери» маріупольська публіка, але місцевий рецензент (псевдонім – Енов) не вельми високо оцінив місцевих глядачів. Він докоряв публіці за поверховість сприйняття, відсутність вдумливості, легковажність, що мало наслідком «... сплошной шум (во время спектакля. – В. М.), во-вторых, все заключительные фразы, порученные композитором оркестру, проходят совершенно незамеченными, а часто и заглушаются аплодисментами по адресу хорошо спевшего свою арию певца» [59].

Можливо, це було результатом захопленості маріупольської публіки мистецтвом *bel canto* і саме це захоплення було причиною значної популярності у місті гастролуючих італійських труп. Проте на захист місцевих слухачів треба зазначити, що для такого захоплення потрібна певна обізнаність у мистецтві оперного співу й неабиякий музичний смак.

Серед гастролуючих у Маріуполі іноземних театральних колективів особливо популярністю відзначалась італійська трупа Г.Ф. Каstellано. При повній відсутності зразків старовинної опери французьких майстрів та

німецького оперного мистецтва, починаючи від В. Моцарта і закінчуючи Р. Вагнером, репертуар трупи складався із творів французьких та італійських композиторів XIX ст. Тож маріупольська публіка, хоча й була певним чином позбавлена можливості осягнути весь шлях розвитку західноєвропейської опери в музично-історичному процесі, та все ж мала нагоду познайомитися з більшістю опер французьких та італійських майстрів, що теж було вельми доречно з огляду на обмеженість можливостей у провінційному місті. В репертуарі італійської трупи були «Кармен» Ж. Бізе, «Фауст» Ш. Гуно, «Гугеноти» Дж. Мейєрбера, Лєвова частка внеску в розвиток музичного просвітництва Маріупольщини наприкінці XIX – початку XX ст. в галузі музично-театрального мистецтва належить гастролуючим драматичним, оперетковим й оперним артистам, а також приватним театральним антрепризам. «Сільська честь» П. Масканьї, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Севільський цирульник» Дж. Россіні [14]. Захоплення маріупольської публіки виставами італійської оперної трупи Г.Ф. Кастеллано було обґрунтованим – різні періодичні видання схвально відгукувались на виконання оперних творів цим колективом. Так, навіть, петербурзькою “Російською музичною газетою” 1898 р. було відзначено загальний професійний рівень даної театральної трупи, а також і виконання окремих опер - «Фауст» Ш. Гуно, «Трубадур» та «Аїда» Дж. Верді, «Паяци» Р. Леонкавалло [65].

Рецензент іншого губернського видання схвально оцінював виконавську майстерність учасників цієї італійської трупи у виставі опери «Трубадур» Дж. Верді: «... исполнители Салла (сопрано), Давони (меццо), Де Гранди (тенор), Алибони (баритон) оказались крупными вокальными

силами и «Трубадур» прошел с большим успехом. В труппе г. Каstellано приятно поражает удивительно стройный ансамбль. Хоры (в особенности мужские) безусловно хороши. Они, видимо, состоят из музыкальных лиц и спелись с солистами, а не набраны с бору да с сосенки, как это практикуется обыкновенно в гастролирующих оперных труппах. Тоже можно сказать и об оркестре, прекрасно руководимом маэстро Гризанти» [14].

Просвітницька місія театральної труппи Г.Ф. Каstellано не вичерпувалась ознайомленням маріупольської публіки з найкращими зразками оперного мистецтва Західної Європи та мистецтвом *bel canto*. Зазначена труппа мала вельми невеликий оркестр і залюбки поповнювала його склад місцевими музикантами [65]. Тож і значення музично-просвітницької діяльності цього оперного колективу полягало у наданні можливості вдосконалення власної майстерності маріупольським музикантам-інструменталістам і можливості спробувати себе в тих формах виконавства, які майже не практикувались у місті.

Зовсім інший напрямок музичного просвітництва гастролюючих театральних труп представлено на Маріупольщині українськими музично-драматичними труппами. Їх музично-сценічний репертуар складався практично з усіх можливих для постановки у провінції театральних жанрів: мініатюр, драм, водевілів, музично-драматичних п'єс, оперет і, навіть, оперних вистав. Як завжди, більша кількість вистав відбувалася в губернському центрі, але, враховуючи гастрольний характер діяльності, українські труппи зазирали й у повітові містечка. Вельми часто на Катеринославщині виступала українська труппа П. Саксаганського. У 1906 р. ця труппа гастролювала під керівництвом П. Саксаганського та І. Карпенка-

Карого, що визначило її репертуар [61]. Найбільший успіх мали нові драматичні п'єси: «На громадській роботі» Б. Грінченка, «Суєта» І. Карпенка-Карого, його ж «Прислужники», але цього разу в репертуарі трупі ні оперети, ні опери не значились.

