

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СІЗОВА НІНЄЛЬ СТЕПАНІВНА

УДК 78.087.68(477.44) «185/193»

ДИСЕРТАЦІЯ

**ХОРОВА КУЛЬТУРА ВІННИЧЧИНИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Н. С. Сізова

Науковий керівник: Пилипів Володимир Іванович, кандидат історичних наук,
доцент

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Сізова Н.С. Хорова культура Вінниччини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Київський національний університет культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ, 2019.

У дисертації вперше здійснено цілісне дослідження хорової культури Вінниччини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття, простежено шляхи активізації та поширення хорового мистецтва у закладах освіти, зокрема церковно-парафіяльних школах, народних училищах, духовних училищах, на педагогічних курсах і курсах церковного співу. Розкрито особливості функціонування хорових колективів регіону та роль окремих діячів у поширенні хорового мистецтва на теренах краю.

У дослідженні вперше, на основі архівних джерел, комплексно відтворено панораму хорового мистецтва Вінницького краю, здійснено оцінку результатів діяльності хорових колективів та окремих діячів у контексті культурного життя Вінниччини.

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, які висвітлюють основну частину дослідження, висновків, списку використаних джерел та додатків.

У першому розділі проаналізовано та систематизовано існуючі наукові праці у галузі вивчення хорового мистецтва окремих регіонів України. Зазначено, що найбільше увагу науковців привертають культурно-мистецькі процеси Галичини, Житомирщини, Слобожанщини, Чернігівщини, Полтавщини, Приазов'я. Усі мистецтвознавчі дослідження, відповідно до їх наукового інтересу до хорової культури поділено на три групи: 1) Роботи, в яких проблеми хорового мистецтва в різній мірі висвітлюються у контексті

загального вивчення музичної культури регіону (Л. Кияновська, О. Кавунник, Г. Борейко, Т. Волошина, О. Ущипівська, О. Васюта, С. Виткалов, Л. Микуланинець, М. Ржевська, Т. Росул та ін.); 2) Дослідження вокально-хорового мистецтва в усіх його аспектах (Л. Руденко, Л. Шатова, Р. Римар, М. Шегда, І. Герасимова, Р. Дудик, Л. Дорохіна, І. Бермес та ін.); 3) Безпосереднє вивчення хорового виконавства (Ж. Зваричук, Л. Мороз, Г. Савельєва).

Джерельна база дослідження формувалася на основі фактологічного матеріалу, який міститься у Державному архіві Вінницької області, Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв України, а також у періодичних виданнях як всеукраїнського, так і регіонального значення («Музика», «Музика масам», «Подільські єпархіальні відомості», «Шлях», «Слово Подолії» та ін.). Завдяки ретельному ретроспективному аналізу значного масиву джерел (періодичних видань різних років, архівних документів, особистих матеріалів діячів хорової культури) відтворена цілісна картина хорової культури Вінниччини як складової національних хорових традицій.

У визначенні теоретико-методологічних засад дослідження найбільш доцільними постають комплексно-інтеграційний та системний підходи, а також структурний метод. Завдяки системному підходу хорова культура Вінниччини досліджується комплексно, з урахуванням інтеграційних процесів. Окрім того, хорова культура краю при такому підході сприймається живою системою, що знаходиться у постійному розвитку. Складові цієї системи в їх особливостях і загальних якостях найдоцільніше досліджувати за допомогою структурного методу.

У другому розділі розкрито історичні передумови розвитку хорової культури Вінниччини. Відзначено, що однією із ключових подій для визначення шляхів культурно-мистецького життя краю стало проведення Прусією і Росією у 1793 році другого поділу Польщі, в результаті якого

територія Вінниччини у складі правобережних українських земель відійшла до Російської імперії. Дієвим наслідком стало відродження російським царизмом православ'я в його русифікованому варіанті. На перебіг культурних процесів також вплинули польські повстання XIX ст. і стратегія імперського уряду. Головним принципом такої стратегії було прагнення до асиміляції українців, що яскраво позначилося на функціонуванні форм хорового музикування у закладах освіти та церквах. Низький рівень освіченості населення краю, штучне насадження російської мови в освітньому та церковному середовищі проявилися і в особливостях хорового мистецтва Вінниччини другої половини XIX – початку XX століття.

Здійснено аналіз стану хорового виховання у церковно-парафіяльних школах і народних училищах, духовних училищах, на педагогічних курсах і курсах церковного співу, зокрема Вінницької вчительської семінарії. На основі архівних матеріалів реконструйовано загальну картину навчання церковному співу, проаналізовано навчальні плани і програми, окреслено методи навчання співу. В якості прикладу організації хорового навчання у духовних училищах було проаналізовано діяльність Тульчинського духовного училища для дівочь духовного звання. Вперше оприлюднено інформацію про викладачів співу училища (Ф. Шероцького, Д. Галевича, К. Яворського).

Значний вплив на поширення хорового мистецтва Вінниччини мали літні педагогічні курси та курси церковного співу, що регулярно діяли на межі XIX – XX ст. Метою літніх курсів церковного співу було ознайомлення малопідготованих викладачів початкових народних училищ, церковно-парафіяльних шкіл, а також тих, хто має право на вчительське звання, з найкращими способами навчання церковному співу та з елементарними поняттями теорії музики. Програма курсів охоплювала роботу над одноголосним і багатоголосним церковним співом.

