

Олег Васюта

*100-річчю заснування Першого
Чернігівського музичного училища
присвячується*

Сторінки музичної освіти Чернігівщини

Чернігів 2003

ББК 85.31 р
В-20

Васюта О. Музична освіта Чернігівщини. – Чернігів, 2003. – 88 с.

Васюта Олег Павлович – музикознавець, заслужений діяч мистецтв України, начальник управління культури чернігівської міської ради. Є одним з активних досліджувачів музичної культури Чернігівщини. Цій темі присвячені його праці “Музичне життя на Чернігівщині у XVIII-XIX ст.”, “Кобзарське мистецтво Чернігівщини”, “Кобзарство та лірництво на Чернігівщині” та ціла низка статей у наукових виданнях. Практичною стороною діяльності автора є підготовка лекцій-концертів за участю провідних професіональних виконавців, які об’єднують цикли концертних програм – “Музична Чернігівщина” та “Україна музична”. Останнім часом науковець опублікував ряд статей, присвячених історії музичної освіти на Чернігівщині, які й ввійшли до пропонованої збірки.

© О.П. Васюта

Наша держава Україна має давні традиції професійної музичної освіти. Вже за часів Київської Русі музичне мистецтво відігравало активну роль в житті суспільства і розвивалося нарівні з іншими видами духовної діяльності: красним письменством, малярством, зодчеством. Глибокий вплив на формування професійних засад музичної освіти в Україні здійснювали братські школи, колегіуми. Одним з видатних організаторів музичної освіти в XVII ст. був Лазар Баранович. Саме він, перебуваючи на посаді ректора Києво-Могилянської колегії (академії), у 50-х роках XVII ст. організував хорovu школу.

У XVIII ст. в Україні виникають перші спеціалізовані дитячі музичні школи. Найбільш відомою стала діяльність “Школи співу та інструментальної музики”, яка існувала в Глухові.

Нового якісного рівня сягає музична освіта в Україні з другої половини XIX ст. Цьому сприяла діяльність Російського музичного товариства, яке прагнуло поширювати кращий світовий досвід музичної культури та освіти. При регіональних відділеннях РМТ виникали музично-освітні заклади, які ставали головною ланкою у підготовці місцевих музичних кадрів. Приміром, перші музичні школи та музичні училища виникають в Києві (1868, 1883), Харкові (1873, 1883), Одесі (1886, 1897) і інших містах. Перше музичне училище в Чернігові з’явилося в 1904 році. Його поява стала поворотною віхою в розвитку музичної освіти на Чернігівщині. По-перше, училище діяло на основі учбової програми, затверджені в Санкт-Петербурзькій консерваторії на той час одного з світових центрів музичної освіти та музично-педагогічної думки. По-друге, перше Чернігівське музичне училище

об'єднало навколо себе кращі музично-педагогічні сили, що сприяло повній концентрації зусиль, спрямованих на вдосконалення музично-педагогічного процесу. По-третє, весь наступний розвиток музично-педагогічної освіти Чернігівщини спирався на той досвід, який накопичився в викладацькому колективі першого Чернігівського музичного училища.

В нових історичних умовах сьогодення ми маємо підстави для констатації того факту, що серед успіхів і проблем музичної освіти в регіоні вона є стабільною та конкурентно-здатною серед інших сфер професійної освіти.

Сподіваємося, що більш детальний розгляд окремих фрагментів історії музично-освітньої діяльності на Чернігівщині сприятиме актуалізації концентральних засад регіонально-локальних реформаций в інтересах її подальшого розвитку.

До питання історії музичної освіти на Чернігівщині

Відомо, що Чернігівщина є унікальним історико-культурним регіоном. Архітектура, література, поезія, образотворче мистецтво Чернігівщини має надзвичайно потужне духовне джерело і глибоку закоріненість у структуру історичного розвитку краю. Не виключенням в цьому відношенні є і багатовікова історія музичної культури, одним із важливих чинників якої є становлення та розвиток професійної як церковної, так і світської музичної освіти. В цілому, є багато підстав стверджувати, що початок професійної музичної освіти можна віднести до часів заснування Чернігівської єпархії в 992 році. Саме тоді в Чернігово-Сіверському регіоні почала поширюватися висока культура Візантійського хорового співу. Поступово під впливом поки що безіменних, перших професіональних співаків сформувалася самобутня чернігівська манера церковного співу, яку відомий митрополит Євгеній (сучасник Д.С. Бортнянського) ставив другою після київської. Він, зокрема, писав: “Навчені грецькими співаками, слов’яни почали рівнож винаходити своєрідні манери співу (тоні сеу моді). Звідси постали вживані в російській церкві манери співу: грецький, болгарський, київський, чернігівський, новгородський, суздальський...” * (Маценко П.П. Нариси до історії української церковної музики. – Роблін-Вінніпег, 1968. – С. 42).

Важливим етапом становлення професійної музичної освіти також стала діяльність Чернігівської колегії (1700 рік). Принагідно звернемо увагу на те, що одним з перших зображень музичних оркестрів, які мали поширення в Україні на початку XVIII ст., є малюнок з рукописного “Панегірика”, складеного в Чернігові у 1730 році. Історична цінність малюнків учнів Чернігівської колегії під

назвою “Олімп з музами” полягає в тому, що на ньому зображено музичні інструменти, які використовувалися на той час в оркестровій музиці, зокрема, це скрипки, гуслі, кобзи, ліри, труби, віолончелі. До речі, відомий дослідник історії походження музичних інструментів Л. Гінзбург вважає, що зображення віолончелі на цьому малюнку є одним з “наиболее ранних изображений подлинной виолончели” в історії російської і української культури * (Гинзбург Л. История виолончельного искусства: Кн. 2-я – М., 1957: – С. 61). Безперечно, особливе місце в історії не лише Чернігівщини, а й всієї історії вітчизняної музичної культури стала діяльність першого спеціального дитячого музично-виховного закладу – Глухівської співацької школи (1738 рік). По-перше, протягом першої половини XVIII ст. школа була своєрідним культурним центром української і російської музичної культур, де формувалися майбутні спеціалісти не тільки для творчих колективів Петербурга (хоча це було її головним завданням) та Москви, але й інших міст України і Росії. Як відомо, з історією школи тісно пов’язані імена багатьох видатних діячів української культури, зокрема, Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Лосенка й ін. По-друге, заснування і подальше функціонування школи стало певним зразком для відкриття подібних шкіл у Петербурзі (1740 рік), а згодом і “школи черкаської музики” при Воронежській духовній семінарії. По суті справи, відкриття Глухівської співацької школи стало першим кроком в організації чітко спланованої початкової професійної музичної освіти в Росії на початку XVIII ст.

Важливим етапом піднесення музичної освіти на Чернігівщині стала діяльність першого спеціалізованого закладу середнього типу – Чернігівського музичного училища, заснованого в 1904 році керівником симфонічного оркестру Чернігівського музично-драматичного товариства Кіндратом Сороніним. *

(Черниговские губернские ведомости. 28 серпня 1904 р.) Навчальний корпус розміщений в м. Чернігові по вулиці Воздвиженській. Першими викладачами училища були І. Красильщиков (скрипка) – учень професора Віденської консерваторії Максінсака, К. Штамм (співи) – учениця професора С.-Петербурзької консерваторії Ірецької, О. Маслоковець (фортепіано) – учениця Київського музичного училища, А. Яцкевич (фортепіано) – учень професора С.-Петербурзької консерваторії Штейна. Дерев'яні духові інструменти викладав військовий капельмейстер І. Зісерман, теорію музики, композицію та мідні духові – К. Сорокін, культуру мови і дикцію – П. Дебогорій-Мокрієвич, історію мистецтва – В. Баршевський. Викладацький склад було затверджено спеціальним наказом Чернігівського губернатора 8-го жовтня 1904 року. * (Черниговские губернские ведомости. 15 жовтня 1904 р.). Навчання в училищі було платним і становило, для спеціальних предметів включно з обов'язковим (елементарна теорія музики, сольфеджіо, гармонія, контрапункт, обов'язкове фортепіано, культура мови, дикція та історія мистецтва) 60 рублів на рік. Навчально-виховний процес в училищі було організовано на основі затверджених Чернігівським Губернатором “Правил музикального училища”. *

(Черниговские губернские ведомости. 28 августа 1904 г.). Правила музичного училища включали такі розділи:

1. Музичне училище ставило головною метою своєї діяльності ґрунтовну художню освіту для осіб, які присвятили себе вивченню вокальної і інструментальної музики.

2. Предмети викладання поділялися на два підрозділи:

- а) спеціальні (головні);
- б) обов'язкові (допоміжні).

До спеціальних предметів було віднесено: гру на фортепіано, скрипці, альту, віолончелі, духових (мідних та дерев'яних), спів та теорія композиції. Обов'язкові (допоміжні) предмети: елементарна теорія музики, сольфеджіо, гармонія, інструментовка і історія музики;

3. До училища бралися особи незалежно від суспільного положення, але не молодше 7 років, які на період вступу перебували в стані учня. Учні бралися до училища зі званням учня і вільного слухача. Учнями вважалися особи, які відвідували класи всіх визначених навчальним планом предметів. Вільними слухачами були особи, які відвідували лише спецпредмет, або додатково за своїм власним вибором окремі предмети з обов'язкового циклу. Від вступників не вимагалось музичної підготовки, а лише вміння читати і писати; особи, які мали відповідну технічну підготовку, могли бути прийнятими до відповідного їхньому рівню курсу;

4. Проходження учнями повного об'єму кожного спеціального предмета планувалося у відповідності до програм консерваторії імператорського музичного товариства і поділялося на три курси: на нижній, середній і вищій. На кожному курсі учень знаходився в залежності від свого технічного і загального розвитку. Мінімальний термін перебування на одому курсі становив – 1 рік, максимальний – 3 роки. Тому середній термін навчання становив 6 або 7 років в класі гри на фортепіано, скрипки, альту і віолончелі та 5-6 років по курсу співу і теорії композиції.

5. У відповідності до програми імператорського російського музичного товариства вивчення обов'язкових предметів розподілялося таким чином:

- 1-й рік – елементарна теорія музики;
- 2-й рік – гармонія першого курсу;
- 3-й рік – гармонія другого курсу;

протягом усіх трьох років обов'язковим предметом було сольфеджіо;

4-й рік – контрапункт і музичні форми;

5-й рік – інструментовка та історія музики.

6. Навчальний рік у музичному училищі продовжувався з першого вересня до першого червня. Двічі на тиждень учні відвідували класи спеціальних предметів. Кожне заняття за спеціальності проводилося з учнем індивідуально. При необхідності інші учні викладача могли бути присутніми на заняттях зі спеціальності. Класи обов'язкових предметів також відвідувалися двічі на тиждень. Обов'язкові предмети викладалися у вигляді лекцій з практичними вправами та розподілу учнів на групи. Лише інструментовка та історія музики, як обов'язкові предмети, викладалися один раз на тиждень.

7. У відповідності до існуючого порядку організації громадських зібрань училище мало право проводити “публичные музыкальные собрания”. На цих музичних зібраннях виконувались як вокальні, так і інструментальні твори у різних формах: соло, ансамблю, хору, оркестру.

8. Перед закінченням навчального року, в травні місяці, проводилися іспити з усіх предметів, що викладалися в училищі. Для цього під головуванням директора училища утворювалася екзаменаційна комісія з викладачів училища та запрошених відомих музикантів.

9. Важливою умовою проведення річних іспитів було, зокрема, виконання конкурсного для кожного курсу етюда і однієї чи двох п'єс. Враховуючи специфіку предмета, виключення робилося лише для екзаменів по класу вокалу. З таких обов'язкових предметів як гармонія, контрапункт, інструментовка екзамен складався з двох частин: усних запитань та письмової класної роботи (завдання).

10. Учні, що пройшли повний курс навчання зі спеціальності та обов'язкових предметів, а також витримали згідно затвердженої програми випускні екзамени, отримували атестат про закінчення училища і могли, за бажанням, вступати до консерваторії.

11. Учні вносили за своє навчання в училищі 60 карбованців за повний навчальний рік. Оплата за навчання вносилася двічі на рік по 30 карбованців, відповідно до 1-го вересня і 1-го січня.

12. Учні повинні були підкорятися всім постановам і розпорядженням директора училища.

13. Учні зобов'язувалися до початку кожного заняття приходити завчасно з добре вивченими уроками. Викладач мав право відсторонити від заняття учня, який з'явився до класу без підготовленого уроку.

14. Пропуски без поважних причин занять хоромим співом, а також репетицій ансамблевої гри призводили до таких дисциплінарних стягнень: в перший раз – позбавлення одного уроку з головного (спеціального) предмета, вдруге – позбавлення двох уроків зі спеціальності; втретє – позбавлення права відвідування музичних вечорів училища і права відвідування училища протягом одного тижня.

15. Учні, які не бажали підкорятися Правилам училища, могли бути виключені з нього в будь-який час за рішенням педагогічної ради.

16. Запрошені директором училища викладачі мали право бути допущеними до занять в училищі після отримання відповідного дозволу Губернатора.

17. За підсумками навчального року директор училища зобов'язаний був подавати Губернатору докладний звіт щодо стану навчально-виховної роботи в училищі за рік, що минув.

Таким чином, Правилами чітко регламентувався процес поступового формування професіонального музиканта. Діяльність першого Чернігівського музичного училища стала важливим етапом становлення і розвитку музичної освіти на Чернігівщині.

**Деякі особливості музичної освіти на
Чернігівщині у XVIII на початку XIX ст.**

Музична освіта на Чернігівщині має міцну історичну та практичну основу і завжди поширювалася як церквою, так і через загально-освітні школи. Відомо, що до середини XVIII ст. в усіх українських полках нараховувалося 951 школа (Ніжинському – 217, Лубенському – 172, Чернігівському – 154, Переяславському – 119, Полтавському – 98, Миргородському – 37).¹

Міцну традицію шкільної освіти в Україні неодноразово засвідчували мандрівники ще в X II ст. Зокрема, Павло Алепський, говорячи про українців, підкреслював: “люди вчені, кохаються в науках та законах, що вони гарні знавці риторики, логіки і всякої філософії. У їх там розглядають всякі поважні питання, що потребують досліду.., всі вони, за невеликим винятком, грамотні, навіть більшість їхніх жінок та дочок уміють читати... А дітей у їх більше, ніж трави, – пише він і додає, – і всі діти вміють читати, навіть сироти...”.² Дещо пізніше на терені Чернігівського, Городнянського та Сосницького повітів у 1768 р. було 134 школи (одна школа припадала на 746 душ населення). До речі, через 100 літ, у 1875 р. на цій території шкіл налічувалось тільки 52, і одна школа припадає на 6730 душ, цебто за сто років шкіл стало втриє менше, тоді як людність зросла вдесятеро... і Чернігівський архієрей вимушений був писати генерал-губернаторові князю Куракіну, що “не находил при переезде моём ныне по губернии заведенных училищ.”³ Безперечно, у школах Чернігівщини в першу чергу навчали дітей брати участь в церковних співах, на другім плані стояли вже музика і співи світського характеру.