Проте в окремій трупі П. Саксаганського були-таки й оперні твори. Так, улітку 1907 р. цією трупою (на Катеринославщині, але не у самому місті) була поставлена опера Н. Аркаса «Катерина» [62]. Ця вистава отримала в київській періодиці докладний розгляд українським композитором і талановитим музичним критиком К. Стеценком. Виходячи з того, що просвітницька місія музичного театру в Києві та у Маріуполі здійснювалась одними й тими ж театральними колективами й на одному музично-театральному матеріалі, можемо вважати можливим при розгляді аналогічних музично-театральних подій у віддалених провінційних регіонах спиратись на характеристику К. Стеценком тих же подій музично-театрального життя культурно-історичного центру України. Так, К. Стеценко зазначив, що у театральній трупі П. Саксаганського «... хори дуже гармонійні...», а також «В хорі є чудові голоси, яким могла б позаздрити усяка опера...» [62]. Можливість почути й оцінити високопрофесійне виконання оперних творів українських композиторів, надана артистами театральної трупі П. Саксаганського, певним чином, дещо врівноважувала у музично-просвітницькому сенсі великі історичні центри і значно віддалені від них невеликі міста (на той час і Маріуполь) та їх провінційне оточення.

З українських театральних колективів нерідко гастролювала на Маріупольщині трупа Л. Сабініна, яка представляла товариство російсько-

малоросійських артистів. Цей колектив гастролював у Маріуполі 1908-1909 рр. та в пізніший період. Репертуар трупи включав і драматичні п'єси, і оперети, і зрідка – нескладні опери. Так, у Маріуполі артисти цієї трупи ставили драматичні п'єси Т. Суліми, П. Мирного, Козич-Уманської, Т. Тогобочного, О. Стороженка; з оперет - «Земфіру» М. Юльченко-Здановської, «Пошитись у дурні» невідомого автора; з опер - «На Україні» Пархомовича-Вікторова. З огляду на такий строкатий репертуар, не можна вважати цей колектив у професійному сенсі суто музичним. Його діяльність більше відповідає жанровій характеристиці - “музично-драматична трупа”. Про це свідчать і рецензії місцевих дописувачів: «Співають у Сабініна дуже гарно, хором орудує д. Олексієнко. На жаль, окремих гарних голосів мало» [63].

Таким чином, наприкінці XIX – початку XX ст. у галузі музично-театрального просвітництва Східноукраїнського регіону, й Маріупольщини зокрема, на діяльність аматорських угруповань різного спрямування припадає вельми незначна частка. Здебільшого музичне просвітництво сценічних жанрів досліджуваного регіону представлене творчістю гастролюючих труп, репертуар яких складався з творів західноєвропейських авторів академічного спрямування. Музичне просвітництво гастролюючих театральних труп полягало у вихованні художнього смаку населення регіону, в ознайомленні місцевої публіки з європейською оперою останніх часів, з мистецтвом *bel canto*, з музично-драматичною, оперетковою та оперною творчістю українських авторів.

Завдання для самостійного опрацювання

- Обґрунтуйте значення діяльності гастролюючих драматичних, опереткових й оперних артистів імператорських театрів, а також приватних театральних антреприз у розвитку музичного просвітництва Східної України наприкінці XIX – початку XX ст.

- Визначте особливості музичного просвітництва українських театральних колективів у Східноукраїнському регіоні.

3.3. Просвітницька місія музичної журналістики регіону

Найбільш очевидним у регіоні показником результатів музично-просвітницької діяльності усіх спрямувань є, беззаперечно, журналістика краю. Така функція останньої визначена її іманентними якостями. По-перше, інструмент музичної журналістики – музично-критичні статті – принципово не мають на меті розважати публіку, розважальність споконвічно не властива аналітико-критичній публіцистиці як літературному жанру, зверненому до розуму читача. Звернення до розуму, по-перше, має на меті досягнення нового розуміння побаченого чи почутого. По-друге, сам матеріал журналістики – слово – забезпечує ясний, недвозначний вираз думок з приводу почутого (музичного твору, музично-драматичної або оперної вистави). Отже, рівень розуміння, обізнаності в музичному мистецтві висловлено в критичній публіцистиці вельми недвозначно. Тож, внесок останньої в музичне просвітництво є чи не найважливішим: якщо безпосередньо музична діяльність (у будь-якій галузі) надає свого роду «матеріал» для просвітництва, то аналітичні статті в цілому через формування нових поглядів, більш глибокого розуміння твору та майстерності виконавців – сприяють досягненню нової якості мислення. По-

третє, висловлена пресою певна аналітико-критична точка зору свідчить про наявність у слухацькому загалі реципієнтів (в тому числі й самі рецензенти), які досить глибоко розуміють музичне й виконавське мистецтво, відзначаються певним рівнем мислення та вихованим смаком.