Вагому роль у закладанні основ професійного хорового музикування на Вінниччині відіграла Вінницька вчительська семінарія, що у 1910-х роках

стала одним із культурних осередків міста. Завдяки значній кількості годин, відведених на вивчення співу, учнівський хор вирізнявся своїм професійним рівнем, гарним читанням хористів з аркуша, різноманітністю репертуару. Учнівський хор та оркестр постійно брали участь у святкових концертах поза межами семінарії спільно з учнями інших навчальних закладів міста, які відбувалися у Народному Домі чи Міському театрі та користувалися успіхом у публіки.

У третьому розділі здійснено аналіз концертно-музичного життя м. Вінниці, діяльності хорових колективів, визначено роль Музичного товариства ім. М Леонтовича та окремих діячів у професіоналізації хорового руху на Вінниччині.

У розкритті музичної атмосфери Вінниччини протягом 1917–1920 років слід врахувати бурхливі події, які відбувалися на теренах краю. У цей період владу утримували то революційні комітети, то ставленики австро-угорських військ, то генерали денікінської армії. Незважаючи на такі історичні передумови, культурно-мистецьке життя Вінниччини було інтенсивним. Так, навесні 1919 року було оголошено про створення художньої капели, народного та дитячого хорів. Для учасників хорових колективів здійснюється викладання сольного співу і теоретичних дисциплін, яке в майбутньому закладе підвалини Народної консерваторії. Професіоналізації хорового мистецтва у м. Вінниці сприяла діяльність у місті у 1920-х роках Музичного технікуму та оперного театру.

На основі віднайдених архівних матеріалів охарактеризовано діяльність хорових колективів при районних «Просвітах», Російсько-українського пролетарського хору під керівництвом І. М. Кедріна і Єврейського хору під керівництвом Д. М. Писаревського, Округової капели імені М. Леонтовича. Об'єднання Української та Єврейської капел в один колектив у 1928 році співпало з початком згорання процесу українізації, що стане першим кроком до репресій стосовно діячів хорового мистецтва на Вінниччині. Трагічну

долю майстрів хорової справи розкрито на прикладі діяльності хорової капели імені М. Леонтовича.

Визначаючи місце М. Леонтовича у хоровій культурі Вінниччини, можна стверджувати, що саме він заклав основи сучасного професійного виконавства. Робота композитора із хором Тульчинського єпархіального училища та створеною ним хоровою капелою продемонструвала професійний підхід до упорядкування концертного репертуару та навчання хористів. Саме у Тульчині було створено велику кількість хорових шедеврів композитора, але ще важливішим постає той факт, що він зумів прищепити любов до народної пісні, бажання зберігати її та вивчати широкому колу аматорів. Саме тому значна кількість вихованців М. Леонтовича обрала шлях професійного служіння хоровому мистецтву. Прикладами можуть слугувати подальша доля Народного артиста України М. Покровського, самодіяльного композитора Г. Гриневича та багатьох інших учасників капели.

Після смерті М. Леонтовича створену ним хорову капелу нетривалий час очолював його учень Микола Покровський, який вже восени 1921 року виїхав до Києва на навчання у Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка. Діяльність колективу після цього практично припинилася, а його відродження пов'язане з ім'ям педагога-музиканта, композитора, фольклориста Родіона Скалецького (1899–1982). Охарактеризовано викладацьку, хормейстерську, фольклорну і композиторську творчість Р. Скалецького.

Різнобічно розкрито місце і роль Г. Давидовського у професійному хоровому музикуванні м. Вінниці. Протягом свого життя Г. Давидовський заснував понад тридцять п'ять хорових колективів, які популяризували українську народну пісню. Хормейстер був автором оригінальних світських та церковних творів, обробок народних пісень, опер «Під згуки рідної пісні» і «Перемога пісні».

Вінницький період творчості Г. Давидовського був нетривалим (1919 – 1921 рр. друга половина 1924–1925 рр.), але досить плідним, що втілювалося у

заснуванні ним Художньої хорової капели. Колектив досить швидко опанував великий репертуар і вже протягом весни та літа 1920 року здійснив гастрольну подорож Україною. Восени 1920 року капела працювала у Вінниці та невеликих містечках краю. Успіх від її концертів дозволив місцевій пресі назвати Художню капелу Г. Давидовського найбільш відомим музичним колективом на Поділлі.

Однією із важливих подій у творчому житті Г. Давидовського у м. Вінниці стала прем'єра у місті його хорової опери «Під згуки рідної пісні», яка відбулася невдовзі після першого концерту організованої ним Художньої капели. Проте головним внеском Г. Давидовського у хорову культуру Вінниччини стала не композиторська творчість, а створення ним на професійних засадах Художньої капели. На основі цього колективу згодом було створено Вінницьку капелу імені Миколи Леонтовича, що у модифікованому вигляді стала базовим колективом організованої у 1937 році Вінницької обласної філармонії.

Дослідивши шлях до професіоналізації хорової культури Вінниччини другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст., було усвідомлено відкритість процесу подальшого її розгорнення. Узагальнення й осмислення результатів окресленого періоду в історії хорової культури краю дозволить збагнути особливості його подальшого руху до повного завершення професіоналізації і створення сучасного образу хорової культури Вінниччини.

Ключові слова: хорова культура, Вінниччина, церковно-музична освіта, педагогічні курси, Товариство ім. М. Леонтовича, хорова опера, Г. Давидовський, Р. Скалецький.