На становлення музичної освіти в регіоні глибоко вплинуло також відкриття в Чернігові колегіуму (1700), де викладанню музики відводилося належне місце. Принагідно звернемо увагу на те, що одним з перших

зображень учнівських музичних оркестрів, які мали поширення на Чернігівщині в першій половині XVIII ст. є малюнок з рукописного “Панегірика”, складеному в Чернігові у 1730 році на честь заснування колегіуму в 1700 році.⁴ Історична цінність рисунка студентів Чернігівської колегії під назвою “Олімп з музами” полягає в тому, що на ньому зображено музичні інструменти, які використовувалися на той час в оркестровій музиці. Зокрема, це скрипки, гуслі, кобзи (чи то бандури), ліри, труби, віолончелі. До речі, відомий дослідник оркестрових музичних інструментів Л. Гінзбург вважає, що зображення віолончелі на цьому рисунку є одним “из наиболее ранних изображений подлинной виолончели”.⁵ Рисунок учнів Чернігівської колегії дає нам не лише цільне уявлення про оркестр і його інструментальний склад, але й є важливим джерелом щодо підтвердження факту поширення музичних інструментів на Чернігівщині у першій половині XVIII ст.

Прагнення російських царів до впорядкування музичної освіти та набору співаків з України до Придворної співацької капели не випадково привело до відкриття на Чернігівщині першого в Україні та Росії спеціального музичного навчального закладу – Глухівської співацької школи. Мета відкриття цієї школи у першу чергу полягала в цілеспрямованій підготовці музикантів-професіоналів для Придворної співацької капели у Петербурзі, яка на початку XVIII ст. формувалася майже виключно з українців. Так, ще у 1713 р. з України взяли до двору цілий хор з 21 чоловіка.⁶ Царський указ щодо відкриття в Глухові “Школи співу та інструментальної музики” датовано 14 вересня 1738 р.⁷ У ньому, зокрема, наголошувалося: “из оставшихся за отсылкою сюда певчих оставитъ одного регента, который бы в пении четверогласном и партесном был совершенно искусен и учредить небольшую школу, в которую набирать со всей

Малой России из церковников, також из казачьих и мещанских детей и протчих, и содержатъ всегда в той школе до двадцати человек, выбирая, чтоб самые лутчие голоса были и велеть их оному регенту обучать киевского, також и партесного пения, а при том, сыскать искуссных мастеров из иностранных и из малороссиян, велеть их оных-же учеников обучать и струнной музыке, а именно: на скрипице, на гусях и на бандуре, дабы могли на оных инструментах с нот играть; и которые пенюю, також и на струнной музыке обучены будут, и с тех по все годы лутчих присылать ко двору её императорского величества человек по десяти, а на те места паки вновь набирать, и пока те учителя тамо в школе обучать будут, давать им надлежащее жалование, а ученикам определить на пропитание и платье и обувь сколько потребно по рассуждению его майора Шипова из малороссийских доходов”.⁸

Необхідно наголосити на тому, що школа підготовки півчих у Глухові розпочала своє існування задовго до цього указу. На підтвердження цієї думки наведемо декілька переконливих, з нашої точки зору, свідчень. Є дані про те, що в Глухові 1714 року государевим дяком і регентом І. Петровим було відібрано до двору п’ять півчих. У 1717 р. він знову приїздив до Глухова за співаками.⁹ Усі набори півчих та музик до двору, як правило, проводилися безпосередньо через гетьманів. Відомо, що цариця Катерина Іванівна 1728 р. зверталася з вимогою до гетьмана Данила Апостола видати “служителю Василю Євстратову” універсал “для сыску двух певчих альцест, которые необходимы к ея двору”.¹⁰ Систематичний характер подібних звертань примушував гетьмана думати про постійну підготовку музик безпосередньо в Україні. Це видно з його відповіді: “и я по тому вашего высочества требованию, которые теперь могли вынайтись хлопцы з тих, а именно двух дишкантов, а двух альтов отправляю, и

хотя ещё к тому оные не обучены, ибо обученных сыскать теперь весьма трудно, понеже тут, в Малой России, спеванные музыки звелися, за бывшим здешним пременением, однак, надеюсь, когда обучатся, то до спевания будут не неудобны”.¹¹

Конкретні факти також засвідчують, що ще до 1738 р. на утримання школи виділялися державні кошти. Так, “на содержание подготовлявшихся певчих в Глухове употреблено было из малороссийских доходов в 1736 г. 50 рублей, 1737 г. 100 рублей, в 1738 г. 250 руб. Из указанной суммы давалось каждому обучавшемуся по 3 копейки на день, также изготовлялись одежда и обувь. Регенту назначалось также содержание”.¹²

До того ж, указ було видано у вересні 1738 р., а за місяць до нього, а саме “в августе 1738 года из 19 человек певчих, подготовлявшихся в Глухове, выбраны были 11, которые и отправлены ко двору Анны Иоанновны вместе с регентом Фёдором Яворским”.¹³

Таким чином, з нашої точки зору, в царському указі від 1738 р. фактично йдеться не про відкриття школи, а про забезпечення її подальшого впорядкування та функціонування.

Головний зміст діяльності школи полягав у пунктах, викладених “Канцелярией министерского правления малороссийских дел”:

1. З метою утримання півчих і струнної музики у Глухові вибудувати для школи спеціальний будинок “две горницы с комнатами да пекарню”, а для приготування їжі учням школи “взять двух баб и одного мужика”.¹⁴

2. Для організації навчального процесу в школі знайти “угодных к пению киевского и партесного пения регента, человека доброго и в пении, и в составлении нот искуснаго”.¹⁵ Перед архієреями київським,

перяславським та чернігівською консисторією ставилося завдання здібних до музики хлопців до двадцяти чоловік.

3. Пошуки “лучших голосов” зосередити у Ніжинському і Чернігівському полках через сотника Брежинського. Після ретельного пошуку зробити відбір: “из тех хлопцев выбрав, оставитъ угодных в Глухове при школе, а именно регента одного, хлопцев лучших голосов семнадцать, да для игранія на струнной музыке приискать мастеров гуслиста, бандуриста из малороссіян, умеющих играть на гусях, бандуре и скрипке, чтобы на оных инструментах из показанных хлопцев семь человек обучили струнной музыке по ноте”.¹⁶

Таким чином, положення про школу передбачало штатний розпис першого спеціального музичного навчального закладу в Україні і Росії у складі двадцяти чоловік: 17 учнів, 1 регент, 2 викладача-інструменталіста.

4. Для фінансового забезпечення школи було асигновано “сто рублей” на рік з розрахунку: регентові – 50, басистові – одному 5 руб., усім учням беручи до уваги того ж таки басиста (на взуття, шапки тощо) по 2 карбованці. За добре навчання видавати, як заохочення, по 10 копійок на місяць кожному. Платню педагогам, гуслистові та бандуристу – по 20 крб. на рік. На свічки для школи – по 5 крб. на рік. На харчування всім (враховуючи й учителів) – по 2 копійки на день, та борошна по півосьмینی на місяць, та крупів по 2 гарнці.

Наголосимо також на тому, що кошти на утримання школи виділялися “из малороссийских доходов”.

5. З метою дотримання дисципліни та порядку в школі доручалося виділити з глухівського гарнізону унтер-офіцера “к смотрению оной и чтобы ученики не своевольничали и не гуляли”.¹⁷

У другій половині XVIII ст. Глухівська школа працювала під безпосереднім контролем президента II

Малоросійської колеґії П. Рум'янцева, який, між іншим, своїм наказом розширив навчальний план школи, запровадивши до нього танець як обов'язковий предмет. Ним також було направлено Глухівського регента і чотирьох півчих, що залишилися в школі, до всіх полків. У результаті відбору “забрано было в малороссийских и слободских полках свыше восьмидесяти человек хлопцев. Из их оказалось годных 33 человека, а именно: басиста 2, тенористов 5, дышканцистов 6, алцистов 16, да определены в музыканты 4”.¹⁸

Хоча діяльність Глухівської школи не знайшла свого достатнього висвітлення в документах, все ж є відомості про те, що існувала вона не один десяток років.

Зокрема, в лютому 1758 р. було відряджено з метою набору співаків до Придворної капели півчого Степана Андрєвського “в Киев и Малороссию для сыскания и набору как при монастырях, так при домах архиерейских, архимандричьих, в малороссийских полках и в прочих местах, и привозу ко двору е.и.в. малых певчих, где и каких он по способности голосов проведать и выбрать может”.¹⁹

Йому вдалося відібрати 13 хлопчиків, після чого вони “были отправлены в Глухов, во определённую тамо для обучения оных певчих квартиру, для чего было куплено 7 кибиток, а для препровождения их командированы два рейтара. В заключение был ещё отыскан и отправлен в Глухов один “тенористой”.”²⁰

Період найбільш активної діяльності школи припадає на 40–50 рр. XVIII ст. У школі викладали досвідчені майстри музичної справи Н.В. Шолупіні, О.П. Брежинський, Ф.Ф. Яворський, К.Ф. Коченовський, Ф. Нечай та інші.

Музично-виховні традиції школи глибоко вплинули на творче формування видатних діячів української та російської музичної культури Д.С. Бортнянського,

М.С. Березовського, М.Ф. Полторацького, Г.М. Головні, Г.С. Сковороди та ін.

Після відкриття в 1740 р. за зразком Глухівської співацької школи музичної студії при Придворному хорі її значення поступово зростає.

Але Чернігівщина й надалі продовжувала слугувати базою для постачання музик до царського двору та музичних колективів Росії. Подібні набори протягом XVIII ст. носили систематичний характер. Географія цих пошуків постійно розширювалась. У 80–90-х рр. XVIII ст. підготовчий центр набору малолітніх півчих переходить з Глухова до Новгорода-Сіверського, де цей обов'язок було покладено на “надворного советника” А.А. Рачинського.²¹

У 1814–15 рр. набором півчих займався “инспектор придворной певческой капеллы Николай Толстой”, якого було спеціально відряджено з цією метою до Чернігівської губернії. Після проведеної роботи він повідомляв: “набор окончен, и располагаю скоро отправиться в С. Петербург с набранными мальчиками коих число состоит 22-а человека”.²² 1842 р. роботу “в укомплектовании капеллы” на Чернігівщині проводив “певчий придворный капеллы Василий Иванов”.²³

Поїздки з метою набору співаків до Придворної капели базувалися на чітко продуманій організаційній основі: як правило, найбільш досвідчений співак Придворної капели мав на руках настанову, згідно якої духовні і світські власті повинні були всіляко сприяти пошукам добрих голосів. Місцеві власті розсилали циркуляри по монастирях, аби посланцю “чинили вспоможение”.

Наприклад, саме так у 1838 р. було організовано поїздки до Новгорода-сіверського, Воронежа (зараз Сумської області). Ніжина, Чернігова М.І. Глінки, який на той час очолював Придворну співацьку капелу. Його

супроводжували “учитель пения Д.Н. Палагин, певчий Н.Н. Шеинов, дядька Г.П. Саранчин”.²⁴

Цікаво, що М.І. Глінка використовував різні музично-педагогічні підходи при проведенні відбору перспективних щодо музики дітей.

Наприклад, у Чернігові ця робота проводилася з урахуванням наступних вимог:

1. Прослуховування дітей проводилося “чрезвычайно тщательно”.

2. Діти розподілялися на відповідні вікові групи, до яких спочатку відбирали тих, хто просто мав музичний слух і голос.

3. У результаті ретельної перевірки відбирали найбільш здібних (у даному випадку з 40 хлопчиків було відібрано 8).

4. Для хлопчиків, що пройшли більш глибоку перевірку було організовано заняття під керівництвом М.І. Глінки. З цією метою Глінка брав їх до себе на квартиру в Чернігові “поил чаем и обращался к ним как можно ласковее, неоднократно пробовали их слух и голоса, заставляя их следить за скрипкой... Некоторые мальчики были одарены столь тонким слухом, что следили непринуждённо за всевозможными интервалами, даже за музыкальной чепухой, которую изощрялся производить Палагин, чтобы сбить их”.²⁵

5. Потім дітей (остаточно цього разу до Петербургу було відібрано 19 хлопчиків) М. Глінка привіз на певний час до центру “своих операций – доброго моего знакомого помещика Черниговской губернии, Борзнянского повета Григория Степановича Тарновского”,²⁶ який мешкав у Качанівці. Там юні співаки під наглядом “дядьки Саранчина” постійно вдосконалювалися в мистецтві співу під керівництвом Палагіна, співали з хором Тарновського, ходили до церкви, брали участь в різних музичних

ансамблях (дуетах, тріо і т. п.). І тільки після цього вони виїхали до Придворної співацької капели в Петербург.

Необхідно зазначити, що проведення набору малолітніх півчих до Придворної капели мало не тільки суто творчі, але й соціальні наслідки для тих, хто такий відбір пройшов. Так, згідно універсала гетьмана К.Г. Розумовського будинки, а також сім'ї придворних малолітніх півчих звільнялися від постоїв та податків.²⁷

У Придворній капелі малолітні півчі навчалися співу, грі на скрипці, гусях, бандурі. Особливим наказом було регламентовано порядок навчання і звільнення малолітніх півчих. Заняття з ними з загальноосвітніх дисциплін, окрім хорового співу, проводилось у широкому обсязі, і розбивалося на три класи. Зокрема, як видно з указу придворної контори від 11 серпня 1763 р., полковник Марко Полторацький, який тоді виконував обов'язки директора Придворної капели, склав угоду з вчителем французької, італійської мов, історії та географії Фомою Бускетом, згідно якої останній мусив “обучать двора Ея Императорского Величества малолетних певчих, сколько когда оных будет, – русскому, французскому, итальянскому, немецкому языкам, истории, географии, арифметике... По прошествии каждого года учредит экзамен, на котором все ученики имеют быть свидетельствованы при полковнике Полторацком о успехах в разных касающихся до их учения частях”.²⁸

Термін перебування у кожному класі дорівнював приблизно двом рокам, з тим, коли при “спадении с голоса” юний півчий міг після складання екзамену отримати чин 14 класу з правом зайняття посади канцелярського службовця.

У Придворній капелі окрім загальноосвітніх дисциплін також викладали й живопис. Найбільш здібні учні після природної зміни голосу переходили навчатися до

Академії мистецтв. Так було, зокрема, з відомим художником, вихідцем з Чернігівщини А.П. Лосенком та ін.

Заняття з малолітніми півчими Придворної співацької капели проводилися з винятковою вимогливістю та принциповістю. Яскравим свідченням цього є один із фактів діяльності капели. На початку XIX ст. один з мешканців Чернігівської губернії “титулярний советник Пётр Христианович, старик 70-ти лет” звернувся з проханням до імператриці Марії Федорівни “о принятии под высочайшее покровительство взятого в придворные певчие внука его, дворянина Никиту Василенка”. Відповідь Д.С. Бортнянського, який тоді очолював Придворну співацьку капелу, до канцелярії імператриці не викликає сумнівів щодо педагогічних принципів відповідача. “На отношение Ваше касательно титулярного советника Петра Христиановича имею честь Вас уведомить, что он понапрасну утруждает Ея Императорское Величество прозьбою о поступившем внуке его в малолетние певчие, который и без просьбы его изучен будет тому, чему и прочия ученики”.³⁰

Отже, домінуючою тенденцією розвитку музичної освіти на Чернігівщині XVIII на початку XIX ст. було її поступове спрямування щодо практичного вирішення питань фахової підготовки музикантів до Придворної співацької капели. З метою впорядкування навчального процесу ранньої спеціальної підготовки малолітніх півчих було відкрито перший в Україні і Росії спеціальний музичний заклад – Глухівську співацьку школу. Глухівська співацька школа посідає особливе місце в історії відчизняної музичної культури.