Аналіз стану музичної журналістики у формуванні музично-просвітницького простору східно-українського регіону зробимо на прикладі міста Маріуполя, як найбільш показового для даної мети. Якщо пригадати публіцистику Маріуполя щодо музичних подій, то перше, на що звертається увага – це її нечисленність. Причиною цього явища може бути незначна інтенсивність музичного життя міста (тобто мала кількість концертів та музичних вистав) і невелика кількість дописувачів, здатних на розгорнуті рецензії. Вірогідними в цій ситуації виступають обидва чинники.

Для більшості повідомлень місцевої преси притаманним є сповіщальний характер. Їх мета – проінформувати потенційних слухачів про очікувані події концертного життя. Наприклад: «1. Театр Уварова И. И. Только один вечер знаменитой танцовщицы Мальвины Вернич (характерные танцы) при участии известного художника И.Г. Мясоедова. 2. Только один концерт знаменитого скрипача виртуоза М. Полякина» [33]. Проте, провінційному Маріуполю не можна ставити у провину сповіщальність публікацій – і в губернському центрі більшість газетних заміток того часу були такого ж роду.

У виправданні маріупольських кореспондентів треба зазначити, що у столичні періодичні видання замітки посилалися хоча й не часто, проте більш розгорнутого характеру. Прикладом може слугувати кореспонденція маріупольського дописувача у “Російську музичну газету”, в якій автор хоча

й не аналізує ані музичні твори, ані майстерність виконавців, зате досить виразно характеризує музичне життя міста: «В кои веки заглянула в наше болото театральная «знаменитость», заглянула – и «закаялась». Опыт оказался весьма неудачным. Артисты Санкт-Петербургских театров Л.Г. Яковлев с г. Дубровской. Публика очень холодно отнеслась к имени известных артистов и в театр шла очень вяло» [71]. Цього разу у виконанні оперної трупи, до складу якої входили згадані артисти Імператорських театрів, були представлені місцевим слухачам тільки три вистави: «Демон» А. Рубінштейна, «Царська наречена» М. Римського-Корсакова, «Пікова дама» П. Чайковського.

На самий початок ХХ ст. в Маріуполі не зафіксовано рецензій хоча б такого рівня. Але в губернській пресі публікації аналітичного плану вже поступово з'являються, ще більше – в київській пресі і що саме знаменно – про концерти поза межами Катеринослава, у повітових містах губернії. Ось як рецензент описує вистави театральної трупи П. Саксаганського в гастрольній подорожі по містах губернії (в тому числі й до Маріуполя): «Головну партію виконувала д. Діброва, яка володіє чудовим голосовим матеріалом. Жалко, ... що їй бракує школи. Не було б цієї абсолютно нерозбірної дикції, не було б цих рідких верхів, розвинулося б більше чуття ритму», а про виконавські якості д. Тобілевича, який виконував роль Москаля, зазначено: «Голос невиразний, сухий, увесь час дає порожній, так званий «білий» звук» [62].

Наведена цитата ще не є зразком розгорнутої характеристики вокальної майстерності артистів даної трупи, але рецензент продемонстрував розуміння відмінностей природних здібностей та

навченості, тобто використав поняття «школи», «білого» звуку й т. ін. Оперування такою термінологією свідчить про вихід музичного мислення рецензента на понятійний рівень.

Але вже наступні роки свідчать, що більшість музичних подій не пройшли марно для мешканців Маріуполя і за перші 10-ліття ХХ ст. з'явився тонкий, але помітний прошарок обізнаних на музичному мистецтві слухачів (до числа яких входили й рецензенти, які в музичному сенсі не були професіоналами). Прикладом може слугувати Альфред Вранг – маріупольський кореспондент газети «Известия», який постійно вів рубрику «Театр і мистецтво». У своїх кореспонденціях він виказав значну обізнаність у музичному мистецтві, художні критерії виконання окремих музичних творів і т. ін. Наприклад, у виконанні Сонати для двох скрипок та фортепіано (композитора ХVIII ст.) скрипалями Жмайловим, Ліствоєм і піаністом І.М. Акштейном було зазначено брак необхідних яскравості та сили [26], а у виконанні Гавоту Й.С. Баха скрипалем Ліствоєм – занадто квапливий темп, що мало наслідком зжужмленість звучання [26]. У виступі морського духового оркестру рецензент відзначив «... прекрасную сыгранность, мягкий тон медных инструментов, редкую стройность, звучность...» [26]. Музичний критик А. Вранг своїми рецензіями розкривав перед слухачами тонкощі виконання окремих композиторів. Наприклад, він зауважив, що «Прекрасной в общем игре т. Гаврилова сильно вредит индивидуализация передаваемых пьес и порой – усиленная педализация. Тов. Гаврилов, как видно, забывает, что произведения Бетховена настолько ярко и рельефно подчеркнуты самим автором, что в особой педализации не нуждаются» [26].