SUMMARY

Sizova N. Choral Culture of Vinnytsia Region in the Second Half of the Nineteenth and the First Third of the Twentieth Century. – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Thesis for a Candidate degree in Cultural Studies in speciality 26.00.01 “Theory and History of Culture”. – Kyiv National University of Culture and Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2018.

In the paper, for the first time a holistic study of the choral culture of the Vinnytsia region in the second half of the nineteenth and first third of the twentieth century was conducted; the ways of activating and disseminating choral art in educational institutions, in particular church parish schools, folk colleges, religious schools, pedagogical courses and courses of church singing were traced. The peculiarities of the functioning of the choir collectives of the region and the role of individual figures in the distribution of choral art on the territory of the region are revealed.

In the research for the first time, on the basis of archival sources, the complex of the panorama of choral art of the Vinnytsia region was reproduced, the performance of the choir groups and individual figures in the context of the cultural life of Vinnytsia region was evaluated.

The paper consists of an introduction, three sections, which cover the main part of the research, conclusions, the list of sources and applications.

The first section analyzes and systematizes the existing scientific works in the field of studying choral art in selected regions of Ukraine. It is noted that the cultural and artistic processes of Halychyna, Zhytomyr region, Slobozhanshchyna, Chernihiv region, Poltava region, and Pryazovye attract the attention of scientists. All art research studies, according to the perspective of their scientific interest in choral culture, are divided into three groups: 1) Works in which the problems of choral art are to a large extent covered in the context of the general study of the musical culture of the region (L. Kyianovska, A. Kavunnyk, G. Boreyko,

T. Voloshyna, A. Ushchapivska, A. Vasyuta, S. Vytkaiov, L. Mykulanyets, M. Rzhevskaya, T. Rosul, etc.) 2. Investigation of vocal-choral art in all its aspects (L. Rudenko, L. Shatova, R. Rymar, M. Shehda, I. Herasymova, R. Dudyk, L. Dorokhina, I. Bermes, etc.); 3) Direct study of choral performance (Zh. Zvarychuk, L. Moroz, H. Savelieva).

The source base of the research was formed on the basis of the factual material contained in the State Archives of Vinnytsia Region, the Institute of Manuscripts of Vernadsky National Library of Ukraine, Central State Archives of Museums of Literature and Arts of Ukraine, as well as in periodical publications of both Ukrainian and regional significance (“Music”, “Music for everybody”, “Podilskyi Diocesan Information”, “The Way”, “The Word of the Podolia”, etc.). Due to the thorough retrospective analysis of a large array of sources (periodicals of different years, archival documents, and personal materials of the choral culture) reproduced a coherent picture of the choral culture of Vinnytsia as a component of national choral traditions.

Complex-integration, system applications, as well as the structural method appear the most expedient in the determination of theoretical and methodological principles of the research. Due to the systematic approach, the choral culture of Vinnytsia is studied comprehensively, taking into account the integration processes. In addition, the choral culture of the region with this approach is perceived by the living system that is in permanent development. The components of the system in its features and general qualities are investigated by means of the structural method.

The second chapter reveals the historical preconditions of forming of the choral culture in Vinnytsia region. It is marked that one of key events for determination of ways of cultural and art life of the region was the holding of the second division of Poland by Prussia and Russia in 1793, as a result of which the territory of Vinnytsia region, as part of the right-bank Ukrainian lands, departed to the Russian Empire. The revival of Orthodoxy in Russian way became the consequence of it. The course of cultural processes was also influenced by the

Polish uprising of the nineteenth century and the strategy of the imperial government. Main principle of such strategy was aspiration of assimilation of the Ukrainians that brightly affected functioning of forms of choral art in establishments of education and churches. The low level of education and the artificial usage of Russian in an educational and church environment manifested themselves in the features of choral art of Vinnytsia region of the second half of XIX – beginning of XX century.

The analysis of the state of choral education in church schools, folk schools, religious schools, pedagogical courses and courses of church singing, in particular the Vinnytsia Teachers' Seminary, is carried out. On the basis of archived materials, the general picture of studying church singing has been reconstructed, the curricula and programs have been analyzed, and the methods of studying singing are outlined. The activities of the Tulchyn parish school for girls were analyzed as an example of the organization of choral training in religious schools. For the first time, information was published about teachers of singing of schools (F. Sherotsky, D. Halevych, K. Yavorsky).

Summer pedagogical schools and courses of church singing had a significant influence on the distribution of choral art in Vinnytsia region, which regularly operated at the turn of the 19th and 20th centuries. The purpose of the summer courses of church singing was an acquaintance of low-trained teachers of elementary folk schools, church parish schools, as well as those who have the right to a teacher's degree, with the best ways to teach church singing and with elementary concepts of music theory. The program of the courses embraced the work on unanimous and many-voiced church singing.

The Vinnytsia Teacher's Seminary, which became one of the cultural centers of the city in the 1910s, played an important role in laying the foundations for professional choral music in Vinnytsia. Due to the large number of hours devoted to the study of singing, the student choir was distinguished by the professional level, good reading of choristers from a sheet, a variety of repertoire. The student choir and orchestra constantly participated in festive concerts outside the seminary

with the students of other educational institutions of the city, which took place in the People's House or the City Theatre and enjoyed success with the public.