По-перше, протягом поершої половини XVIII ст. школа була своєрідним культурним центром української і російської музичної культури, де формувалися майбутні спеціалісти не тільки для творчих колективів Петербурга

(хоча це було її головним завданням) та Москви, але й інших міст України та Росії.

По-друге, заснування і подальше функціонування глухівської школи стало певним зразком для відкриття подібних шкіл у Петербурзі (1740), а згодом і “Школи черкаської музики” при Воронезькій духовній семінарії.³¹ По суті справи, відкриття Глухівської музично-хорової школи стало першим кроком в організації професійної музичної освіти в Росії на початку XVIII ст.

По-третє, практичний досвід школи сприяв поширенню співацької, інструментальної та хореографічної культури в межах України і Росії, вплинув на становлення музичної освіти, що в свою чергу сприяло поглибленню культурних зв'язків між Україною і Росією в першій половині XVIII ст. Таким чином, музично-виховна діяльність Чернігівського колегіуму, Глухівської співацької школи та поширення музики через школи загальноосвітнього типу поступово формували потужний прошарок музикантів-професіоналів, які своєю діяльністю яскраво засвідчують високий рівень музичної культури регіону в обумовлений період і з особливою силою виявили себе в діяльності музичних колективів при панських маєтках на Чернігівщині.

Джерела та література:

1. Павловский И. Ф. Приходские школы в старой Малороссии и причины их уничтожения // Киевская старина – 1904. – Т. 34 (январь) – С. 56.
2. Огієнко І. Українська культура. – К., 1991. – С. 214.
3. Огієнко І. Українська церква. – К., 1993, – Т. 2. – С. 215.

4. Барвинський В. Музика // Історія української культури / За заг. ред. Івана Крип'якевича. – К., 1994. – С. 625.
5. Гинзбург Л. История виолончельного искусства: Кн.2-я. – М., 1957. – С.61.
6. Майбурова К. Глухівська школа півчих XVIII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії // Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип. 6. – С. 132.
7. Парамонов А.С. О законодательстве Анны Иоановны: Опыт систематического изложения. – Спб.: Тип. “Север” А.М. Лесмани. – 1904. – С. 7.
8. Єфименко П. Школа для обучения певчих, назначавшихся ко двору // Киевская старина. – 1883. – Т. 6. – С. 171.
9. Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні в Х–XVIII ст. – К., 1992 – С. 16.
10. Єфименко П. Школа для обучения певчих, назначавшихся ко двору // Киевская старина. – 1883. – Т. 6. – С. 167.
11. Там само. – С. 170.
12. Там само. – С. 170.
13. Там само. – С. 170.
14. Там само. – С. 171.
15. Там само. – С. 171.
16. Там само. – С. 172.
17. Там само. – С. 172.
18. Там само. – С. 173.
19. А.А. Набор в Киеве певчих для придворной капеллы в 1785 году // Киевская старина. – 1891. – Т. 32. – С. 513.
20. Там само. – С. 513.

21. Юрченко М. Предтеча: Андрій Рачинський та хорова музика XVIII ст. // Укр. культура. – 1996. – № 2. – С. 30–31.
22. ДАЧО ф. 128. – Оп. 1. – Спр. 1253. – Арк. 1.
23. ДАЧО ф. 128. – Оп. 1. – Спр. 8716. – Арк. 1.
24. Глінка М.И. Записки. – М., 1988. – С. 80.
25. Там само. – С. 80.
26. Там само. – С. 81.
27. Мительман Е. Русский тенор Иванов // Музыкальная жизнь. – 1985. – № 12. – С. 18–19.
28. Фільштейн С. М.Ф. Полторацький // Музика. – 1980. – № 1. – С.31.
29. Фільштейн С. Листування Д.С. Бортнянського з канцелярією імператриці Марії Федорівни // Українська музична спадщина: статті, матеріали, док. – К., 1989. – С. 83.
30. Там само. – С. 84.
31. Чернігівщина: Енциклоп. Довідник. – К., 1990. С. 170.

**Характерні риси сімейного музичного
виховання на Чернігівщині
у другій половині XIX ст.**

У другій половині XIX ст. відбувається певна концентрація культурно-мистецького життя в найбільш розвинутих в економічному відношенні містах Чернігівської губернії – Чернігові, Ніжині, Глухові, Стародубі (приміром, в Чернігові споруджується перше стаціонарне театральне приміщення (1853), для концертних виступів широко використовується зал дворянських зібрань). Важливою ознакою музичного побуту міського населення цього періоду стає домашнє музикування (сімейні музичні вечори). Звернемо увагу на декілька обставин, які спонукають до належного вивчення цього питання.

По-перше, сімейно-побутове музикування є суттєвою складовою частиною історії музичної культури України. Поглиблений аналіз змісту сімейного музикування на Чернігівщині дасть можливість доповнити загальну картину домінуючих естетичних підходів та поглядів, які було покладено в основу цього різновиду музичного життя в Україні у XIX ст.¹

По-друге, присутніше кажучи, сімейне музикування стало одним з етапів на шляху до більш зрілих форм музичного життя (професіональної музичної освіти, музичного виконавства та філармонійної діяльності). Ця обставина спонукає як до аналізу організаційно-творчих засад професіонального виконавства на Чернігівщині, так і до характеристики творчих підходів у формуванні концертних програм та їх художньо-естетичного спрямування.

По-третє, здійснення поглибленого вивчення виконавського репертуару сімейного музикування дозволяє з'ясувати творчий потенціал учасників культурно-мистецької діяльності на Чернігівщині, сприяє більш повному висвітленню естетичних уподобань тогочасного суспільства, а також дає можливість щодо з'ясування

географії музичних впливів, властивих цьому періоду культурного розвитку регіону.

По-четверте, сімейно-побутове музикування, виявляючи внутрішню здатність до синтезу з іншими видами мистецтв, зокрема, театральним, дає більш широкі можливості щодо висвітлення культурно-мистецької діяльності в обумовлений період.

Традиції сімейного музикування на Чернігівщині мають глибоке історичне коріння. Пояснення цьому знаходимо в існуванні музичних цехів, музичних оркестрів та співочих капел, розвитку театального процесу. Натомість в концептуальному вигляді сімейно-побутове музикування особливо яскраво виявило себе на початку другої половини ХІХ ст. Безперечно, цьому сприяла та обставина, що до організації сімейно-побутового музикування широко залучалися визначні діячі української культури, зокрема, М.А. Маркевич, І.І. Гаврушкевич, І.Г. Рашевський, І.І. Лізогуб, життя і діяльність яких тісно пов'язана з Чернігівщиною. Відомо, що спеціально для потреб домашнього музикування М.А. Маркевич аранжував українські народні пісні, які було включено до збірок “Народные украинские напевы, положенные на фортепиано” (1840) та “Южноруські пісні з голосами” (1857). Ці збірки підсумовують певні творчі підходи до проблем домашнього музикування з опорою на музично-побутові традиції кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ століття і стали важливим етапом розвитку музичної культури в Україні.

І.І. Лізогуб ввійшов в історію української музичної культури, перш за все, як автор першої вітчизняної сонати для фортепіано і віолончелі – видатного твору українського музичного романтизму першої третини ХІХ століття та активний організатор музичного життя на Чернігівщині. Приміром, сучасник композитора М.А. Маркевич писав

про нього як про “превосходного музыканта, пианиста, виолончелиста, певца и композитора”.² “Серьезными знатоками музыки” вважав братів Іллю та Андрія Лизогубів відомий художник Л.М. Штернберг, який після перебування в 1852 р. у Седнівському маєтку згадував: “По звонку мы сходились в дом к завтраку и обеду; купались на просторе в реке; вечером брали уроки пения у Ильи Ивановича Лизогуба, который был замечательным учителем и обладал безграничным терпением. Мне случилось останавливаться у окна гостиной, по дороге к реке, чтобы видеть, как Илья Иванович учит дочь доктора с таким же терпением и выдержанностью, как нас, и стоя незамеченный, я любовался идеальным учителем; девочка играла на рояле, а он на виолончели, с терпением поправляя и повторяя одно и то же”.³ А один з перших бібліографів Лизогубів Г. Милорадович підкреслював: “Лизогуб с молодых лет любил музыку, много играл, к нему часто наезжали музыканты, играли трио, квартеты. Последние годы он жил в Чернигове, и у него постоянно были музыкальные вечера”.⁴ Зокрема, газета “Черниговские губернские ведомости” (17.02.1850г.) відмічала активну позицію братів Іллі та Андрія Лизогубів щодо організації сімейних музичних вечорів у Чернігові. Відомо також, яку важливу роль відігравав І.І. Лизогуб у житті та творчій діяльності Т.Г. Шевченка.

Іван Іванович Гаврушкевич був відомим в Росії виолончелистом. Особливим авторитетом користувався в Петербурзьких музичних колах. (І.І. Гаврушкевич в молоді роки працював дрібним службовцем у Петербурзі). У результаті цілеспрямованої роботи над собою йому вдалося досягти не лише вершин виконавської культури на своєму улюбленому інструменті виолончелі, але й бути “всегда желанным гостем среди любителей и знатоков камерной музыки и ему неоднократно приходилось - (не публично, а

в ограниченном, интимном кругу) участвовать в квартетах, квинтетах и т. д. вместе с музыкальными светилами того времени – каковы: Львов, Пикель, И.Я. Афанасьев, Дробиш, Карл Шуберт, О.К. Гунке, Бородин и др.”⁵ І.І. Гаврушкевич був добре знайомий з М.І. Глінкою. Проживаючи, після повернення з Петербургу, на Чернігівщині – був у постійній переписці з видатними діячами російської музичної культури О.Ф. Львовим, В.В. Стасовим та ін. В середовищі чернігівської музичної громадськості І.І. Гаврушкевич був неперевершеним авторитетом у галузі камерно-інструментального виконавства, та церковної музики.

Іван Григорович Рашевський ввійшов в історію української культури, в першу чергу, як художник. Але, як пише у своїх спогадах Софія Русова: “Іван Григорович Рашевський, губернаторський урядовець, був артистом у повному розумінні слова: сам видатний маляр, він любив також музику і добре розумівся на ній”.⁶ Його помешкання було постійно в епіцентрі музичного життя Чернігова. Багато місцевих та приїзжих музикантів збиралися у нього на домашні концерти. Користуючись своїм положенням наближеного до урядової верхівки губернії, він умів “виривати у губернатора дозволи на концерти, українські вистави, на громадську бібліотеку”.⁷ Рашевський вів активну культурно-громадську діяльність і був причетний до організації різноманітних виставок художників, брав безпосередню участь в організації та проведенні літературно-музичних вечорів, допомагав у організації концертів М.В. Лисинка, виступав у якості читця, а також рецензента багатьох мистецьких заходів.⁸

Окрім М.А. Маркевича, І.І. Гаврушкевича І.І. Лизогуба, та І.Г. Рашевського активну участь в організації домашнього музикування на Чернігівщині брали С. Русова, І. Сац, Є. Богославський, місцеві

музиканти М. Калиновський, Н. Маринич, С. Бороздна, В.С. Псьол, І.В. О'коннор, Я.І. Макаров та ін. Важливу допомогу в поширенні естетичної концепції домашнього музикування надавала головна газета регіону “Черниговские губернские ведомости”, яка постійно висвітлювала різноманітні культурно-мистецькі заходи, формувала громадську свідомість щодо сприйняття музичного мистецтва. Зокрема, наголошувалася думка про те, що “хорошая музыка доступна для каждого уха”,⁹ адже “для того, чтобы понять и оценить подобные произведения (маються на увазі, в першу чергу, поширені в той час серед музичної громадськості твори західноєвропейських композиторів Белліні, Доніцетті, Верді та ін.), вовсе не требуется больших музыкальных знаний, надобно только иметь уши, посредством которых всякое слово проникает в душу человека, и самую душу, посредством которой человек постигает все прекрасное в природе”.¹⁰ В основі таких намірів чітко простежувало прагнення організаторів сімейного музикування до впровадження більш багатого за своїм змістом і формою дозвілля, яке повинно ставати на шлях активного освоєння чистих джерел музичного мистецтва і формування на цій основі справжніх, не спотворених музично-естетичних уподобань. Підкреслимо, наполеглива, продумана культурно-мистецька діяльність мала конкретні плідні наслідки. “Увеличившееся в значительной степени число посетителей ясно показало, что наше общество умеет ценить все то, что включает в себе истину, добро, изящество – три элемента, положенные в основание наших семейных вечеров”.¹¹ Таким чином, опора на власне бачення проблеми духовного буття суспільства та великий практичний досвід культурно-мистецької діяльності спонукали організаторів сімейного музикування до пошуку реальної протидії тій цілковитій пасивності та апатії (“моральному сну”), що оволодівали

суспільством. Досягнення цієї мети вбачалися їм в активному протиставленні тематики музичних вечорів (саме сімейних музичних вечорів) звичайному, почасти безмістовному, проведенню часу. У цьому контексті музичне мистецтво розглядалося як активний чинник морально-естетичного формування особистості. При цьому, організатори музичних вечорів спиралися у своїй діяльності на продуману організаційно-творчу концепцію, яка включала ряд важливих елементів.