А. Вранг був не єдиний Маріуполі рецензент, який виказував розуміння музичного мистецтва і намагався донести це розуміння до відвідувачів концертів та вистав. Прізвища декількох рецензентів приблизно такого ж рангу, які виступали на шпальтах газет тільки під псевдонімами, на жаль, не вдалось ідентифікувати і вони залишились невідомими. Так, один з таких коментаторів вистав артистів трупи Рабіс, вельми в'їдливо критикував художні смаки акторів та ратував за висоту й чистоту театральних ідей [25]. Відповідно саме в'їдливості висловлювань на адресу акторів трупи автор і підписався – «Анчар», тобто отрутне дерево. Інший рецензент, що не менш дошкульно коментував концерт учнів музичного училища, підкреслив свою належність до музичного цеху підписом – «Флорестан», тобто один з провідних персонажів «Карнавалу» Р. Шумана, який уособлював бунтівний бік душі композитора. Очевидно, бунт кореспондента полягав у протесті проти недоліків учнівського виконання перлин фортепіанної музики: «Совершенная неподготовленность ни техническая, ни общемузыкальная..., отсутствие какой бы то ни было фразировки почти у всех учеников, неровный удар, неправильные темпы, отсутствие ритма, далеко не безупречная педализация а главное отсутствие того, что называется школой, – все это вместе было особенно заметно любому из слушателей, хотя бы немного знакомому с музыкой» [47]. У даній замітці рецензент демонструє розуміння музичного мистецтва, його закономірностей та виконавських засобів, розуміння не меншого, ніж виказаного дописувачами губернських газет [15].

Отже, можна констатувати, що з початку ХХ ст. у Маріуполі, як центрі повіту, й інших невеликих містах і робітничих селищах Східної

Україні з'явився прошарок знавців й аналітиків музичного і театрального мистецтва. Їх літературно-критична діяльність здійснювала музично-просвітницьку місію доступними їй засобами й сприяла формуванню свідомої, музично обізнаної публіки у Маріуполі зокрема, і в Східноукраїнському регіону взагалі.

Завдання для самостійного опрацювання

- Зробіть аналіз стану музичної журналістики у формуванні музично-просвітницького простору Східноукраїнського регіону наприкінці ХІХ – початку ХХ ст.

- Визначте основні напрями просвітницької діяльності музичної журналістики у досліджуваному регіоні.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

1. Музичне просвітництво Східної України представлено творчою діяльністю різноманітних громадських, державних і приватних об'єднань, установ та окремих осіб. Частка внеску в розвиток музичного просвітництва регіону кожного з наявних об'єктів діяльності відзначається певною неоднозначністю й нерівномірністю її розповсюдження. Найменший внесок у музичне просвітництво краю здійснено саме просвітницькими громадськими об'єднаннями – науковими товариствами, Всеукраїнським громадським літературно-артистичним товариством «Просвіта» імені Т.Г. Шевченка та ін.

Їх існування на теренах досліджуваного регіону є вірогідним, але фактично не є підтвердженим. Поширення діяльності катеринославських відділень зазначених об'єднань на східноукраїнських землях також документально не встановлено.

2. Доказово засвідчена музично-просвітницька діяльність у регіоні освітніх закладів (загальноосвітніх та спеціальних), Імператорського Російського Музичного товариства, приватних виконавців (місцевих та гастролерів), театральних труп музичного спрямування й музично-критичної журналістики. Усі зазначені види діяльності мали різну спрямованість своєї музично-просвітницької діяльності.

3. Об'єктом музичного просвітництва усіх видів і ступенів загальноосвітніх навчальних закладів Східної України були самі учні закладу, дії музичного просвітництва були спрямовані саме на учнів.