The concert and musical life of Vinnytsia, the activities of choral groups are analyzed in Section 3. It is determined the role of the Musical Society named after M. Leontovych and some individuals in the professionalization of the choral movement in Vinnytsia region.

In the disclosure of the musical atmosphere of Vinnytsia during 1917–1920 the turbulent events that took place in the province should be taken into consideration. During that period the authorities kept the revolutionary committees, then the progeny of the Austro-Hungarian troops, then generals Denikin's army. Despite such historical preconditions, the cultural and artistic life of Vinnytsia was intensive. Thus, in spring 1919, the creation of an artistic chapel, folk and children choirs was announced. For the participants of choral collectives teaching of the solo singing and theoretical disciplines was carried out, which in the future would lay the foundations of the Folk Conservatory. The professionalization of choral art in Vinnytsia was facilitated by the activity of the Musical College and the Opera House in the 1920s.

On the basis of the discovered archival materials, the activities of the choir collectives at the district "Prosvita", the Russian-Ukrainian proletarian choir under the leadership of I. M. Kedrin and the Jewish Choir under the direction of D.M. Pisarevsky, the District Chapel named after M. Leontovych were described. The association of the Ukrainian and Jewish chapels into one collective in 1928 coincided with the beginning of the curtailment of the process of Ukrainization, which would be the first step towards repressions against chorus artists in Vinnytsia region. The tragic fate of the masters of the choral work is exposed on the example of the activity of the choir named after M. Leontovych.

Determining the place of M. Leontovych in the choral culture of Vinnytsia, it can't be argued that it was he who laid the foundations of contemporary professional performance. The composer's work with the choir at Tulchyn diocesan school and the choir chaplain created by him demonstrated a professional

approach to organizing the concert repertoire and training of the choir. Plenty of choral masterpieces of composer were created exactly in Tulchyn, but the most important thing was the fact that he managed to instill love to folk songs to a wide circle of amateurs, the desire to save and study them. That is why significant number of M. Leontovych's pupils chose the way of professional service to choral art. An example is the further fate of the honoured artist of Ukraine M. Pokrovsky, an amateur composer H. Hrynevych.

After M. Leontovych's death the choral choir created by him of short duration time was headed by his student Mykola Pokrovsky, who had already left for Kyiv in autumn 1921 to study at the Music and Drama Institute named after M. Lysenko. The activity of the collective ceased practically after that, and its revival is associated with the name of musician, composer, folklorist Rodyon Skaletsky (1899 – 1982). R. Skaletsky's teaching, choir-master, folklore and composer's work is described in the paper.

H. Davydovsky's place and role in Vinnytsia vocational choral music is described in various ways. During his life H. Davydovsky founded more than thirty five choir collectives who popularized Ukrainian folk songs; he himself was the author of original secular and church works, folk songs, operas "To the Sounds of the Native Song" and "Victory of the Song".

The Vinnytsia period of H. Davydovsky's creativity was short (1919-1921, the second half of 1924-1925), but rather fruitful, embodied in the founding of the Artistic Choir's Chapel. The collective quickly captured a large repertoire and during the spring and summer of 1920 made a tour of Ukraine. In the autumn in 1920, the chapel worked in Vinnytsia and small towns in the region. The success of its concerts allowed the local press to call the Art Chapel H. Davydovsky the most famous musical collective in Podillya.

One of the important events in the creative life of H. Davydovsky in Vinnytsia was the premiere in the city of his choir opera "Under the Sounds of the Native Song", which took place shortly after the first concert organized by the Artistic Chapel. However, the main contribution of H. Davydovsky to the choir

culture of Vinnytsia was not so much his composer's creativity, but the creation of it on the professional basis of the Artistic Chapel. On the basis of this collective, the Vinnytsia Chapel named after Mykola Leontovych was later created, which in modified form became the basic collective organized in 1937 by the Vinnytsia Regional Philharmonic.

Investigating the way of the professionalization of the choral culture in Vinnytsia region in the second half of the nineteenth – first third of the twentieth century, the openness of the process of its further exploration was realized. The generalization and comprehension of the results of the defined period in the history of choral culture of the region will allow us to understand the peculiarities of its further movement until the complete completion of professionalization and creation of a modern image of the choral culture in Vinnytsia region.

Key words: choral culture, Vinnytsia region, church-musical education, pedagogical courses, society named after M. Leontovych, choral opera, H. Davydovsky, R. Skaletsky.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових видання України

1. Сізова Н. С. Роль педагогічних курсів і курсів церковного співу в професіоналізації хорової культури Вінниччини на межі ХІХ–ХХ століть. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. Вип. 38. С. 11–17.
2. Сізова Н. С. Діяльність хорових колективів Вінниччини: перша третина ХХ століття. *Культура і сучасність*. 2018. № 1. С. 193–198.
3. Сізова Н. С. Розвиток хорового музикування у духовних училищах Подільської єпархії кінця ХІХ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. Вип. 39. С. 161–168.
4. Сізова Н. С. Роль музичного товариства імені Миколи Леонтовича у розвитку хорового руху на Вінниччині у 1920-х роках. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. Вип. 39. С. 149–157.

Статті у виданнях України,

внесених до міжнародних наукометричних баз

5. Сізова Н. С. Діяльність Миколи Леонтовича в галузі професіоналізації хорового життя Вінниччини початку ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. Вип. 19. С. 45–50.
6. Сізова Н. С. Постать Григорія Давидовського у контексті розвитку хорової культури Вінниччини 1920-х років. *Молодий вчений*. 2018. Вип. 1(53). С. 168 – 171.