По-перше, проведення сімейних музичних вечорів було спрямоване на досягнення дієвого об'єднання різних соціальних прошарків суспільства – “дабы дать возможность быть вместе всем, как богатым так и небогатым”.¹²

По-друге, на противагу іншим громадським зібранням з'явилася ідея формування природної, невимушеної, домашньої обстановки. Це також, за задумом організаторів, повинно створювати більш сприятливі умови для опанування і розуміння музичного мистецтва. До того ж додамо, що гостинність – як традиційна риса народного побуту України була обов'язковою умовою їх проведення. З цього приводу підкреслювалося: “Вы входите в залу, вас встречают с полным радушием как бы в каком-нибудь частном гостеприимном доме. Вам предлагают принять участие в чем вам угодно: в музыке или различных играх, а не то вы можете остаться почти незамеченным...”¹³

По-третє, для проведення кожного сімейного музичного вечора обиралася господарка і розпорядник, на яких покладалося виконання різноманітних організаційно-творчих функцій. Зокрема, вони спонукали учасників сімейних музичних вечорів до благодійності, пошуку неформальних шляхів втілення ідей людяності та практичної допомоги знедоленим. Вони виходили з того, що “думая о весельи, думают и о том, как бы пособить

горю нуждающихся. Мысль прекрасная, и вполне сообразная с духом нашей религии и действительно, что может быть восхитительнее для человека, правильно сознающего жизнь во всех возможных проявлениях ума и сердца, что может быть отраднее того чувства, которое рождается в душе при слове благотворительность... Ныне поняли, что не каждый из нас обладает не одинаковыми средствами к жизни, и что следовательно обилие и роскошь очень часто идут об руку с нищетой. В одном доме вселяться, а в другом стенают от недостатка, один среди изобилия материальных средств, благословят судьбу свою, а другой нуждается в самых необходимых потребностях. При таком сознании, наиболее пробужденном в людях истинным образованием ума и сердца, в нынешний век по преимуществу, а в России в последние годы в особенности, развилось общее можно сказать стремление к призрению ближних”.¹⁴

Виходячи з цього, розпорядники сімейних музичних вечорів не були просто “декоративним” доповненням сценарного плану музичного вечора, а, навпаки, як свідчать факти, ставали важливою рушійною силою в досягненні саме благодійницької мети. Так, під час проведення музичних вечорів, влаштовувалися різноманітні лотереї, аукціони. Кошти від проведення благодійницьких заходів направлялися для утримання Чернігівського дитячого притулку. Про це також свідчить факт будівництва в Чернігові (1853) першого спеціального стаціонарного приміщення театру для потреб Чернігівського дитячого притулку (“Теперь у нас построен театр, небольшой, но прекрасной архитектуры – как снаружи так и внутри, – благодаря содействию Дм. Егор. Ефимова в архитектурном отношении: театр построен по его рисунку. Мы теперь надеемся чаще наслаждаться музыкой и спектаклями”).¹⁵

Поступово сформувалася певна структура виконавських творчих сил, які брали активну участь у сімейному музикуванні:

а) струнний квартет у складі – О'коннор (І скрипка), Калиновський (ІІ скрипка), Гонзаль (альт), Келлер (віолончель);

б) оркестр (На жаль, поки що немає достатніх підтверджень щодо його складу. Зокрема, в концертних програмах є повідомлення про “Оркестр музики”. Безперечно, є певні підстави вважати, що цей оркестр наближався за складом до симфонічного і ось чому. В тих номерах програми, де брав участь камерний струнний ансамбль, вказувалося конкретно: І скрипок – дві, ІІ скрипок – дві, альтів – два, віолончелей – дві, контрабас. Припущення щодо функціонування саме симфонічного оркестру доповнює ще й те, що постійним учасником музичних вечорів був духовний оркестр місцевого піхотного полку, а це давало можливість диригенту об'єднувати зусилля різних груп музичних інструментів, що, безперечно, було під силу такому досвідченому музиканту, яким був М.А. Маркевич, який здійснював керівництво оркестром. На користь припущення щодо функціонування симфонічного оркестру зробимо ще одне, досить суттєве доповнення, яке стосується характеру оркестровок (аранжировок) музичних творів. Пріміром, в одній з рецензій на виступи оркестру повідомлялося – “По трудности оркестровки сих увертюр конечно выполнение их не легко доступно провинциальным, большею частью бальным оркестрам. Следовательно, в одном уже этом отношении мы много обязаны нашим любителям музыки, доставляющим нам возможность слышать такие произведения, которые по выполнению доступны только одним столицам”;¹⁶

в) хори гімназії і духовної семінарії;

- г) духовий оркестр місцевого піхотного полку;
- д) солісти-вокалісти (сопрано, меццо – сопрано, тенор, бас);
- е) солісти-інструменталісти (фортепіано, скрипка, віолончель).

Взагалі, щодо творчого потенціалу художніх колективів та окремих виконавців серед інших, маємо і таке свідчення – “В губернском городе, где всего 8.000 жителей, насчитают десять и более музыкальных домов, в которых разыгрывают в совершенстве Калькбренера, Тальберга, Листа и других знаменитых композиторов, – почти невероятно. Но на самом деле это так, и потому наш Чернигов в этом отношении может поспорить с самыми большими и примечательными городами России. Повторяем еще раз, что наше теперешнее общество по преимуществу музыкальное ...”.¹⁷ На підставі наведених фактів можна зробити висновок, який полягає в тому, що на початку другої половини ХІХ ст. музичне життя в Чернігові розвивалося на основі, по-перше, виваженої концепції, яка включала як теоретичні (морально-світоглядні) так і суто організаційні питання і, по-друге, здійснення сімейних музичних вечорів спиралося на місцеві творчі сили.

Розглядаючи зміст сімейних музичних вечорів, водночас вкажемо на те, що виконавський репертуар – найбільш суттєва, з нашої точки зору, складова частина в характеристиці змісту як музичних вечорів, так і музичного життя регіону в цілому. З цією метою підкреслимо окремі смислові ознаки репертуару:

1. Музичний репертуар, як всяке мистецьке явище, містить у собі певну об'єктивну інформацію, яка безпосередньо або побіжно надає можливість щодо аналізу окремих аспектів культури як в цілому так і в її окремих проявах. (Наприклад, дослідження репертуару під кутом

певних особливостей функціонування музики в конкретно-історичному середовищі, дозволяє з'ясувати не лише стан загальної музичної культури регіону в цей період, але й розвиток професійної музичної освіти зокрема).

2. Відомо також, що репертуар – важливе джерело пізнання конкретних шляхів формування культурно-мистецького середовища регіону, з'ясування географії музичних впливів та особливостей функціонування мистецтва (в даному випадку музичного) в загальній соціокультурній структурі суспільства.

3. Репертуар також яскраво характеризує професійні риси місцевих творчих сил, що дозволяє більш точно визначити не лише стан суто професійної (музичної) культури, але й структуру та види виконавських колективів, спрямованість естетичних уподобань суспільства. Виходячи з об'ємного характеру проблем виконавського репертуару додамо також, що критерієм оцінки останнього, з нашої точки зору, повинні бути наступні якості:

1) різноманітність музичних творів за формою, тематикою та засобами музичної виразності;

2) рівень охоплення музичної спадщини з урахуванням її різних ракурсів:

а) національного,

б) жанрово-тематичного,

в) ідейно-морального,

г) художньої досконалості;

3) включення до концертних програм творів сучасних композиторів. Враховуючи також пріоритетність репертуару щодо розкриття змісту сімейних музичних вечорів вважаємо за доцільне провести його класифікацію за наступною схемою:

1) Найбільш вживані музичні твори розділимо на дів групи.

До першої групи (умовно позначимо її, як репертуар групи А) віднесемо твори зарубіжних європейських композиторів.

До другої групи (далі репертуар групи Б) – твори російської та української музики.

З цією метою наведемо таблицю, в якій покажемо найбільш вживані музичні твори з репертуару сімейних музичних вечорів на Чернігівщині другої половини ХІХ ст.

I. Репертуар групи А:

Автор	Назва твору	Форма виконання
1	2	3
1. Россіні Дж. (1792-1868)	Увертюри до опер а) Севільський цирюльник б) Вільгельм Тель в) Отелло г) Танкред д) Семіраміда	Оркестр -“- -“- -“- фортепіано в 4 руки зі струнним квартетом.
2. Белліні В. (1801-35)	а) Увертюра до опери “Капулеті і Монтеккі” б) Терцет з опери “Ромео і Джульєта”.	Оркестр Вокальне тріо
3. Доніцетті Г. (1797-1848)	а) Каватина “Фра поко” з опери “Люція ді Ламмермур” б) Речитатив і каватина з опери “Лінда із Шамоні” в) Романс прощання з опери “Донька	Вокальне соло у супроводі фортепіано. -“- -”-

	другого полку”.	
4. Мейербер Дж. (1791-1864)	Речитатів і арія з опери “Хрестоносець у Єгипті”.	Вокальне соло у супроводі фортепіано.
5. Верді Дж. (1813-1901)	Арія Ернані з опери “Ернані”.	-“-
6. Бетховен Л. (1770-1827)	Великий септет	фортепіано
7. Ліст Ф. (1811-86)	Ремінісценція (за темами опери Доніцетті “Лючія ді Ламмермур”)	фортепіано
8. Шопен Ф. (1810-49)	Мазурка сі мінор	фортопіано
9. Мендельсон Б. (1809-47)	Пісня без слів мі мажор	фортепіано
10. Тальберг С. (1812-71)	а) Варіації б) Фантазія на теми опери “Роберт – Диявол” Мейєрбера	фортепіано. -“-
11. Калькбрєнер Ф. (1785-1849)	Рондо	фортепіано
12. Беріо Ш. (1802-70)	а) Концерт б) Фантазія на теми опер Вебера К.М.	Для скрипки у супроводі фортепіано. Інструментальне тріо у складі: скрипка, віолончель, фортепіано.
13. Ромберг Г. (1767-1841)	Дівертмент	Для віолончелі у супроводі

		фортепіано.
14. Ернст Г. (1841-65)	Елегія	Для скрипки у супроводі фортепіано.

II. Репертуар групи В:

1	2	3
1. Аляб'єв О.О. (1787-1851)	Соловей Варіації для фортепіано Дохлера.	фортепіано.
2. Варламов О.Є. (1801-48)	Ах, ты время-времячко	Вокальне соло з хором.
3. Яковлев М.П. (1798-1868)	Когда, душа, просилась ты	Вокальне соло у супроводі фортепіано.
4. Бахмет'єв М.І. (1807-91)	Борода ль моя	-“-
5. Дерфельдт А.А. (1810-1869)	Нищий	-“-
6. Гензельт А.Л. (1814-89)	Аврора	фортепіано.
7. Даргомижський О.С. (1813-69)	Девіцы красавицы	Вокальний дует у супроводі фортепіано.
8. Глінка М.І. (1804-57)	а) Арія Сусаніна з опери “Жизнь за царя” б) В двенадцать часов по ночам (балада) в) Не называй ее небесной г) Елегія	Вокальное соло у супроводі фортепіано. -“- -“- Соло на фортепіано.

9. Маркевич М.А.	а) На що мені чорні брови б) Не плачь, не плачь	Вокальне соло у супроводі фортепіано -“-
---------------------	---	---

Наведений репертуар засвідчує факт поширення у сімейно-родинному середовищі різних національних композиторських шкіл Західної Європи та Росії. Домінуюче положення в репертуарному списку посідають твори італійських композиторів: Россіні, Доніцетті, Белліні, Верді. Водночас вкажемо на високий динамізм у поширенні творчості сучасних тогочасних західноєвропейських і російських композиторів, які репрезентували різні стильові напрями музичного мистецтва. Приміром, твори віденської класичної школи (Бетховен) доповнювалися творами композиторів-романтиків (Вебер, Ліст, Шопен, Мейербер, Мендельсон) та вокальною лірикою російських композиторів (Глінка, Гурильов, Варламов, Бахмет'єв). Як свідчить репертуарний список, домінуючим художнім напрямом музичних вечорів є романтизм, який був провідним у європейському мистецтві середини XIX століття. Про це свідчать твори композиторів Россіні, Доніцетті, Вебера, Белліні, Мендельсона, Ліста, Шопена, Верді. Твори яких відбивають як різні етапи становлення і розвитку цього мистецького стилю, так і особливості практичного побутування музичних творів композиторів-романтиків в Україні. До того ж, зміст концертних програм музичних вечорів повідомляє нам конкретні факти виконання оригінальних музичних творів українських композиторів. В даному випадку мова йде про виконання солоспівів М.А. Маркевича “На що мені чорні брови” (“Сирітка”) на слова Т. Шевченка та “Не плачь, не плачь”. Як свідчать

оглядові матеріали місцевої преси слухачька аудиторія виявляла жвавий інтерес до творів української музики. Так, оцінюючи солоспів М.А. Маркевича “На що мені чорні брови” повідомлялося: “Не смотря на то, что в этой песне сохранен вполне характер чисто Малороссийского напева, некоторые места обнаружили ясно, что труд сей принадлежит к высоким музыкальным произведениям”.¹⁸

Таким чином, дослідження репертуару сімейних музичних вечорів дозволяє стверджувати, що, по-перше, на початку другої половини ХІХ ст. на Чернігівщині продовжувався процес активного залучення до культурного обігу досягнень західно-європейської та російської музичної культури, а також робилися пошуки виходу творів української авторської музики на широку слухачьку аудиторію. По-друге, наведені факти підтверджують сутність думки висловленої відомим дослідником музичного життя на Чернігівщині ХVІІІ-ХІХ ст. Копержинським, який стверджував: “Животворною силою в музиці того часу була музика італійська... Впливи музичні йшли на Чернігівщину почасти посередньо через Росію, почасти безпосередньо з Заходу (Італія, Франція, Німеччина). Безпосередньо, якість особливості були й у самим музичнім репертуарі Чернігівщини, коли порівняти його з репертуаром інших земель України”.¹⁹ По-третє, в цей час музичне життя регіону переходило в русло осмислених, цілеспрямованих дій, стаючи важливим фактором громадського життя. По суті справи, ми маємо перший приклад з історії культурного розвитку регіону, коли саме музичне мистецтво розглядалося як активний чинник формування громадської думки і в цьому напрямі здійснювалися конкретні дії. Фактично, було започатковано процес цілеспрямованого поширення ідейно-виважених творів музичного мистецтва. Разом з тим, враховувалося, що дуже важливо, певна невідповідність слухачької

аудиторії щодо сприймання цих творів. В цьому контексті звертає на себе увагу те, що сімейні музичні вечори виконували не лише дозвіллеву, але й просвітницьку функцію. При цьому, перевага надавалася більш демократичним, не складним за своєю будовою, творам музичного мистецтва. Наприклад, у жанрі інструментальної музики – увертюрам, фантазіям, ноктюрнам, дівертисментам. У вокальному – романсам, аріям та каватинам з популярних опер. У цьому особливо переконує репертуарний список групи Б. Вокальна лірика російських і українських композиторів Глінки, Аляб'єва, Варламова, Яковлева, Бахмет'єва, Маркевича, завдяки природньому зв'язку з музичними традиціями народної пісні, була дуже поширеною у музичному побуті того часу. По-четверте, звертає на себе увагу прагнення організаторів сімейного музикування до використання у творчих програмах різноманітних музичних інструментів та різних форм їх поєднання. Як свідчить проведений аналіз репертуару сімейних музичних вечорів, домінуюче положення серед інших музичних інструментів належало фортепіано. Фортепіано використовувалося в якості сольного музичного інструменту та для супроводу різноманітних вокальних і інструментальних творів. Простежується прагнення до творчого поєднання різних ансамблевих форм. Приміром, в інструментальному жанрі:

а) дуети – фортепіано і скрипки, фортепіано і віолончелі;

б) тріо – фортепіано, скрипка, віолончель;

в) струнний квартет – скрипки I і II, альт віолончель;

г) струнний ансамбль – I скрипки (дві), II скрипки (дві), альти (два), віолончелі (дві), кантрабас, фортепіано;

д) оркестр.

Для виконання вокальних творів, окрім сольного співу, залучилися дуети, терцети, хорове виконання.

Підкреслимо – як інструментарій сімейних музичних вечорів, так і форми їх проведення, відповідали сталим європейським традиціям салонно-камерного музикування.

Естетична потреба слухацької аудиторії щодо спілкування з музичним мистецтвом, у формуванні якої активну участь брали організатори сімейних музичних вечорів, спонукала до пошуку різних форм музично-виконавської діяльності, яка в подальшому набирала все більше розгорнутого та цілеспрямованого характеру.

Використана література:

1. Шеффер Т.В. Музыка в побуті // Історія української музики: В 6-ти т. – К., 1989. – Т.1. – С. 329.
2. Гинзбург Л. История виолончельного искусства: Кн. 2-я. – М., 1957. – С. 165.
3. Там само. – С. 165.
4. Там само. – С. 165.
5. Письма гофмейстера сенатора А.Ф. Львова к И.И. Гаврушкевичу / Предисло // Черниг. губ. ведом. – 1899. – 24 мая.
6. Русова С. Мої спомини. – Львів, 1937. – С. 67.
7. Там само. – С. 67.
8. Рашевський І. Г. Про концерт Николая Листовничего // Черниг. губ. ведом. – 1896. – 21 янв.
9. Калиновский М. Третий семейный музыкальный вечер // Черниг. губ. ведом. – 1850. – 7 апр.
10. Калиновский М. Четвёртый семейный музыкальный вечер // Черниг. губ. ведом. – 1850. – 14 апр.
11. Там само.
12. Там само.
13. Калиновский М. На втором семейном музыкальном вечере 26 марта // Черниг. губ. ведом. – 1850. – 31 марта.