Музичне просвітництво в умовах діяльності загальноосвітніх навчальних закладів полягало:

а) у розповсюдженні елементарних музичних знань і прищепленні учням навичок хорового музикування (в початкових загальноосвітніх закладах);

б) у засвоєнні індивідуально доступних музичних знань та навичок (у гімназіях, прогімназіях, пансіонах).

4. У спеціальних навчальних закладах регіону (музичних школах та приватних курсах) музичне просвітництво було спрямоване не лише на учнів, а й на інші категорії мешканців міста – відвідувачів концертів та аматорські об'єднання і полягало у вихованні дійсних прихильників музичного мистецтва, у наданні їм музичних знань більш високого рівня, у згуртуванні творчих сил аматорів та в організації і підтримці аматорських угруповань, сприянні їх музично-просвітницькій діяльності.

5. Музичне просвітництво, що здійснювалось початковими загальноосвітніми навчальними закладами, розташованими на східноукраїнських землях, відбувалося у формі уроків церковного співу, в середніх навчальних закладах – у формі позакласних занять та у формі публічних виступів.

Найпоширенішим різновидом музично-просвітницької діяльності середніх навчальних закладів у даному регіоні були літературно-вокальні вечори. У спеціальних закладах музичне просвітництво здійснювалось у формі уроків, публічних концертів – учнівських, змішаних (разом з викладачами, аматорами), викладацьких та запрошених виконавців.

6. Просвітницька дія концертно-виконавської практики Східної України представлена рівною мірою творчістю місцевих музикантів та гастролерів. Цей вид просвітництва, спрямований виключно на відвідувачів концертів, поєднував в собі гедоністичність, пізнавальність, естетичний та виховний елемент. При всій значущості для розвитку музичного середовища даного регіону цей вид музичного просвітництва представлений дещо однобоко: місцеві жителі мали нагоду познайомитися з обмеженим колом жанрів та стилів музичної творчості.

Найширше представленими в концертно-виконавській практиці краю були:

а) композиції російських та західноєвропейських авторів XIX ст. класичного та романтичного стилів;

б) жанри інструментальної музики – камерно-ансамблеві музичні твори тих самих авторів, тих самих стилів;

в) музичні твори для струнних інструментів (скрипки, альту, віолончелі) – сольних та симфонічних; г) частково твори для симфонічного оркестру (того ж кола авторів та стилів);

д) незначна кількість камерно-вокальних творів (тих же авторів та стилів).

7. Відсутніми у музично-просвітницькій діяльності місцевих музикантів-професіоналів та гастролерів були музичні композиції для інструментів соло: фортепіано, усіх духових, повна відсутність зразків барочного стилю, імпресіонізму, експресіонізму та ін. Ця обмеженість художніх смаків свого часу зробила значну прогалину в музичному просвітництві досліджуваного регіону.

8. Музичне просвітництво театрального мистецтва на східноукраїнських землях представлено майже виключно діяльністю гастролуючих італійських труп та певною часткою діяльності українських колективів. При цьому, останні не досягали професійного рівня оперних труп, обмежувались синкретичними жанрами та національним стилем. А іноземні трупи, здатні ставити опери, обмежувались певним відрізком музично-історичного процесу (в основному - XIX ст.) та двома національними оперними школами - французькою та італійською. Музичне просвітництво гастролуючих театральних труп у регіоні полягало у ознайомленні місцевої публіки з західноєвропейською оперою останніх часів, з мистецтвом *bel canto*, з вихованням художнього смаку.

9. Просвітництво музично-критичної журналістики в Східній Україні перших 10-літь XX ст. відбило якісне зростання, що відбилося у переході від сповіщального стилю до аналітичної думки, у збільшенні прошарку знавців музичного і театрального мистецтва та у поглибленому розумінні художніх творів. Просвітництво музично-критичної журналістики було спрямоване на тих відвідувачів концертів, які намагалися глибше осягнути почуте, на професіоналів та знавців музичного мистецтва публічним обговоренням проблем музичної творчості та виконавства.

В цілому місцева музично-критична публіцистика сприяла формуванню обґрунтованої музичної думки Східноукраїнського регіону, що в подальшому могло скласти основу для зростання музичної науки.