Стаття в іноземному науковому періодичному виданні

7. Сізова Н. С. Хорове мистецтво Вінниччини у регіональних дослідженнях. *Badania podstawowe i stosowane: wyzwania i wyniki : zbiór artykułów naukowych. Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej* (Gdańsk, 30. 05. – 31. 05. 2017). 2017. P. 56–58.

Наукові праці апробаційного характеру

8. Сізова Н. С. Творчий досвід педагога-музиканта Р. Скалецького як передумова становлення інтеграційних процесів у галузі музичної освіти на Вінниччині. *Право і суспільство: актуальні проблеми взаємодії – шляхи європейської інтеграції* : матеріали шостої щорічної міжнар. наук.-практ. конф. (м. Вінниця, 18–19 травня 2006). Вінниця : Міжрегіональна академія управління персоналом. Вінницький інститут, 2006. С. 78–79.

9. Сізова Н. С. Культурна парадигма творчої постаті Родіона Скалецького. *Час мистецької освіти: традиції і новаторство* : збірник тез матеріалів IV міжнар. наук.-практ. конф. (м. Харків, 12–13 квітня 2016). Харків : Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, 2016. С. 49–57.

10. Сізова Н. С. Соціокультурні передумови становлення хорової культури Вінниччини. *Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. молодих учених та студентів (м. Вінниця, 22–23 листопада 2017). Вінниця : Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2017. С. 26–28.

11. Сізова Н. С. Історико-джерелознавчий аналіз вивчення церковного співу в духовних учбових закладах Подільської єпархії 1864–1890 років. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання* : збірник матеріалів наук.-практ. конф. викладачів і студентів (м. Вінниця, 5–6 квітня 2017). Вінниця : Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2017. С. 53–56.

12. Сізова Н. С. Вінницька вчительська семінарія у становленні професійних засад хорової культури регіону. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання* : збірник матеріалів наук.-практ. конф. викладачів і студентів (м. Вінниця, 5 квітня, 2018). Вінниця : Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2018. С. 53 – 56.

Праця, яка додатково відображає наукові результати дисертації

13. Сізова Н. С. Концертно-музичне життя Вінниці першої третини ХХ століття. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2018. Вип. 19. С. 60–70.

ЗМІСТ

ВСТУП	19
РОЗДІЛ 1. ХОРОВА КУЛЬТУРА ВІННИЧЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	25
1.1. Історіографія дослідження.....	25
1.2. Джерельна база дослідження.....	39
1.3. Теоретико-методологічні засади дослідження хорової культури Вінниччини.....	47
Висновки до розділу 1.....	54
РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ ОСЕРЕДКИ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ВІННИЧЧИНИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX – НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ	56
2.1. Історичні умови розвитку хорової культури Вінниччини.....	56
2.2. Хоровий спів в освітніх закладах Вінниччини	
2.2.1. Хоровий спів у церковно-парафіяльних школах і народних училищах.....	63
2.2.2. Стан хорового мистецтва у духовних училищах.....	78
2.2.3. Педагогічні курси і курси церковного співу як складова хорової культури Вінниччини на межі XIX–XX століть.....	92
2.2.4. Роль вінницької вчительської семінарії у формуванні професійних засад хорової культури регіону.....	99
2.3. Церковний хоровий спів на Вінниччині.....	106
Висновки до розділу 2.....	120
РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНО-ХОРОВА КУЛЬТУРА ВІННИЧЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ	

ПЕРСОНАЖНОГО ПЛАНУ	123
3.1. Музична культура Вінниці першої третини ХХ століття	
3.1.1. Концертно-музична діяльність у Вінниці.....	123
3.1.2. Хорові колективи Вінниччини.....	134
3.1.3. Роль Музичного товариства ім. М. Леонтовича у процесі активізації та поширення хорового руху на Вінниччині.....	143
3.2. Видатні особистості хорової культури Вінниччини першої третини ХХ століття	
3.2.1. Діяльність Миколи Леонтовича у галузі професіоналізації хорового мистецтва Вінниччини.....	165
3.2.2. Творчість Родіона Скалецького як послідовника музично-просвітницьких, фольклористичних і композиторських традицій М. Леонтовича.....	175
3.2.3. Місце Григорія Давидовського у хоровій культурі краю 1920-х років.....	186
Висновки до розділу 3.....	199
ВИСНОВКИ	202
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	207
ДОДАТКИ	243

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Багатогранний та різнобарвний образ музичної культури України складається з панорамної низки регіональних культур, кожна з яких, володіючи рисами загальнонаціональними, водночас має свої характерні особливості, що виділяють її з-поміж інших. Усвідомлення необхідності вивчення образів регіональних культур призвело до того, що в останні десятиліття значно активізуються дослідження, присвячені різнобічному вивченню музичної культури регіонів. Предметом таких розвідок постають народнопісенна та інструментальна спадщина, становлення і розвиток музичної освіти, музично-концертне і театральне життя, фестивальний рух та інші сторони регіональної музичної культури.