14. Калиновский М. Концерт в пользу Черниговского детского приюта // Черниг. губ. ведом. – 1850. – 3 марта.
15. Местные известия. Благотворительный концерт // Черниг. губ. ведом. – 1850. – 24 марта.
16. Калиновский М. На втором семейном музыкальном вечере 26 марта // Черниг. губ. ведом. – 1850. – 31 марта.
17. Там само.
18. Калиновский М. Концерт в пользу Черниговского детского приюта // Черниг. губ. ведом. – 1850. – 3 марта.
19. Копержинський К. Музичне життя на Чернігівщині в другій половині XVIII та на початку XIX століття // Зап. Укр. наук. т-ва в Києві. – К., 1927. – Т. 26. – С. 96.

Перші педагогічні курси церковного співу на Чернігівщині

Необхідність організації і проведення педагогічних курсів церковного співу на Чернігівщині була викликана значним поширенням в кінці XIX та на початку XX ст. різноманітних церковно-співочих хорів, які діяли як при церквах, так і церковно-парафіяльних школах. Наприклад, у Чернігівській єпархії в цей час нараховувалося близько

300 церковно-співочих хорів лише з учнів церковно-парафіяльних шкіл.¹ До того ж, серед загальної кількості парафіяльних хорів особливою якістю хорової виконавської культури володіли колективи, в яких окрім учнів співали ще й селяни, які раніше закінчили школу. Зокрема, в Глухівському повіті подібних хорів було 6, Городнянському 24, Козелецькому 5, Конотопському 3, Кролевецькому 4, Мглинському 10, Новозибківському 12, Ніжинському 5, Новгородсіверському 6, Остерському 16, Сосницькому 10, Стародубському 12, Суразькому 18, Чернігівському 7. А всього таких хорових колективів в сільській місцевості Чернігівської єпархії нараховувалось 138. Вкажемо на те, що перші курси церковного співу в Російській імперії відбулися в Києві у 1884 р. Потім курси церковного співу періодично проводилися в Новочеркаську (1890), Липецьку (1895), Катеринодарі (1896) та ін. містах Росії. Ініціатива відкриття курсів церковного співу у Чернігові належала начальнику Чернігівської губернії Андрієвському Е.К., який у листі до єпископа Чернігівського і Ніжинського Антонія, звертав увагу на необхідність “устроить в Чернигове, при содействии духовенства, курсы пения и приготовления регентов для сельско-церковных хоров. Эта мера могла бы содействовать повсеместному образованию хоров и установлению стройного благолепного пения в храмах, а это в свою очередь, развивая любовь к церковному пению, ещё более привлекало бы народ в церковь и способствовало бы отвлечению его от праздної разгульной жизни”.² За дорученням єпископа Антонія листа було заслухано та обговорено на єпархіальній вчительській раді, яка визнала необхідність проведення курсів. Відповідно до рішень вчительської ради було утворено спеціальну комісію, яка розробила головне положення про педагогічні

курси. Завдання, які ставилися перед слухачами курсів, полягали в наступному:

1. дати можливість слухачам курсів, які володіють достатніми здібностями, але не пройшли відповідної підготовки, або недостатньо оволоділи навичками співу в учбових закладах навчитися співу по нотах;

2. навчити їх церковному православному співу;

3. більш здібних слухачів курсів підготувати до організації церковних співочих хорів;

4. насамкінець, перед слухачами курсів ставилося завдання оволодіти канонічними основами церковної служби, а до того ж ознайомитися з найбільш вживаними церковно-богослужбовими книгами.

Тривалість перших курсів церковного співу визначалася в кількості шести тижнів – з 16 червня 1897 р. Загальна кількість слухачів курсів, до яких входили вчителі церковно-парафіяльних шкіл, шкіл грамоти дияконів, псаломщиків-вчителів, спочатку було визначено спархіяльною училищною радою в кількості 75 чоловік. Натомість, в результаті позитивного вирішення фінансового утримання курсів було збільшено до 120 чол. Кошти на організацію курсів виділили наступні установи: Чернігівський губернський комітет “Попечительства о народной трезвости” – 2000 руб., училищною радою при Святійшому Синоду – 1100 руб., братством Святого Михайла, князя Чернігівського – 600, з місцевих коштів Чернігівської епархіяльної вчительської ради – 300 руб. Загальна сума на утримання курсів складала 4000 руб. Головні витрати були пов’язані з винагородою керівників курсів, оплатою проїзду слухачів, придбанням необхідних підручників, а також поїздкою курсантів до м. Києва з паломницькою метою та ін.

Представництво слухачів від різних повітів Чернігівської губернії розподілялося наступним чином: від

Чернігівського повіту 11 чоловік, від Глухівського та Кролевецького – по 10, від Суразького – 9, від Сосницького – 8, Борзнянського, Конотопського, Козелецького, Остерського та Стародубського – по 7 чол., Мглинського і Ніжинського – по 6, Городнянського – 5, Новгород-Сіверського – 4, Новозибківського – 3 чоловіки.

Службове положення слухачів було таким: дияконів – 6, псаломщиків – 15, псаломщиків-учителів – 33, учителів – 46, учительниць – 7. Освітній рівень був також доволі різноманітний, зокрема, 1 – закінчив курс духовної семінарії, 4 – закінчили єпархіальне жіноче училище, 15 – чоловіче духовне училище, 3 – закінчили жіночу прогімназію, 8 – ті, що вибули з різних класів духовної семінарії, 9 – ті, що вибули з різних класів духовного училища, 49 – ті, що закінчили початкові училища різних відомств, 12 – отримали звання вчителя початкової освіти згідно екзамену, 6 – згідно домашньої освіти.³ Зрозуміло, строкатість загального освітнього рівня слухачів висувала перед організаторами курсів проблему розробку такої навчальної програми, яка б дозволяла врахувати різноманітні запити церковного хорового виконавства та музичної освіти. Мабуть, саме тому керівником курсів церковного співу було запрошено музичного педагога Карасьова О.М., ім'я якого було широко відоме серед музично-педагогічної громадськості в Росії кінця ХІХ ст. Перш за все, Карасьов був автором декількох підручників з питань музичного виховання, зокрема, ним було підготовлено “Учебник пения” і “Объяснение к учебнику и краткое наставление по преподаванию пения” (1881); “Детское пение” (1884) – підручник, в якому було викладено нові методичні підходи до початкової музичної освіти, де “Обучение пению по буквам, заменяло несознательное начальное обучение пению по слуху”. Значного поширення у викладацькій практиці церковного

співу набула також праця Карасьова “Церковное пение – руководство к организации церковно-певческих хоров с приложением нотных упражнений и разъяснений к ним” (1886). Перу відомого педагога (зокрема, “Русская музыкальная газета” називала його “первым русским народным музыкальным учителем”) належали посібники “Уроки пения” (1891), “Музыкальная хрестоматия в 2-х частях” (1893) та інші підручники і практичні посібники. До свого приїзду в Чернігів Карасьов уже здійснював керівництво літніми співочими курсами в Росії, зокрема, в Києві (1887–88 рр.), Новочеркаську (1890), Липецьку (1895). Необхідно вказати на те, що окрім керівника курсів єпархіальною радою було також призначено “особую наблюдательную и распорядительную комиссию” у складі єпархіального спостерігача церковно-парафіяльних шкіл, протоієрея Ф.А. Васютинського, священника А.Н. Величковського і доглядача духовного училища М.А. Доброгаєва, в обов’язки яких входили різноманітні питання діяльності курсів. Навчальними підручниками і посібниками на курсах були затверджені наступні видання Карасьова: 1) “Уроки пения” ч.1; 2) “Методика пения” ч.1; 3) “Музыкальная хрестоматия” ч.1; 4) “Уроки пения” ч.2. По одному екземпляру всіх цих видань отримав у свою власність кожен слухач курсів з метою “желательного самоусовершенствования их в приобретённых на курсах познаниях”. Окрім того, Карасьов підготував практичні посібники для вдосконалення хорових навичок з творів Турчанінова, Архангельського, Бортнянського, Львова. Для вправ у вільному користуванні текстами “церковно-богослужебных песнопений (пение на гласы по церковно-богослужебным книгам)” єпархіальною училищною радою було виписано видання Саратовського Братства св. Хреста “Молитвы и песнопения из богослужебных книг православной церкви”. З метою навчання окремих слухачів

грі на музичних інструментах було придбано 20 скрипок. Повітовими відділеннями єпархіальної вчительської ради було також рекомендовано кожному слухачеві при від'їзді на курси брати з собою усі нотні видання, які використовувалися в повсякденній роботі, як друковані, так і переписані від руки, особливо “новый нотный обиход квадратной системы, также разосланный во все церкви учебный обиход и “Главнейшие песнопения литургии, молебного пения, панахиды и всенощного бдения” в перекладі для чоловічого хору С.В. Смоленського у трьох випусках, а також камертони та скрипки.

Перед початком роботи курсів Єпархіальною училищною радою було затверджено навчальну програму, підготовлену О.М. Карасьовим, а саме:

I. Вивчення гами:

- 1) вивчення першої, другої і третьої нот гами, а також спів мовлень (“речений”) і молитв у цих нотах;
- 2) вивчення усіх чотирьох нот гами, разом із співом усіх першопочаткових молитв в один голос, а також тропарів 1-го, 4-го, 8-го гласів і “Господи воззвах” 6-го гласа;
- 3) знайомство з тими ж нотами квадратної системи і повторення в ній вивчених молитв та інших піснеспівів із церковних нотних книг;
- 4) вивчення нот другої половини гами, а разом з тим і вищенаведених піснеспівів у більш високому строї;
- 5) укладення мажорної гами;
- 6) вивчення взаємозв'язку нот першої половини гами до другої і навпаки;
- 7) вивчення усіх восьми гласів звичайного наспіву на “Бог господь” і “Господи воззвах”, а також спів молитв і тропарів надва голоси;

8) вивчення нот квадратної системи і піснеспівів із нотних церковних книг.

II. Ноти квадратної системи:

- 1) нотні церковні книги квадратної системи;
- 2) назви, види і тривалість нот;
- 3) укладення церковного звукоряду;
- 4) практика співу по квадратних нотах;
- 5) співи з листа.

III. Вивчення осьмогласія:

- 1) короткі відомості з історії церковного співу в Росії;
- 2) поняття про наспіви знаменний, київський, грецький, болгарський;
- 3) способи розспівування церковних піснеспівів;
- 4) гласи (усі вісім) на “Господи воззвах” київського наспіву;
- 5) гласи (усі вісім) на “Бог Господь” різних наспівів;
- 6) ірмоси (усі голосів) звичайного наспіву;
- 7) знайомство із піснеспівами, які знаходяться у церковних нотних книгах для співу під час богослужінь.

IV. Підготування до організації хору:

- 1) вивчення більш штучних низьких і високих звуків, засоби для розвитку голоса на цих нотах;
- 2) систематичне вивчення однорідних інтервалів;
- 3) вивчення мажорного звукоряду;
- 4) ознайомлення з початковими знаннями із гармонії, необхідних регенту для визначення і задавання тону;

- 5) вивчення нот у басовому ключі;
- 6) вивчення мінорної гами і мінорного тону;
- 7) тональності і соль-мажор і ре і мі-мінор;
- 8) спів молитв, панахиди, літургії і всенощної у спрощеному перекладі придворної капели і Архангельського;
- 9) запис порядку читань і співів у головних службах;
- 10) вивчення найбільше вживаних тональностей у взаємозв'язку з ознайомленням слухачів з головними духовно-музичними творами строго-церковного стилю із всенощної, літургії і т.д.;
- 11) вибір піснеспівів для церковної служби за умов визначення строгого стилю церковного співу – для хорів початкуючих, середніх і більше улаштованих.

V. Методика співу:

- 1) ознайомлення з різними методиками викладання співу в школі;
- 2) приведення у систему способів і методів навчання співу вироблених на курсах, а також повторення вивчених розділів.

VI. Бесіди по організації церковних співочих хорів:

- 1) відбор і навчання малолітніх і дорослих співаків для церковного хору;
- 2) розподіл занять з хором протягом навчального року;
- 3) методика розучування і виконання хором піснеспівів.

Учбові заняття на курсах було організовано наступним чином: ранкові уроки з 8 години до 12, вечірні з 14 до 19 год. Після кожного уроку встановлювалася перерва 5-10 хвилин. За час проведення курсів відбулося 198 уроків, які включали в себе: 7 читань по істрії церковного співу (читання велися по “Очерку истории православного церковного пения в России” Священника В. Металова); 5 – читань з методики співу; 15 – практичних уроків; 3 – уроки з учнями початкової церковно-парафіяльної школи та 25 уроків з музичними заняттями; інша кількість уроків розподілилася майже порівну між теоретичними і практичними заняттями, адже кожен теоретичний урок завжди супроводжувався великою кількістю нотних прикладів. Окрім уроків суто музичного призначення було також прочитано 12 уроків з методики церковно-слов'янської мови та церковного читання. Програма занять розподілялася таким чином, що перші уроки присвячувалися оволодінню елементарними поняттями з нотної грамоти. У цьому контексті на особливу увагу заслуговують заняття з методики хорового співу. Відомо, через недосконалість методики співу, її практична реалізація в початковій школі, як правило, зводилася до вивчення музичних творів “на слух”. Саме цю проблему розв'язувала методика співу, розроблена О.М. Карасьовим. Методика співу Карасьова являла собою систематизованого і загальнодоступного керівництва для викладання музики в початковій школі. Вона складається зі вступу, в якому повідомляються загальні відомості про музичний слух, голос, дихання та ритм; програми занять (на 1-й і 2-й рік) з пояснювальною запискою до них, а також загальними відомостями про навчальні посібники; та 42-ма орієнтовними практичними уроками, більшість з яких відбулася під час проведення літніх співочих курсів церковного співу в Чернігові.

Практичні уроки поділялися на два розділи: навчання співу “по буквам” і “по нотах”. Методичний підхід Карасьова щодо початкового оволодіння музичною грамотою “по буквам” виходив з того, що свідоме навчання дітей зразу “по нотах”, особливо, учнів початкових класів, – питання дуже складне, поскільки т.з. “нотний” метод передбачає певний розвиток і тренування музичного слуху і пам’яті, компоненти, без яких оволодіння нотною грамотою, безперечно, являє серйозну проблему. Сутність “буквенного” методу полягала в тому, що учні привчаються відтворювати “звуки-букви” – спочатку кожен окремо, потім по декілька в різноманітній послідовності та комбінаціях, а далі переходять до слів, груп слів, речень, молитв і т.ін. Такі заняття, розвиваючи музичний слух і голос учня, створюють природню музично-слухову базу для подальшого переходу до безпосереднього володіння нотною грамотою, а також вносять елемент свідомої дії учня на перших кроках складного процесу освоєння нотної грамоти. Але найбільш важлива перевага цього педагогічного методу початкової музичної освіти полягала в тому, що її можна було розпочинати одноразово з оволодінням грамотою (читанням), як такою, і тому її реалізація не залежала від віку учня. Навчання співу “по нотах” за методом Карасьова розпочинається лише тоді, коли учні достатньо оволоділи співом “по буквам”, вивчили “букви-тони”, мелодії, а тому їх подальший розвиток залишається лише перевести на, так-би мовити, нотну основу. У цьому контексті становить безперечний інтерес вживання при навчанні співу т.з. “подвижных нот”, введених у практику початкової музичної освіти О.М. Карасьовим. Важливою особливістю цієї методи є те, що учень вже з перших кроків бере свідому участь в оволодінні нотною грамотою. Відомо, що в практиці початкової музичної освіти широко використовується т. зв.