10. У кінцевому результаті музичне просвітництво зазначених суб'єктів діяльності по широкому розповсюдженню знань серед населення

усіма доступними їм засобами виконувало функцію підвищення культурного рівня суспільства досліджуваного регіону.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авескулова І.В. Просвітницько-педагогічна діяльність в Україні Імператорського російського музичного товариства (друга половина XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук. – спец. 13.00.01 «Історія педагогіки» / Авескулова І.В. – Х., 2010. – 20 с.
2. Алексеев М.П. Из музыкальной жизни русской провинции первой половины XIX века / Алексеев М.П. // История русской музыки в исследованиях и материалах. – Т.1. – М., 1924. – С. 7-45.
3. Барабаш І.В. Форми педагогічно-просвітницької діяльності Харківського відділення Імператорського російського музичного товариства / Барабаш І.В. // Засоби навчальної та науково-дослідної роботи : зб. наук. праць / Харк. нац. пед. ун-т імені Г.С.Сковороди. – Х., 2008. - №29. – С. 17-25.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови : довідкове видання / авт., кер. та гол. ред. Бусел В.Т. – К. : Ірпінь, 2004. – 1427 с.
5. Владимирбов М.М. Первое столетие г. Екатеринослава (1787 - 9 мая – 1887 г.) : доклад Екатеринославской Городской управы к торжественному заседанию Думы 9 мая 1887 г. / Владимиров М.М. – Екатеринослав, 1887. – 275 с.
6. Ганзбург Г.И. История Изюмской народной консерватории / Ганзбург Г.И. // Музыкально-просветительская работа в прошлом и современности (к 90-летию учреждения Г.Л. Булычевцевым „Народной консерватории” в Курском крае) : матер. междунар. науч.-практ. конф. / гл. ред. М.Л. Космовская; отв. ред. С.Е. Горлинская, Л.А. Ходыревская. – Курск : Курский гос. ун-т, 2010. – С. 196-207.

7. Голубинский Е. История Русской Церкви. – Т. 1-й : период первый, Киевский, или домонгольский. – М., 1901. – С. 721.
8. Грушевский М.С. Очерки истории Киевской земли от смерти Ярослава до конца XIV столетия. – Киев, 1891.
9. Гуральник Н.П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки : історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : автореф дис. на здобуття наук. ступеня докт. пед. наук : спец. 13.00.01 «Історія педагогіки» / Гуральник Н.П. – К., 2008. – 39 с.
10. Державний архів Дніпропетровської області. - Ф 11 сч, оп.1. – № 15.
11. Державний архів Дніпропетровської області. – Ф. 11 сч, оп.1. – № 72.
12. Державний архів Донецької області. – Ф. 33, оп.1, Д. 2. – Л.13.
13. Деятельность «Просвиты», вызванная войной // Украинская жизнь : ежемес. науч.-литер. и обществ.-полит. журнал. – М., 1915. – № 2. – С. 89.
14. Днепровская молва. – Екатеринослав, 1899. – № 32.
15. Днепровская молва. – Екатеринослав, 1899. – № 34.
16. Донецкая жизнь. – Луганск, 1914. – 28 мая.
17. Драна О. М. Металург і громадський діяч Л.М. Фортунато : катеринославський період життя та діяльності / Драна О. М. // Скарбниця рідного краю. – Дніпропетровськ : Дніпро, 1993. – С. 132-140.
18. Екатеринославские епархиальные ведомости. - Екатеринослав, 1892. – № 2.
19. Екатеринославские епархиальные ведомости. - Екатеринослав, 1895. – № 8.
20. Екатеринославские епархиальные ведомости. - Екатеринослав, 1902. – № 27.

21. Жданов И.В. Роль общественного педагогического движения в становлении и развитии музыкального образования в России во второй половине XIX - начале XX вв. : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. пед. нау : спец. 13.00.01 «История педагогики» / Жданов И.В. – Саранск, 2003. – 22 с.
22. Жданов И.В. Российская журналистика о проблемах музыкального образования и просвещения в России (вторая половина XIX – начало XX вв.) / Жданов И.В. // Музыкальное образование : проблемы методологии, национально-религиозный подход, педагогические технологии : межвуз. сб. науч. трудов. – Саранск, 2002. – вып. 5. – С. 65-71.
23. Зимогляд Н.Ю. Традиции педагогов-пианистов Киева середины XX века в контексте развития пианистической культуры Украины / Зимогляд Н.Ю. // Проблеми сучасності : зб. наук. праць. – Луганськ, 2008. – вип. 9. – С. 161-168.
24. Известия Мариупольского Совета рабочих и солдатских депутатов. – Мариуполь, 1920. – № 147. – 7 августа.
25. Известия Мариупольского Совета рабочих и солдатских депутатов. – Мариуполь, 1920. – №167. – 2 сентября.
26. Известия Мариупольского Совета рабочих и солдатских депутатов. – Мариуполь, 1920. – № 179. – 16 сентября.
27. Капранова В.А. История педагогики : учеб. пособие / Капранова В.А. – 3-е изд., испр. – М. : Новое знание, 2005. – 214 с.
28. Крестьянин и рабочий. – Мариуполь, 1917. – № 20. – 31 августа.
29. Лисенко М.В. Листи / Лисенко М.В. – К : Мистецтво, 1964. – 533 с.