Окрему групу наукових праць становлять дослідження хорової культури різних регіонів України, в яких їх автори виокремлюють специфіку хорових традицій Галичини, Закарпаття, Прикарпаття, Буковини, Волині, Рівненщини, Хмельниччини, Київщини, Чернігівщини, Слобожанщини та інших регіонів. Проте, попри значну кількість регіональних досліджень української хорової культури, на сьогодні залишається актуальною проблема дослідження хорового музикування на Вінниччині, що входить до складу Поділля з його унікальними фольклорними і хоровими традиціями. Усвідомлення особливостей хорової культури Вінниччини на загальнонаціональному тлі постає однією з передумов побудови цілісної картини української музичної культури.

Різні сторони музичного життя Вінниччини незначною мірою представлені у мистецтвознавчих дослідженнях останніх десятиліть (С. Іскра, Т. Бурдейна-Публіка, М. Антошко, О. Черкашина, Ю. Москвічова, О. Бугаєва). Актуальними у контексті дослідження музичної культури

регіону залишаються проблеми виявлення умов формування хорового мистецтва краю; виявлення особливостей його поширення; дослідження принципів спадковості у розгортанні хорових традицій регіону; виявлення місця й ролі творчості окремих діячів у хоровій культурі Вінниччини.

Відсутність комплексного дослідження хорової культури Вінниччини обумовила вибір теми дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано відповідно до теми наукових досліджень Київського національного університету культури і мистецтв «Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні» (номер державної реєстрації 0117U002887).

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей розвитку хорової культури Вінниччини другої половини XIX – першої третини XX ст.

Реалізація поставленої мети вимагає вирішення наступних **завдань**:

- проаналізувати та систематизувати наукову літературу з теми дослідження;
- виявити та охарактеризувати джерельну базу дослідження;
- визначити методологічні засади дослідження хорової культури краю;
- виявити історико-культурні умови активізації та поширення хорового виконавства Вінниччини;
- охарактеризувати хорове виконавство у навчальних закладах Вінниччини, зокрема церковно-парафіяльних школах, народних училищах, духовних училищах, на педагогічних курсах і курсах церковного співу та у Вінницькій вчительській семінарії;
- дослідити діяльність церковних хорових колективів на теренах краю;
- виявити роль хорових колективів у музичному житті Вінниці першої третини XX століття;
- розкрити значення діяльності Музичного товариства імені Миколи Леонтовича у хоровому русі на Вінниччині;

- проаналізувати хормейстерську і композиторську діяльність М. Леонтовича, Р. Скалецького, Г. Давидовського, виявити їх роль у процесі професіоналізації хорового життя Вінниччини у першій третині ХХ ст.

Об'єктом дослідження є музично-хорова культура України.

Предмет дослідження – особливості розвитку хорової культури Вінниччини другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст.

Хронологічні межі дослідження – друга половина ХІХ – перша третина ХХ ст. Нижня межа обумовлена появою низки колективів при навчальних закладах Вінниччини, які заклали основи виконавських хорових традицій регіону. Верхня межа (перша третина ХХ ст.) обумовлена двома причинами: по-перше, фактично процес професіоналізації хорового життя у 1930-х роках було завершено, по-друге, відбулося жорстоке згорання процесу українізації, у результаті чого було знищено або реорганізовано значну частину аматорських та професійних хорових колективів не лише на Вінниччині, але й в Україні загалом.

Географічні межі дослідження охоплюють Вінниччину, тобто територію сучасної Вінницької області, яка, в свою чергу є найбільшою складовою Східного Поділля.

Методи дослідження. Застосування комплексного і системного підходу при дослідженні хорової культури Вінниччини вимагає поєднання загальнонаукових, систематизація та узагальнення, та спеціальних методів, зокрема культурологічного, мистецтвознавчого, структурного, міждисциплінарного та інших. Джерелознавчий метод був задіяний при відтворенні процесу діяльності хорових колективів на основі архівних матеріалів, хронологічний – при осмисленні системи взаємозв'язків різних процесів у культурному континуумі. При дослідженні особливостей навчання співу в установах Вінниччини було використано дидактичний метод. Для розкриття особливостей хорового мистецтва було застосовано ретроспективний метод. Використання культурологічного методу дозволило

виявити особливості регіонального контексту хорової культури Вінницького краю.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що *вперше*:

– проаналізовано основні аспекти розвитку хорового мистецтва Вінниччини другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст.;

– у науковий обіг введено значний масив архівних джерел, що дозволяють виявити нові факти з історії музично-хорової культури Вінниччини (зокрема матеріали газетної періодики, які розкривають особливості гастрольно-концертного життя краю, надають інформацію про статuti хорових колективів, репертуарні списки, звіти про гастрольну діяльність та ін.);

– відтворено панораму хорової культури краю другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст.;

– виявлено основні фактори хорового музикування та його роль і місце у культурному житті Вінниччини зазначеного періоду;

– з’ясовано роль хорової діяльності Г. Давидовського на Вінниччині, зокрема здійснено аналіз його опери «Під згуки рідної пісні»;

– виявлено стильові особливості хорової музики Р. Скалецького як послідовника творчого методу М. Леонтовича;

– здійснено оцінку результатів діяльності хорових колективів та окремих митців Вінниччини;

уточнено:

– інформацію з історії музичного життя Вінниці, діяльності навчальних закладів, в яких функціонували хорові колективи;

набуло подальшого розвитку:

– дослідження музичної культури Вінниччини другої половини ХІХ ст. – початку ХХ ст., зокрема діяльності Р. Скалецького та Г. Давидовського.