“пасивний метод”, який полягає в механічному повторюванні одних і тих же мелодій, коли учні просто йдуть за голосом учителя, чи музичного інструменту (скрипки, фортепіано), а інколи за тим і другим разом. Головний недолік такого підходу полягає в тому, що учень не бере свідомої участі в учбовому процесі, що призводить до втрати інтересу до музичних занять. “Подвижные ноты” спрямовані в першу чергу на максимальну активізацію свідомої участі учня в навчальному процесі. Постійна зміна нот учителем чи учеником наочно демонструє необхідність проспівування, інтонування ноти вже не так як вона співалася до перестановки, а це, в свою чергу, примушувало учня наполегливо пригадувати, як раніше звучала та чи інша нота, щоб її відтворити при новій зміні розташування “подвижных нот”. Карасьов застосовував “подвижные ноты” двох видів – як круглі, так і квадратні. [Це було пов’язано з тим, що історія лінійної системи графічного запису музичних звуків і, зокрема, церковної музики мала в Росії свою специфіку. Як відомо, в цілому система фіксації нотних знаків на п’яти лінійках і в їх проміжках утвердилася в Росії не раніше XVI ст. – спочатку на Україні у вигляді т.з. “Киевского знамени”, а вже потім перейшла до Московії. Спочатку для запису використовувалися лише квадратні ноти, які дещо відрізнялися від їх прийнятої форми в країнах Західної Європи. Квадратна система нотного запису проіснувала в Росії майже до кінця XVIII ст. У практиці ж церковного співу квадратна система продовжувала використовуватися поряд з т.з. круглою системою впродовж XIX ст.]. Наглядність, як важлива передумова системи “подвижных нот” Карасьова, допомагала не лише оволодінню т.з. “горизонтальним” інтонуванням, а ще й створювала широкі практичні можливості для розвитку “вертикального” інтонування, сприяла формуванню

гармонічного слуху шляхом побудови різноманітних музичних інтервалів, акордів та гармонічних послідовностей. Важливо, з нашої точки зору, простежити за підходами Карасьова до організації практичних занять, які розпочиналися після достатнього оволодіння теоретичним матеріалом. Практичні заняття здійснювалися в двох напрямках: 1) заняття з учнями церковно-парафіяльної школи; 2) робота з загальним хором. Розглянемо їх більш докладно. Для організації практичних занять було утворено спеціальну церковно-парафіяльну школу. Головну працю по організації школи взяв на себе місцевий отець Петро Адвокатов. Школа нараховувала 20 дітей, – 14 хлопчиків і 6 дівчаток. Її склад було сформовано з учнів Воскресенської та Єлецько-Іллінської церковно-парафіяльних шкіл м. Чернігова. Так, з Єлецько-Іллінської церковно-парафіяльної школи були представлені учні старшої і середньої групи, а з Воскресенської – учні молодшої групи, які не мали ніяких навичок зі співу. Практичні уроки проводив безпосередньо керівник курсів О.М. Карасьов. Зокрема, на першому уроці Карасьов спочатку запропонував повторити за ним голосні звуки – а, о, у, і, є та ін. При цьому він звертав увагу на спів цих звуків у різній тривалості (коротко чи подовжено). Потім керівник проспівав з дітьми на одній ноті “Аминь”, “Господи помилуй”, “Слава і ныне”. Накресливши на дошці нотоносець (п’ять ліній) керівник написав на третій лінійці букву **а**, а між 3-ю і 4-ю букву **у**, пояснивши при цьому учням різницю щодо їх розташування. Цю різницю було продемонстровано голосом з повторенням співом вже дітей на молитву “Господи помилуй” з підвищенням інтонації на склад “ми”. Саме на цьому прикладі керівник пояснив музичний інтервал **секунду**. Під час другого заняття керівник повторив спочатку перший урок, а вже потім перейшов до вивчення музичного інтервалу **терції** по

букві і. Після чого букви було замінено нотами круглої системи. При цьому продовжувався спів молитв “Отче наш”, “Богородице, Дево, радуйся”, “Достойно есть” спочатку в унісон, а потім з розподілом на два голоси з інтервалом між першим і другим голосом в **терцію**. Третій урок пройшов з використанням музичного інструменту – скрипки. Керівник досяг розподілу дітей по голосових партіях, вдосконалював свідомий підхід учнів до співпадіння між буквами і нотами шляхом різноманітних комбінацій голосних звуків: а-у-і, у-а-і, і-а-у, і-у-а і т. д.

Головна мета, яку прагнув досягти Карасьов, під час занять полягала в тому, щоб діти працювали на них цілком свідомо, прислухаючись один до одного, особливо, при виконанні молитв.

З метою вдосконалення практичних знань слухачів курсів особливу увагу було приділено такій формі занять як робота з загальним хором. Робота з хором здійснювалася в наступних формах. По-перше, після засвоєння певного теоретичного матеріалу з нотної грамоти слухачам курсів пропонувалося провести самостійні заняття з учнями своєї групи. При цьому їм надавалась можливість працювати як індивідуально, так і по голосових партіях, перевіряти знання з пройденого матеріалу. Для практичного закріплення теоретичного матеріалу утворювались хорові ансамблі в кількості 2,8 і 12 голосів як однорідні так і мішані за своїм складом. Практикант повинен був розподілити хорові партії по голосах, пояснити співакам характер та особливості хорового співу, задати тональність по камертону і продемонструвати знання пропонованого керівником курсів уривка з церковно-богослужбних піснеспівів. Така форма роботи зі слухачами сприяла як підвищенню зацікавленості в самому процесі занять так і розкриттю індивідуальних творчих здібностей слухача до співацько-хорової справи. По-друге, О.М. Карасьов

паралельно з вивченням розділу програми “Підготування до організації хору” запропонував практичне оволодіння різного роду духовно-музичними творами у перекладі Львова, Архангельського, Соловйова та ін. З цією метою ним було організовано хор з курсантів (т.з. “частный хор”) у кількості 60 чоловік. Окрім ознайомлення слухачів з кращими зразками духовно-музичних творів, перекладеннями древніх розспівів, з’явилася додаткова можливість практикуватися у читанні музичних творів з листа, привертати увагу до більш важких місць у піснеспівах і шукати шляхи їх подолання в майбутній роботі з хором. Кожен вивчений піснеспів супроводжувався бесідою керівника зі слухачами щодо характеру, розміру, форми та тональності твору. Ці бесіди розвивали у слухачів вміння аналізувати твір, правильно визначити його труднощі. Перш ніж співати, вийти в образний світ твору, навчитися задавати тон кожній хоровій партії і слідкувати за її розвитком у поєднанні з іншими партіями хору. Хоровий колектив під керівництвом Карасьова брав участь у виконанні двох літургій, двох всенощних бденій і трьох молебних співах.

Виступи хору були схвально сприйняті музичною громадськістю Чернігова. У цьому контексті на особливу увагу заслуговує позитивна оцінка курсів, висловлена “известным нашим старожилом – знатоком камерной музыки и церковного пения Ив.Ив. Гаврушкевичем”,⁴ який здійснював глибокий вплив на культурно-мистецьке життя Чернігова. Слухачам курсів було прочитано не лише музично-теоретичні предмети. Зокрема, єпархіальним спостерігачем протоієреєм Ф.Васютинським було проведено бесіди на тему: “Об основных правилах христианского воспитания для неба себя и детей наших”, а також “О религиозно-нравственном воспитании детей вообще и в частности – как лучше вести это воспитание”.

Таким чином, у результаті проведених курсів слухачі не лише збагатилися практичним досвідом хорового співу, але й ближче познайомилися з системою О.М. Карасьова, яка базувалася на науковому підході до співу, як до процесу оволодіння матеріалом від відомого до невідомого, від простого до більш складного, а також необхідності давати під час заняття не більше одного складного матеріалу, його унаочненні та поступовості. О.М. Карасьов усією своєю діяльністю на ниві хорової культури обгрунтував необхідність введення співу до шкільної програми як обов'язкового предмету навчання.

Джерела:

1. Отчёт Черниговского епархиального наблюдателя Фёдора Васютинского о состоянии церковных школ Черниговской епархии за 1902–1903 учебный год // Черниг. епарх. известия. – 1904. – № 4. – С. 139 (ч. неоф.).
2. Добровольский П. Летние курсы церковного пения в Чернигове. // Прибавление к Черниг. епарх. известиям. – 1897. – № 17. – С. 620.
3. Отчёт Черниговского епархиального наблюдателя о краткосрочных педагогических курсах для учителей и учительниц церковно-приходских школ и школ грамоты, проходящих в Чернигове с 16 июля по 21 июля 1897 г. // Прибавление к Черниг. епарх. известиям. – 1898. – № 22.
4. М.Д. О посещении курсов пения, устроенных епархиальным училищным советом в мужском духовном училище // Черниг. губ. ведом. – 1897. – 22 июня.

Театральна та музично-просвітницька діяльність громадських об'єднань Чернігівщини у другій половині XIX на початку XX століття

Активний розвиток мистецького життя на Чернігівщині у другій половині XIX ст. прискорив процес певного розмежування сфер театральної-музичної та концертної діяльності, які поступово виділилися у самостійні напрямки. Зокрема, театральна-музичне життя цього періоду розвивалося в середовищі громадських об'єднань культурно-мистецького спрямування, до яких ми в першу чергу відносимо аматорське театральне

об'єднання “Товариство, кохаючих рідну мову”, або як його ще називали “гурток шановців своєї народності”, заснованого в 1860 р. видатним українським поетом, байкарем, драматургом та культурно-громадським діячем Л.І. Глібовим.¹ Діяльність цього громадського об'єднання, яке налічувало близько 30 членів, стала новим етапом в організації культурно-мистецького життя на Чернігівщині у другій половині XIX ст. Л.І. Глібов згуртував навколо себе відомих діячів української культури: фольклориста і етнографа О.В. Марковича, режисера і драматурга Д. Старицького, історика О.М. Лазаревського. Серед активних учасників товариства також була талановита виконавиця та збирачка народних пісень М. Загорська-Ходот (саме від неї М.В. Лисенко дещо пізніше зробив записи українських народних пісень, які ввійшли до третього випуску зібрань композитора),² вчитель і наставник М.К. Заньковецької поет М.А. Вербицький, ординатор губернської лікарні І.Лагода, лікар і етнограф С.Д. Ніс, а також Г.І. Паливода, П.Г. Борсук, І.П. Вовк, дружина Л.І. Глібова – П.Ф. Бордоніс, О.М. Шрамченко, О.О. Ходот та ін.

Аматорське об'єднання мало чітку організаційну структуру. Так, художньо-творче керівництво здійснювала загальнообрана колегія. На кожного члена колегії покладалися конкретні творчі та організаційні обов'язки по забезпеченню життєдіяльності товариства. Зокрема, Л.І. Глібов відповідав за літературно-репертуарний напрям роботи гуртка; О.В. Маркович керував оркестром та виконував обов'язки композитора-аранжувальника народних мелодій; І. Дорошенко здійснював режисерсько-постановчу роботу; подружжя Галаганів К.В. та І.П. забезпечували вірогідність історичного та етнографічного матеріалу у художньому оформленні вистав. Важливо підкреслити, що культурі сценічної української мови

особливу увагу приділяли Л.І. Глібов, О.В. Маркович, Д. Старицький. При цьому звернемо увагу на те, що боротьба за утвердження української сценічної мови в діяльності товариства стала органічним продовженням мовознавчої полеміки, яку було розгорнуто на сторінках глібовського тижневика “Чернігівський листок”. (Тижневик приділяв постійну увагу принциповим питанням життя української громади того часу: українському правопису, навчанню грамоти українською мовою, самостійності українського письменства, мови і т. ін. У цьому контексті на особливу увагу заслуговує низка статей, вміщених в тижневику українською мовою М.Т. Симонова (Номиса), який переконував, що “рідне слово після подій XVIII ст., стало майже єдиною зброєю самодіяльності та самовиявлення народу, оборонцем його чеснот і благ”).³ Безперечно, у мовознавчому напрямку діяльності товариства на перше місце можна поставити чітко спланований та національно-виважений репертуар театральних постановок. За період своєї діяльності аматорське об’єднання здійснило сценічні постановки кращих драматургічних творів українських авторів: “Москаль-чарівник” І.П. Котляревського, “Шельменко-денщик” та “Щира любов” Г.Ф. Квітки-Основ’яненка, “Назар Стодоля” Т.Г. Шевченка, “До мирового” Л.І. Глібова, “Гаркуша” О.П. Стороженка та ін. Доречно підкреслити, національно-виважена репертуарна спрямованість особливо виразно простежується на фоні сценічного репертуару іншого театального об’єднання, яке в цей час також працювало в Чернігові. Основу якого складала водевілі “сшитые на французский лад” такі як “Дагерротип”, “Разбитая чашка”, “Прежде скончались, потом повенчались”, “Харьковский жених”, “Первый день брака”⁴ і т. ін.