30. Литвиненко А. Европейские традиции профессионализации и музыкально-просветительская деятельность Полтавского отделения ИРМО / Литвиненко А. // Вісник МСУ : зб. наук. статей. – Х., 2008. – Т. XI. - №1. – С. 32-37.
31. Луганский листок. – Луганск, 1916. - 10 июля.
32. Луганский листок. – Луганск, 1916. – 6 августа.
33. Мариупольская жизнь. – Мариуполь, 1917. – 18 января.
34. Мариупольская жизнь. – Мариуполь, 1917. – 31 января.
35. Мариупольская жизнь. – Мариуполь, 1917. – 4 февраля.
36. Мариупольський краєзнавчий музей. – Ф. КА 52257, інв. № 6994-К.
37. Мариупольское слово. – Мариуполь, 1917. – 31 января.
38. Мариупольское слово. – Мариуполь, 1917. – 5 августа.
39. Мариупольское слово. – Мариуполь, 1917. – 25 октября
40. Мариупольское слово. - Мариуполь, 1917. – 28 октября.
41. Мариупольское слово. – Мариуполь, 1917. – 29 ноября.
42. Масленникова В.П. Роль музыкального образования в становлении музыкальной культуры Белоруссии : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Масленникова В.П. – К., 1978. – 25 с.
43. Металлов В. Церковное пение, как предмет преподавания в церковной школе : замечания по дидактике и методике церковного пения / Металлов В. – Саратов, 1894. – 56 с.
44. Мітлицька В.А. Музичне життя Катеринославщини середини ХІХ – початку ХХ століть : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.01 / Мітлицька Вікторія Анатоліївна. – Х., 2000. – 195 с.

45. Мицик Ю.А. Д.І. Яворницький і В.О. Беднов / Мицик Ю.А. // Вчений – подвижник : матеріали наук.-практ. конф. (26-27 жовтня 1990 р.). – Дніпропетровськ, 1991. – С. 19-22.
46. Музыкальный справочник. – М. : изд-во „Бетховенские студии”, 1914. – 77 с.
47. Наше життя. – Донецьк, 1918. – № 17. – 11юня.
48. Нестерцова С. Роль церкви в развитии начального образования в Донбассе в конце XIX – начале XX веков. / Нестерцова С. // Донбасс : прошлое, настоящее, будущее : тезисы докладов и сообщений III регион. науч.-практ. конф. (22 декабря 1994 г.). – Донецк, 1995. – С. 36-37.
49. Новицкий Я. Описание городов Азовской губернии // Летопись Екатеринославской Учёной Архивной Комиссии / ред. А. Синявский. - Екатеринослав, 1904. – Год 1. – С. 72-73.
50. Отклики жизни. – Запорожье-Каменское, 1915. - № 810.
51. Папуш И. А. Творческая деятельность греков Приазовья. Конец XIX – XX век : энциклопед. справочник / Папуш И. А. – Мариуполь : предприятие «Приазовский рабочий», 2000. – 159 с.
52. Петровская И.Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге (1801-1917) : энциклопедия / Петровская И.Ф. – (Рос. институт истории искусства). – СПб., 1999. – 376 с.
53. Пелевин Ю.А. Образование, просвещение и грамотность в Киевской Руси / Пелевин Ю.А. // История в подробностях. – 2011. - № 9. – С. 16-21.
54. Приднепровский край. – Екатеринослав, 1915. – №5365. – 11 января.
55. Приднепровский край. – Екатеринослав, 1915. – №5384. – 30 января.
56. Приднепровский край. – Екатеринослав, 1915. – № 5405. – 29 февраля.