Практичне значення отриманих результатів. Теоретичні положення, узагальнення, висновки та фактологічний матеріал дисертації можна використовувати при дослідженні широкого спектру феноменів музичної

культури Вінниччини, зокрема її концертного життя, діяльності мистецьких навчальних закладів. Матеріали дисертації можуть бути використані при викладанні лекційних курсів, складанні планів семінарських занять, упорядкуванні навчальних посібників і програм з історії української музики, музичного краєзнавства, хорознавства, історії хорового мистецтва для студентів закладів вищої музичної освіти. Дослідження безпосередньо пов'язане з практичною діяльністю його автора як викладача хорових дисциплін і керівника хорового колективу Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням у галузі теорії та історії культури. Усі наукові положення, результати і висновки отримані автором особисто. Всі наукові публікації одноосібні.

Апробація матеріалів дисертації. Основні положення, ключові висновки дослідження було оприлюднено й апробовано у формі доповідей на VI Міжнародній науково-практичній конференції «Право і суспільство: актуальні проблеми взаємодії – шляхи європейської інтеграції» (м. Вінниця, 2006), IV Міжнародній науково-практичній конференції «Час мистецької освіти: традиції і новаторство» (м. Харків, 2016), Міжнародній науково-практичній конференції «Badania podstawowe I stosowane: wyzwania I wyniki» (м. Гданськ, 2017), Міжнародній науково-практичній конференції «Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку» (м. Вінниця, 2017), а також на щорічних звітних науково-практичних конференціях професорсько-викладацького складу Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 13 одноосібних публікаціях, із них 6 – у наукових фахових виданнях України, з яких 2 внесено до міжнародних наукометричних баз, 1 – у закордонному науковому виданні, 1 – стаття, що додатково відображає результати дисертації; 5 – праці апробаційного характеру.

Структура дисертації. Робота складається з анотацій (українською та англійською мовами) із переліком публікацій за темою дослідження, вступу, трьох розділів (8 підрозділів), висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг дисертації – 324 сторінки, із них 189 сторінок основного тексту. Список використаних джерел становить 355 найменувань.

РОЗДІЛ 1
ХОРОВА КУЛЬТУРА ВІННИЧЧИНИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія дослідження

З отриманням Україною державності значно активізувалися наукові дослідження у галузі регіоніки. Вагому їх частку складають роботи з вивчення особливостей культурно-мистецького, зокрема музичного, життя українських регіонів. Вивчаючи специфіку регіональних музичних культур, науковці наголошують на тому, що культурно-мистецьке життя регіонів України є такою складовою національної художньої культури, яка вже утворила міцну систему та набула рис професіоналізації на всіх її структурних рівнях.

У працях українських дослідників застосовано системний підхід до вивчення різних аспектів регіональної культури. Найбільше увагу науковців привертають культурно-мистецькі процеси Галичини, Житомирщини, Слобожанщини, Чернігівщини, Полтавщини, Приазов'я [147].

Аналізуючи значний масив досліджень у галузі музичної регіоналістики, можна виокремити три періоди в історії національної культури, які становлять хронологічні межі більшості з досліджень. Перший з них охоплює зазвичай ХІХ - початок ХХ століття. Саме у цей час українська музична культура отримує яскраві національні риси, що супроводжується інтенсивним перебігом процесів професіоналізації усіх форм культурно-мистецького життя. Другий період, який окреслює хронологічні межі багатьох досліджень, охоплює 20-30-і роки ХХ ст., під час яких було розгортання і стрімке згорання процесів українізації в усіх

галузях культурного життя на українських землях, що входили до складу совєцької держави. Це також період, коли частина західних земель України знаходилась у межах кордонів інших держав. Значна кількість досліджень присвячена вивченню культури періоду державної незалежності України, що характеризується закладанням підвалин нової культурної формації [78; 154].

Поміж робіт, присвячених загальним проблемам хорової культури України, виділяється дослідження І. Бермес, в якому розкрито засади хорового руху в націєтворчих, культурно-історичних, художньо-естетичних, специфічно музичних вимірах [9]. У дослідженні систематизовано особливості національного характеру українців та екстрапольовано їх на хорову виконавську традицію, висвітлено діяльність навчальних осередків, які заклали фундамент професійної вокально-хорової освіти.

Проблеми богослужбового хорового виконавства в історико-культурному контексті розкриті у дисертаціях Л. Руденко та Н. Калуцкої. Так, Л. Руденко визначає роль Києво-Могилянської та Духовної академій у розвитку хорового мистецтва України [124]. Н. Калуцка, вивчаючи мистецьку діяльність одного з найвизначніших регентів хору Київської Духовної академії Олександра Кошиця в контексті музики ХХ ст., коректує усталені уявлення про художні процеси в українській музиці перших десятиліть ХХ ст. та звертає увагу на «набуття хоровим мистецтвом функцій провідної галузі, яка очолила експериментальний пошук творення національного стилю, нагромадила неабиякий творчий потенціал і дала унікальні художні здобутки в концертних композиціях і культовій музиці» [65, с. 1]. Дослідниця аналізує картину хорового виконавства в Україні на межі ХІХ-ХХ століть, наголошуючи на її строкатості, знівельованості національних традицій на Наддніпрянщині внаслідок потурання елітарним смакам суспільної верхівки. Подібна ситуація спостерігалася і на Поділлі, де також «мистецькі потреби тогочасного суспільства задовольнялись аматорським музикуванням або хормейстерською працею українських композиторів, які лише плекаючи

співочі колективи, отримували нагоду почути власні твори» [65, с. 3]. В якості винятків на такому тлі Н. Калущка наводить приклади діяльності хору М. Лисенка та капели під керівництвом Г. Давидовського, який певний час плідно працював і на Вінниччині.