Одним з найвищих сценічних досягнень “Товариства, кохаючих рідну мову” стала постановка на новій музичній основі п’єси І.П. Котляревського “Наталка-Полтавка”. Здійснення цієї постановки в музичній редакції О.В. Марковича було не лише визначною подією в культурно-мистецькому житті Чернігова, але й певним етапом в розвитку музичної та театральної культури України в другій половині XIX ст.⁵ Звернемо увагу на те, що до цього часу п’єса І.П. Котляревського “Наталка-Полтавка” вже мала певні традиції свого виконання на Чернігівщині. Так, під час гастролей полтавської театральної трупи Штейна-Котляревського (1817–1821 рр.) чернігівська слухачка аудиторія вперше познайомилася з твором.⁶ П’єса також мала постійне сценічне життя в репертуарі шкільного театру Ніжинської гімназії вищих наук. Головну роботу по сценічному втіленню нової постановки “Наталки-Полтавки” в Чернігові взяв на себе Опанас Маркович. Відомо, що першу спробу сценічної постановки “Наталки-Полтавки” він здійснив у 1857 році силами вихованців Немирівської гімназії.⁷ Саме для виконання в учнівському театрі ним було підібрано народні пісні (18 номерів) відповідно до розвитку драматургічного матеріалу п’єси та характеру дійових осіб. Потім капельмейстер графа Болеслава Потоцького (почесного попечителя немирівської гімназії) Іоган Ландвер зробив оркестрову партитуру та написав увертюру. Зрозуміло, маючи в своєму арсеналі учнівські творчі сили Опанас Маркович не міг розраховувати на повноцінне втілення сценічного та музичного матеріалу твору. Лише в Чернігові йому вдалося об’єднати навколо себе винятково здібний творчий склад. Режисуру спектаклю здійснив І.П. Дорошенко. Виконавцями головних ролей стали: Наталки – О. Шрамченко, Терпелихи – П. Глібова, Петра – Г. Паливода, Миколи – С. Ніс, Возного – Г. Кальчевський,

Виборного – П. Борсук. За сценічні костюми, які глибоко відбивали народні традиції, відповідали К.В. і Г.П. Галагани. 12 лютого 1861 року в приміщенні міського театру відбулася прем'єра спектаклю. Успіх вистави був величезний, як писав рецензент – “беспримерный, – Чернигов отстоял Наталку, которая готова была потонуть в Лету, и поддержал её право на долгое существование”.⁸ Дійсно, постановка “Наталки-Полтавки” аматорами чернігівського “Товариства, кохаючих рідну мову” стала рішучим поворотом у творчій трактовці цієї п'єси в бік справжньої народності і реалізму сценічного втілення. По-перше, на противагу попередній музичній основі спектаклю з партитурою Едлічки, яка мала дещо підсолоджено-романсовий характер, Опанас Маркович підготував глибоконародний музично-пісенний матеріал. По-друге, виконавським традиціям провінційних театрів, де п'єса Котляревського поступово перетворювалася в звичайну сентиментальну мелодраму, чернігівці протиставили справжню народність у відтворенні характерних рис головних героїв. По-третє, сценічне втілення п'єси Котляревського в Чернігові, завдяки тому, що “исполнители были знатоки народной жизни”,⁹ відбулося на новому якісному рівні. Так, з тексту п'єси було вилучено певні нашарування, які з'явилися в результаті суто формальної сценічної експлуатації твору провінційними театральними трупами. Роль Наталки (О. Шрамченко) було виконано в природній манері, де на перший план виходили риси, притаманні образу української дівчини – простота, скромність, глибока ліричність та ніжність. Винятково правдиво відтворювалися взаємостосунки Наталки з Терпелихою. З одного боку, любляча мати, яка вимушена видати свою доньку за нелюба, з іншого, донька, яка задля щастя матері готова принести в жертву своє кохання до Петра. Таке,

психологічно вірне, втілення п'єси робило слухача активним учасником сценічної дії. Виконавець образу Миколи – С.Д. Ніс суттєво переробив свою роль, надавши їй динамізму та характерності. Микола у виконанні С.Д. Носа набував характеру справжнього запорожця, якому властиві життєвий оптимізм, весела вдача та природня винахідливість. Роль Виборного у виконанні Борсука трактувалася не як образ химерного блазня, яким його нерідко зображали на підмостках провінційної сцени, а як “лицо действительно почтенное, каждый жест, каждое движение которого дышали действительностью”.¹⁰ У ролі Возного М. Кольчевський виділяв перш за все комічність образу, а Г. Паливода (Петро), дякуючи своїм прекрасним вокальним даним, розкривав люблячу й ліричну природу свого героя. Загальному успіху спектаклю сприяла добре проведена організаційна робота, яку здійснив І.П. Дорошенко. Так, спеціально до спектаклю було випущено яскраву афішу, яка давала вичерпну інформацію щодо театральної постановки. До речі, афіша до спектаклю “Наталка-Полтавка” у постановці “Товариства, кохаючих рідну мову” являє собою перший з відомих зразків мистецької рекламної продукції на Чернігівщині, видрукованих українською мовою. “Наталка-Полтавка” у виконанні аматорського об'єднання витримала не одну постановку на сцені чернігівського театру і завжди користувалася величезним успіхом. Пізніше Опанас Маркович поставив цей же варіант п'єси в Новгород-Сіверському, зрозуміло, в іншому виконавському складі. На жаль, заклик журналу “Основа” стосовно того, що “большую услугу оказал бы тот, кто издал бы её (Наталку-Полтавку) в том виде, как она была поставлена в Чернигове, с прекрасною партитурой Ландвера”¹¹ не було почуто і не дивлячись на те, що більшість спектаклів “Наталки-Полтавки” дописенківського періоду йшли у

варіанті Опанаса Марковича, партитуру все ж було втрачено. Яскравим свідченням високого творчого рівня сценічної та музичної діяльності Марковича є спогади одного з основоположників чернігівської української Громади О.А. Тищинського, який писав, “Багато бачив я спектаклів, бачив і трупу Кропивницького, але не бачив нічого подібного до тих спектаклів, які споруджував Опанас Васильович. Та й сили були добірні.”¹²

Як, відомо, у 1863 р. Л.І. Глібова було звинувачено в тому, що він поширював антиурядові настрої. Наслідком такого звинувачення стало звільнення Л.І. Глібова з посади молодшого учителя Чернігівської гімназії та наступна висилка до м. Ніжина.¹³ Постійне адміністративне переслідування з боку урядових чиновників Глібова та інших активних членів культурно-мистецького об’єднання “Товариства, кохаючих рідну мову” спричинили поступовий занепад та припинення його діяльності в 1866 р.

Наступний етап подальшого розвитку музичної та театральної культури Чернігівщини пов’язаний з діяльністю Чернігівського музично-драматичного товариства, яке налічувало близько 200 членів. Оформлення діяльності товариства відбувалося у 1888 р., після затвердження відповідного статуту.¹⁴ З нашої точки зору, вищенаведена дата не можна вважати часом початку роботи товариства через дві обставини. По-перше, після повернення Л.І. Глібова до Чернігова у 1871 р. стараннями місцевого лікаря І. Лагоди відновлюються театральномузичні виступи місцевих аматорів. Приміром, однією з перших було поставлено п’єсу М. Тополі “Чари”. (До речі, в матеріалі музикознавців М. Загайкевич, О. Литвинової “Музичний театр” мова йде про те,що п’єса К. Тополі “Чари” тісно пов’язана з українським музичним фольклором. Видрукувана в 1837 р. в Москві “П’єса не

стала широко популярною, крім згадки про постановку в Таганрозі в 1845 р. Інших відомостей про її театральне життя немає”¹⁵ (підкреслено нами). Тому, свідчення щодо постановки цього сценічного твору силами чернігівських аматорів у 1871 р. підтверджує подальше життя п’єси). По-друге, газета “Черниговские губернские ведомости” за 1903 рік наводить лист одного з найдавніших членів товариства відомого чернігівського театального та музичного критика Н.П. Яснопольського, в якому, зокрема, говориться: “Как бывший действительный член названного кружка, с момента его открытия в 1884 году, (підкреслено нами) я не могу не приветствовать сердечно нового его возрождения, зная какие симпатичные цели положены в основание его деятельности”.¹⁶ Таким чином, 1888 рік можна вважати лише датою остаточного затвердження та статутного оформлення товариства.

Виходячи із своїх статутних завдань товариство ставило перед собою мету “содействовать проявлению и воспитанию артистических способностей и доставлять своим членам и посетителям приятное и полезное препровождение времени для чего: а) даёт возможность актёрам-любителям пробовать свои силы на сцене; б) музыкантам-любителям играть в концертах или музыкально-литературных вечерах, устраиваемых кружком”.¹⁷ Кероване прогресивними діячами культури та освіти Чернігівщини: Л.І. Глібовим, І. Лагодою, І.Л. Шрагом (був постійним секретарем товариства), І.Г. Рашевським, Н.П. Яснопольським та ін. товариство сприяло сценічній постановці майже всіх репертуарних п’єс вітчизняних драматургів, а також подальшому розгортанню концертної діяльності в регіоні. У цьому товаристві практично об’єдналися всі кращі аматорські сили Чернігова. Театральні вистави відбувалися як російською так і українською мовами. Зрозуміло, після

валуївського циркуляра 1863 р. та царського указу 1876 р. про заборону української мови, рідному слову було дуже важко пробитися на сцену, але зокрема, стараннями дійсних членів товариства Тищинського, Хижнякова, Жигачьова та Рашевського у 1887 р. було здійснено постановку “Назара Стодоли” Т.Г. Шевченка.¹⁸ пізніше також ставилися п’єси Грінченка,¹⁹ В. Самійленка,²⁰ О. Володського,²¹ та ін.

Чернігівське музично-драматичне товариство розгортало свою діяльність у таких напрямках: 1) підготовка та постановка драматичних п’єс; 2) проведення концертів, літературно-музичних вечорів як власними силами так і шляхом залучення різноманітних гастролуючих музикантів; 3) постановка оперних спектаклів; 4) організація музичної освіти шляхом відкриття при товаристві музичних класів. Зокрема, організацією музичної освіти товариство розпочало займатися у 1887 р. Підкреслимо, якщо організація концертів, літературно-музичних вечорів, драматичних вистав були традиційними формами роботи товариства, то постановка оперних спектаклів, яку розпочало товариство у 1895 р., підносила діяльність аматорського об’єднання на новий якісний шабель. Зрозуміло, опера, як синтетичний вид музичного та драматичного мистецтва, вимагає для свого втілення, як мінімум, наявності трьох головних формо-творчих компонентів: симфонічного оркестру, оперного хору та відповідного ансамблю солістів, без яких оперні постановки просто неможливі. Виходячи з цього, природньо виникає наступне запитання, – на які творчі сили спиралося в своїй діяльності Чернігівське музично-драматичне товариство? Розглянемо їх у такій послідовності: симфонічний оркестр, хор, солісти-вокалісти.

1) Діяльність симфонічного оркестру Чернігівського музично-драматичного товариства кінця XIX початку XX ст. тісно пов'язана з іменами двох диригентів: О.Л. Горелова та К.В. Сорокіна. Диригент і композитор Горелов О.Л. походив з Чернігівщини.²² Після закінчення в 1893 р. Московського університету та Московської консерваторії (по класу гобоя у Ф. Лінднера, з музично-теоретичних дисциплін у М. Кашкіна, К. Альбрехта та А. Арєнського), приїздить до Чернігова, де розгортає активну диригентську та композиторську діяльність. Великі диригентські можливості Горелова засвідчують яскраві факти його творчої біографії. Зокрема, саме О.Л. Горелов здійснив унікальний творчий проект, виконавши в вересні 1902 року в Петербурзі шосту патетичну симфонію П.І. Чайковського симфонічним оркестром в кількості 615 музикантів.²³ Характеризуючи склад цього оркестру, необхідно вказати на те, що лише струнна група нараховувала 108 перших скрипок, 85 других, 60 альтів, 60 віолончелей та 44 контрабаси. Петербурзький мистецький журнал "Театр и искусство" наводить про цей концерт наступні факти: "оркестр производил впечатление целого водопада. Словно могучая волна катилась со сцены вниз и журча разбивалась у первых рядов... отдельные группы инструментов были распределены умело и ровно. Успех симфонии был большой, г. Горелов получил два венка".²⁴ До речі, право диригувати таким грандіозним симфонічним оркестром Горелов отримав у результаті таємного голосування музикантів оркестру (більшістю в 438 голосів), що є, по суті, додатковим свідченням його високого професіоналізму. Диригентській манері Горелова було властиве максимально-повне оволодіння оркестровою партитурою твору та глибоке проникнення в творчий задум композитора, точні і своєчасні покази моментів вступу

кожного інструменту, досягнення врівноваженого звукового ансамблю між різними оркестровими групами. В чернігівській період своєї творчої біографії (1893–1899 рр.) він вів активну як концертну так і композиторську діяльність. Показовий щодо останнього був концерт, який відбувався 2 лютого 1897 р. в концертному залі Дворянських зібрань.²⁵ Концерт повністю складався з творів автора. Зокрема, було виконано “українську симфонію”, уривки з єдиної опери композитора “Вій” та оперети “Добрі сусіди”, музичні картини під спільною назвою “Весна” та вальс-фантазію для симфонічного оркестру. Побіжно вкажемо на те, що в чернігівському музично-драматичному товаристві Горелов керував симфонічним оркестром у кількості 30 чоловік та хором в 36 співаків²⁶ (підкреслено нами). Після від’їзду композитора і диригента Горелова з Чернігова симфонічну справу продовжив К.В. Сорокін, який після невеликої перерви відновив проведення “симфонических собраний членов Черниговского музыкально-драматического кружка”.²⁷ Коло творчих інтересів Сорокіна було досить широким. У концертах звучали симфонії Гайдна, Моцарта, Бетховена, симфонічні та вокально-симфонічні твори Чайковського, Бородіна, Гріга, Рубінштейна, Лисенка, інших композиторів. Творчій манері диригента Сорокіна було властиве поєднання творів класичної спадщини з музикою сучасних авторів.

Глибоке проникнення в задум композитора базувалося на повному оволодінні виконуваної партитури творів. Особливо Сорокіну вдавалося твори російської симфонічної музики. Зокрема, виконання соль мінорної симфонії Каліннікова в одному з концертів музично-драматичного товариства “прошло блестяще, несмотря на чрезвычайно сложную партитуру, дающую самостоятельную и ответственную работу каждому

інструменту в оркестре”.²⁸ Але К.В. Сорокін залишив помітний слід в історії музичного життя Чернігівщини не лише як диригент симфонічного оркестру музично-драматичного товариства. Будучи викладачем музично-теоретичних дисциплін, композиції та гри на мідних духових інструментах він став першим директором заснованого ним в 1904 році за програмою “консерваторий Императорского Русского Музыкального общества”²⁹ першого в губернії Чернігівського музичного училища, де викладалися спеціальні предмети зі співу, скрипки, альту, віолончелі, фортепіано, теорії композиції, духовних інструментів (мідні та дерев’яні), теорії музики, сольфеджіо, інструментовки та історії музики. Йому вдалося залучити до першого викладацького складу училища випускників Петербурзької, Віденської консерваторій та Київського музичного училища: К.С. Штамм (спів), О.І. Маслоковець і А.А. Яцкевич (фортепіано), І.Б. Красільщikov (скрипка), К.В. Сорокін (теорія композиції, мідні духові інструменти та ін.). Таким чином, заснування музичного училища, як першого середнього спеціального музичного навчального закладу стало новим етапом розвитку професійної музичної освіти на Чернігівщині.

2) Діяльність хору Чернігівського музично-драматичного товариства спиралася на міцну традицію розвитку хорової культури регіону. До того ж, поява в кінці XIX ст. Борзнянського, Чернігівського церковно-співочих товариств, активна концертна діяльність хорових колективів, зокрема, хору під керівництвом М.П. Добровольського, засвідчували поширення хорового співу як одного з активних видів музичної діяльності. Тому, наявна хорова база створювала умови щодо формування оперного хору, який поєднує у собі якості високої вокально-хорової техніки і сценічної культури. Побіжним

свідченням поширення саме оперно-хорової спеціалізації певної частини хорових співаків є зауваження Н.П. Яснопольського щодо авторського концерту диригента Горелова, в якому брали участь кращі місцеві музичні сили, а також “хор с участием репертуарных оперных хористов”.³⁰

3) Концертна діяльність, яку постійно проводило Чернігівське музично-драматичне товариство, поступово висунула ряд яскравих солістів-вокалістів. Зрозуміло, що найбільш потужні співаки, такі як Єлизавета Рафалович, Марія Дейша-Сионицька, розпочавши свій творчий шлях на концертах в Чернігові, пізніше прикрашали своїм співом провідні оперні театри світу: Мілану, Парижу, С-Петербургу та Москви. До речі, їх зв'язок з Чернігівщиною ніколи не припинявся, зокрема, активну участь у проведенні вокальних вечорів у Чернігові брала Дейша-Сионицька.

При музично-драматичному товаристві довгий час активно діяв вокальний клас, який очолювала співачка Н. Ларизина.³¹ Учениця знаменитого італійського співака та вокального педагога Камілла Еверарді, Ларизина наполегливо працювала над вдосконаленням вокальної майстерності чернігівських співаків. Можливо, саме це дало підставу одному з видатних діячів товариства І.Г. Рашевському стверджувати наступне: “Говорят о том, что Чернигов снабжает оперные сцены солистками – Меньшикова, Вольнская, Майборода, Сионцкая и др., а С.Ф. Селюк в предстоящем сезоне будет петь в Италии”.³¹ До кращих вокальних сил Чернігова, в обумовлений період, можна також віднести солістів-вокалістів О. Ваккер (сопрано), М. Бельмас (меццо-сопрано), Н. Мину (тенор), А. Лазаревського (баритон), Л. Сімкіна (баритон), К. Яснопольського (баритон), Рибальченка (тенор). Їх активна творча вокально-концертна діяльність

сприяла оперним постановкам силами чернігівського музично-драматичного товариства.