57. Приднепровский край. – Екатеринослав, 1915. – № 5439. – 29 марта.
58. Приднепров край – Екатеринослав, 1915. – №5641. – 22.октября.
59. Приднепровский край. – Екатеринослав, 1915. – №5989. – 12 октября.
60. Примеров. Развитие системы народного образования в России из церковного и гражданского ее устройства и других местных условий / Примеров. – М., 1863. – 78 с.
61. Рада. – К., 1906. – 19 вересня.
62. Рада. – К., 1907. – 9 липня.
63. Рада. – К., 1908. – 19 липня.
64. Рахманова М.П. Народная консерватория : энциклопедический справочник / Рахманова М.П. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1992. – 174 с.
65. Русская музыкальная газета. – С.-Пб., 1898. – № 4.
66. Русская музыкальная газета. – С.-Пб., 1899. – №3.
67. Русская музыкальная газета. – С.-Пб., 1899. – №№31-32.
68. Русская музыкальная газета. – С.-Пб., 1899. – №35.
69. Русская музыкальная газета. – С.-Пб., 1900. – №№21-22.
70. Русская музыкальная газета. – С.-Пб., 1901. – № 41.
71. Русская музыкальная газета. – С.-Пб., 1903. – №№ 21-22.
72. Русская музыкальная газета. – С.-Пб., 1913. – №№ 15-16.
73. Русская правда. – Екатеринослав, 1914. – № 2142. – 12 марта.
74. Русская правда. – Екатеринослав, 1914. – № 2147. – 18 марта.
75. Рябцева І. М. Музичний простір Катеринославщини-Дніпропетровщини першої третини ХХ століття в контексті становлення національного музичного професіоналізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.

мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Рябцева І.М. – К., 2011. – 22 с.

76. Самсонова Т.П. Становление музыкального образования в светских учебных заведениях Петербурга : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Самсонова Т.П. – Л., 1990. – 20 с.

77. Синявский А. Преосвященный Феодосий, епископ Екатеринославский / Синявский А. // Летопись Екатеринославской Архивной Ученой комиссии. - Екатеринослав : типогр. губ. земства, 1910. – вып. 6. – С. 216-225.

78. Скупейко Л.І. Діяльність Д.І. Яворницького в Катеринославській «Просвіті» / Скупейко Л.І. // Вчений подвижник : матеріали наук.-практ. конф. (26-27 жовтня 1990 р.). – Дніпропетровськ, 1991. – С. 54-57.

79. Соловьев Н.М. Чему и как учить на уроках пения в начальной школе / Соловьев Н.М. – С-Пб., 1907. – 45 с.

80. Софийская 1-я летопись // ПСРЛ. – Т. 5.

81. Становлення системи духовної музичної освіти Південно-Східної України ХУІ – ХІХ сторіч : метод. рекоменд. для організації самост. роботи студентів магістратури з курсу „Сучасна музична культура України”/ укл. В.А. Мітлицька, Т.С. Гердова. – Мелітополь : МДПУ, 2003. – 33 с.

82. Степь. — Мариуполь, 1885. – № 7.

83. Татаринов С.И. Выдающиеся педагоги Бахмутского духовного училища в ХІХ – начале ХХ столетий (забытые имена) / Татаринов С.И. // dadashov.org/ua.

84. Татаринов С. И. Начальное образование в Бахмутской уезде в ХУШ – первой половине XIX столетий / Татаринов С. И., Бондарцов Д.М. // Теория и практика актуальных научных исследований : конф.com.ua/pages/virw/944.
85. Татищев В.Н. Собрание сочинений в восьми томах. – Т. II. – М. : «Ладомир», 1995. – С. 98.
86. Украинская жизнь : ежемес. науч.-литер. и обществ.-полит. журнал.– М., 1912. - №5.
87. Украинская жизнь : ежемес. науч.-литер. и обществ.-полит. журнал. – М., 1913. - №1.
88. Украинская жизнь : ежемес. науч.-литер. и обществ.-полит. журнал. – М., 1913. - №№ 7-8.
89. Украинская жизнь : ежемес. науч.-литер. и обществ.-полит. журнал. – М., 1914. – №1.
90. Украинская жизнь : ежемес. науч.-литер. и обществ.-полит. журнал. – М., 1914. - №2.
91. Хмиров И. Екатеринославская губерния : пособие к изучению родиноведения в начальных народных школах и городских училищах / Хмиров И. – Екатеринослав, 1899. – 2 изд. – 91 с.
92. Царегородцева Л. З музичного минулого Дніпропетровська / Царегородцева Л. // Музика, 1976. – №2. – С. 27-28.
93. ЦДДАУ. – Ф. 313. – оп. 2. – № 2868.
94. Шабшаевич Е.М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике : автореф дис. на соискание учен. степени доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Шабшаевич Е.М. – М., 2012. – 38 с.

95. Шамаева К.И. Музыкальное образование в Украине в первой половине XIX века : монография / Шамаева К.И. – К., 1992. – 187 с.
96. Южная заря. – Екатеринослав, 1910. – № 1175.
97. Южный край. - Х., 1884. – № 1146.
98. Южный край. – Х., 1884. – № 1366.
99. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство / Ямпольский И. – М.-Л., 1951. – 516 с.
100. Янковский М.О. Искусство оперетты / Янковский М.О. – М. : Сов. композитор, 1982. – 278 с.

ДОДАТКИ