Виходячи з вищенаведеного, можна зробити висновок, який полягає в тому, що наявність симфонічного оркестру, значних вокально-хорових можливостей створювали об'єктивні умови для розгортання оперної діяльності Чернігівського музично-драматичного товариства. Цьому також сприяла та обставина, що саме в цей час активізувалася гастрольна діяльність різноманітних оперних товариств, які маючи в своєму складі солістів-вокалістів на провідні оперні партії, дуже часто за браком коштів не мали можливостей сформуванню достатній хор і оркестр, необхідний для постановок оперних спектаклів. Тому, поєднання гастролуючих репертуарних солістів-вокалістів з місцевими творчими силами: оркестром, хором ставали об'єктивною основою щодо здійснення оперних постановок.

Перші оперні постановки на чернігівській сцені пов'язані з гастролями “товарищества русских оперных артистов под управлением С.Г. Сергеева”.³³ Під час цих короткотермінових гастролей (з 29 квітня по 7 травня 1895 р.) були показані опери “Жизнь за царя” Глінки, “Фауст” Гуно, “Демон” Рубінштейна, “Евгений Онегин” Чайковського. Позитивні наслідки оперних постановок полягали в тому, що, по-перше, як слушно зауважив постійний рецензент музично-драматичного товариства Н.П. Яснопольський, “сумма художественных наслаждений оперным пением может быть вписана в актив культурной жизни Чернигова”,³⁴ по-друге, перша спроба “привить Черниговской сцене оперный культ”³⁵ виявилась цілком вдалою. Насамкінець, гастролі надали можливість почути співаків такого рівня, як Веселожська, Ільшевич, Франкліні. Диригентом гастрольної оперної трупи був Г. Бернаді. Вже під час перших гастролей оперного

товариства було задіяно місцевих музикантів, які працювали на високому професіональному рівні. Зокрема, після постановки “Фауста” в оркестрі було відмічено “талантливого скрипача, опытного местного учителя музыки С.В. Михаловского”.³⁶ Після невеликої перерви головний диригент музично-драматичного товариства Горелов об’єднує навколо себе кращі музичні сили Чернігова і відновлює оперні постановки. Першою спільною сценічною роботою музично-драматичного та оперного товариства стала постановка опери Дж. Верді “Аїда”.³⁷ Виконавцями провідних партій були: Аїди – А.О. Паліца, Радамеса – І.Л. Леонт’єв, Амнеріс – П.Г. Каплан, Гінця – А.П. Лазаревський, Царя Єгипту – Г.І. Урбан. Керівництво оперною постановкою здійснювали: диригент О.Л. Горелов, хормейстер Б.В. Шток та режисер Г.І. Урбан. Серед кращих було відмічено роботу з оркестром диригента музично-драматичного товариства О.Л. Горелова, жіночого хору, солістів Коломенка, Каплан та артистів оркестру Михайловського та Красильщикова.

В цілому, протягом осінньо-зимового театральнo-концертного сезону 1895–96 рр. на чернігівській сцені вперше прозвучали опери: Дж. Верді “Аїда”, “Травіата”, “Трубадур”, “Риголетто”, Ж. Бізе “Кармен”, А. Рубінштейна “Демон”, Дж. Майербера “Гугеноти”, “Африканка”, О. Доргомижського “Русалка”, К. Сен-Санса “Самсон і Даліла”, Р. Леонковалло “Паяци”, П. Чайковського “Євгеній Онгін”, М. Гуно “Фауст”.

Оперний сезон музично-драматичного товариства в осінньо-зимовий період 1896–97 рр. було продовжено за участю оперного товариства під керівництвом співака Н.М. Шампаньєра.³⁸ Ансамбль солістів складали відомі оперні співаки: артисти імператорських театрів В.В. Дамеллі (меццо-сопрано), М.М. Марра (колортурне

сопрано), С. Дністровська (драматичне сопрано), Г. Зайцева та А. Ларош (меццо-сопрано), Е. Естер (контральто), тенори: Я. Арно, П. Мілентіні; баритони: Н.М. Шампаньєр та І.Я. Долінов; басы: П. Роздольський, М. Рябінов, А.Б. Шульман. Репертуар оперного сезону складала твори Д. Верді “Аїда”, “Ріголетто”, “Травіата”, “Трубадур”, Ж. Бізе “Кармен”, П. Чайковського “Євгеній Онєгін”, А. Рубінштейна “Демон”, О. Доргомижського “Русалка”, Ж. Гуно “Фауст”, П. Масканьї “Сільське лицарство”, Р. Леонковалло “Паяци”, С. Монюшко “Галька”, М. Глінки “Жизнь за царя”. У порівнянні з попереднім оперним сезоном у репертуарі з’явилися нові оперні спектаклі, зокрема, “Сільське лицарство” П. Масканьї та “Галька” С. Монюшко, які також вперше виконувалися на Чернігівській сцені. Постановку окремих оперних спектаклів диригент Горелов здійснював, спираючись лише на власні сили Чернігівського музично-драматичного товариства. Так, в зимовому театральному сезоні 1897 року товариство підготувало оперу А. Рубінштейна “Демон”.³⁹ Виконання головних партій опери було розподілено наступним чином: Демона – Л.А. Сімкін, Тамари – В.І. Маренич-Белінська, Ангел – І.І. Турін, Князь Гудал – К.П. Яснопольський, Князь Сінодал – А.П. Лазаревський, слуга Сінодала – А.П. Мина, гінець – А.Ф. Кибальчич. Оперна діяльність товариства сприяла природньому збагаченню концертного репертуару солістів-вокалістів. В окремих концертних програмах товариства широко використовувалися уривки з оперних спектаклів, оперні хори та увертюри. Свій останній оперний сезон диригент О.Л. Горелов організував за сприяння “товарищества русской оперы под управлением А.А. Серебрякова”.⁴⁰ Цього разу солістами виступили Е.Е. Леоніцька (драм. сопрано, С. Петербурзька опера), Р.О. Шпігель (лірико-колоратурне сопрано, італійська

опера), М.І. Черницька (меццо-сопрано, Казанська опера), А.А. Серебряков (драматичний тенор), В.А. Салько (баритон, Московська опера), А.П. Петров (бас, Казанська опера) та ін. Протягом двох місяців звучали опери російських та західно-європейських композиторів. Репертуарний список нараховував 15 оперних творів: О. Верстовського “Аскольдова могила”, М. Глінки “Руслан і Людмила”, “Життя за царя”, О. Даргомижського “Русалка”, А. Рубінштейна “Демон”, П. Чайковського “Євгеній Онегін” та “Пикова дама”, М. Римського-Корсакова “Майська ніч”, Дж. Верді “Травіата”, “Отелло”, “Ріголетто”, М. Гуно “Фауст”, Ж. Бізе “Кармен”, К. Сен-Санс “Самсон і Даліла”, Д. Обера “Фра-Дьяволо”, А. Галеві “Жидовка”, Р. Леонковалло “Паяци”.

Характеризуючи роботу Чернігівського музично-драматичного товариства, необхідно вказати на те, що в своїй оперній діяльності воно не обмежувалося лише показом спектаклів у м. Чернігові. Товариство прагнуло поширити свій вплив і на інші міста губернії. Так, у лютому 1896 р. ніжинці вперше почули оперу – до них приїхала на триденні гастролі Чернігівська оперна трупа. Було показано сцени із опер “Фауст”, “Життя за царя”, “Демон”, “Євгеній Онегін” та ін.⁴¹

На жаль, з від'їздом досвідченого диригента О.Л. Горелова (в 1899 р.) до Астрахані, де він організував відділення РМТ та відкрив там перше музичне училище, оперна діяльність Чернігівського музично-драматичного товариства припинилась. Усього ж за період з 1895 по 1898 рр. Чернігівським музично-драматичним товариством разом з гастролюючими оперними товариствами було показано 72 оперних спектаклів (у 1895 – 30, 1896 – 25, 1897 – 2, 1898 – 15). Чернігівське музично-драматичне товариство своєю театральнo-музичною та літературно-концертною діяльністю сприяло поширенню і насиченню

культурно-мистецького життя в регіоні, а також сприяло діяльності іншим подібним товариствам на Чернігівщині. Так, в 1887 р. в м. Ніжині було організоване музично-драматичне товариство, яке нараховувало близько 100 чоловік.⁴² При ньому діяв хор, симфонічний оркестр, дві драматичні секції: українська та російська. Товариство мало тісні творчі контакти з відомими діячами української культури М.К. Заньковецькою, М.К. Садовським, Л.Я. Маньком, М.Л. Кропивницьким, Д.В. Ахшарумовим, А.О. Кошицем. Є підстави вважати, що і інші товариства проводили активну роботу. Приміром, з метою покращення культурно-масової роботи Новгород-Сіверська дума передала в оренду музично-драматичному товариству міський парк.⁴³ Кролевецьке музично-драматичне товариство нараховувало більше 100 постійних членів.⁴⁴ Товариство проводило концерти, ставило спектаклі, організовувало сімейно-танцювальні вечори. Товариство асигнувало кошти на придбання нот, музичних інструментів, п'єс, декорацій до драматичних спектаклів, за оренду приміщень і т. ін. Роботою Кролевецького музично-драматичного товариства керувало правління у складі: А.П. Сендровського (голова правління), О.М. Шрамченка, М.А. Чижевської, М.С. Байдаковського, О.М. Долинського та Ю.І. Стратоновича.

Просвітницька робота музично-драматичних товариств залишила помітний слід в історії мистецької культури Чернігівщини.

Джерела та література:

1. Шевелів Б. Тижневик “Чернігівський листок” за редакцією Л.І. Глібова (1861–1863 рр.) // Чернігів і Північне Лівобережжя. – К., 1928. – С. 443.

2. Архімович Л., Гордійчук М., М.В. Лисенко. – К., 1992. – С. 80.
3. Шевелів Б. Тижневик “Чернігівський листок” за редакцією Л.І. Глібова (1861–1863 рр.) // Чернігів і Північне Лівобережжя. – К., 1928. – С. 457.
4. Там само. – С. 454.
5. Загайкевич М.П., Литвинов О.І. Музичний театр // Історія української музики: В 6-ти т. – К., 1989. – Т. І. – С. 276.
6. Копержинський К. З історії театру на Чернігівщині (1750–1830 рр.) // Чернігів і Північне Лівобережжя. – К., 1928. – С. 406.
7. Павло. Украинский спектакль в Чернигове // Основа. – 1862. – Март. – С. 72.
8. Там само. – С. 72.
9. Там само. – С. 74.
10. Там само. – С. 74.
11. Там само. – С. 75.
12. Коцюба О. “Наталка-Полтавка” на Чернігівщині // Десн. правда. – 1969. – 26 серп.
13. Чернігівщина: Енцикл. довідник. – К., 1990. – С.
14. Устав Черниговского музыкально-драматического кружка любителей. Типография Чернигов. губ. правл. – 1894.
15. Загайкевич М.П., Литвинов О.І. Музичний театр // Історія української музики: В 6-ти т. – К., 1989. – Т. І. – С. 276.
16. Яснопольский Н.П. Письмо в редакцию // Черниг. губ. ведом. – 1903. – 6 марта.
17. Устав Черниговского музыкально-драматического кружка любителей. Типография Чернигов. губ. правл. – 1894. – С. 3.
18. -Яснопольский Н.П. Любительский спектакль // Черниг. губ. ведом. – 1887. – 8 янв., 15 янв.

19. Яснопольский Н.П. Городской театр. // Черниг. губ. вedom. – 1899. – 2 сент.
20. Дмітрієв Н.П. Народний театр // Черниг. губ. вedom. – 1900. – 9 февраля, 18 февраля.
21. Калібаба Д. Відомі діячі культури, науки, політики Придесення. – Чернігів, 1995. – С. 26.
22. Митці України: Енцикл. довідник. – К., 1992. – С. 834.
23. Яснопольский Н.П. Симфонический концерт памяти П.И. Чайковского под управлением А.Л. Горелова // Черниг. губ. вedom. – 1903. – 10 июня.
24. Там само.
25. Яснопольский Н.П. Концерт 2-го февр. // Черниг. губ. вedom. – 1897. – 4 февр.
26. Там само.
27. Яснопольский Н.П. Письмо в редакцию // Черниг. губ. вedom. – 1903. – 6 марта.
28. ЕНВО. Симфонический концерт К.В. Сорокина // Черниг. губ. вedom. – 1906. – 16 марта.
29. Там само.
30. Яснопольский Н.П. Концерт 2-го февр. // Черниг. губ. вedom. – 1897. – 4 февр.
31. Яснопольский Н.П. Уроки пения Н.П. Ларызиной // Черниг. губ. вedom. – 1904. – 12 сент.
32. Рашевский И.Г. Ещё несколько слов по поводу концерта 8-го сентября // Черниг. губ. вedom. – 1899. – 24 мая.
33. Яснопольский Н.П. Театр // Черниг. губ. вedom. – 1895. – 29 апр.
34. Там само.
35. Там само.
36. Горелов А.Л. В Черниговском театре. // Черниг. губ. вedom. – 1895. – 5 мая.

37. Рашевский И.Г. Ещё несколько слов по поводу концерта 8-го сентября // Черниг. губ. ведом. – 1899. – 24 мая.
38. Местные известия // Черниг. губ. ведом. – 1896. – 21 окт.
39. Яснопольский Н.П. Театр // Черниг. губ. ведом. – 1897. – 11 февр., 18 дек.
40. Местные известия // Черниг. губ. ведом. – 1898. – 5 сент.
41. Сапон В. Про що писала наша газета 100 років тому // Десн. правда. – 1996. – 10 лют.
42. Самойленко Г.В. Нариси культури Ніжина: Ч. 2. Театральне та музичне життя з XVII – XX ст. – Ніжин, 1995. – С. 11.
43. ДАЧО ф. 145. – Оп. 1. Од. 3б. 440. – Арк. 15, 19, 156, 162.
44. ДАЧО ф. 145. – Оп. 1. Од. 3б. 306. – Арк. 7, 8.

План

1. До питання історії музичної освіти на Чернігівщині.....5
2. Деякі особливості музичної освіти на Чернігівщині у XVIII на початку XIX ст.....12
3. Характерні риси сімейного музичного виховання на Чернігівщині у другій половині XIX ст.....25
4. Перші педагогічні курси церковного співу на на Чернігівщині.....43
5. Театральна та музично-просвітницька діяльність громадських об'єднань Чернігівщини у другій половині XIX на початку XX ст.....58

Наукове видання

Васюта
Олег Павлович

Музична освіта Чернігівщини

Редактор П. Грищенко
Комп'ютерний набір і верстка Л. Раєвич

Підписано до друку 14.05.03 р.
Формат 84 x 108 x 1/32
Об'єм 2,95 друк. арк.
Наклад 300 прим.
Зам. № 12

Чернігівська ОУНБ ім. В.Г. Короленка
14000 м. Чернігів, проспект Миру, 41.