Виявляючи особливості Київської хорової школи у контексті дослідження хорового виконавства як феномена творчої взаємодії, П. Ковалик також вказує на період наприкінці ХІХ ст. – першої третини ХХ ст., впродовж якого остаточно сформувались ознаки вітчизняного хорового виконавства. Автор зазначає, що «у той час на тлі світового виконавсько-хорового досвіду український хоровий спів мав цілком реальні переваги (свідченням цього є славнозвісні подорожі Європою у 20-ті роки хорових колективів під керівництвом О. Кошиця та Н. Городовенка)» [72, с. 1]. Автор слушно зауважує, що надалі розвиток хорового мистецтва було загальмовано під тиском пролеткультивської та радянської ідеології. Висловлене підтверджується й аналізом діяльності подільських композиторів, хормейстерів і мистецьких колективів.

П. Ковалик, як і Н. Калущка, також вказує на неоднорідність і строкатість хорової справи як мистецького явища на початку ХХ ст. Його складниками він вбачає церковно-співацьку практику і «швидко розповсюджуваний, зокрема, завдяки творчим зусиллям М. Лисенка демократичний співочий рух. Результатом цього стала яскрава діяльність як окремих митців (О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Калішевського, Я. Яциневича) так і розвиток діяльності хорових колективів (церковних, театральних, студентських, робітничих тощо)» [72, с. 8]. Розвиток демократичного співочого руху можна було спостерігати у зазначений період і на Вінниччині – це яскраво проявилось у діяльності хорових колективів, які продовжували традиції Тульчинської капели М. Леонтовича.

У контексті особливостей виконавсько-хорового фольклоризму Н. Пиж'янова досліджує розвиток хорового мистецтва Черкаського

регіону [111]. Дослідниця аналізує творчу діяльність П. Демуцького як представника виконавських традицій Черкащини.

Одеська хорова школа як культурно-історичний феномен постала предметом дослідження у дисертації І. Шатової, яка зосереджує увагу на вивченні історичних основ хорової традиції і створенні «цілісного підходу до історії духовної музики як єдиного процесу формування національної хорової традиції [162, с. 4]. Висунута теза, на нашу думку, є досить полемічною, адже вона не бере до уваги наявність в Україні демократичного співочого руху, у межах якого також здійснювалась професіоналізація хорового виконавства.

Дослідниця також аналізує діяльність К. К. Пігрова як виконавця, педагога і теоретика та розкриває новаторське значення його основних положень хорознавчої науки. У контексті нашого дослідження це набуває особливої значущості, адже один з видатних діячів хорового мистецтва Вінниччини Р. Скалецький був учнем К. К. Пігрова і безпосереднім продовжувачем традицій, започаткованих одеським майстром.

У регіональних дослідженнях представлене і хорове музикування Чернігівщини, питань якого побіжно торкаються Т. Ляшенко [90] та О. Васюта [19]. Л. Дорохіна досліджує богослужбовий спів в музичній культурі Чернігівщини на початку ХХ століття з позицій значного впливу на нього російських виконавських традицій [43]. О. Бадалов висвітлює динаміку хорової культури Чернігівщини у контексті соціокультурного розвитку України кінця ХХ – початку ХХІ ст. на прикладі діяльності аматорських народних хорових колективів, академічного та богослужбового хорового виконавства Чернігівщини [5].

Дотичною до обраної теми дисертації є робота Р. Римар «Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.)» [119]. Дослідниця висуває обґрунтовану тезу про те, що «в історії української музики пріоритет надавався більшим культурним центрам – Києву, Харкову, Львову, а здобутки інших регіонів не

наголошувались спеціально» [119, с. 1]. Здобутки української «провінції», на її думку, були «надзвичайно важливим чинником становлення і розвитку духовної культури нації, в тому числі – і музичної» [119, с. 1]. Р. Римар вважає саму українську культурну традицію провінційною, розуміючи під цим визначенням той факт, що вона «розосереджена в менших осередках, які достатньо самостійні відносно до центру. Одним з таких вогнищ був і хоровий рух на Вінниччині у 1920-і роки, який потребує не лише свого ґрунтового вивчення, але й усвідомлення його специфічності у контексті загального розвитку хорового мистецтва. Водночас, у вказаній роботі акцентуються тісні зв'язки хорової культури з фольклорним і щоденним побутом форм духовного самовираження, що дозволяє сприймати її своєрідним віддзеркаленням світоглядних принципів певної історичної доби.

Важливість дослідження провінційного музичного життя підтверджено і в роботі О. Кавунник «Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів ХІХ – початку ХХІ століть» [60], в якій наголошується на ролі учнівських хорових колективів у процесі професіоналізації музичного життя міста.

Провідні тенденції розвитку хорового мистецтва Рівненщини аналізує Г. Борейко у процесі комплексного дослідження культури краю у 50–60 роки ХХ ст. [14]. Саме у цей період, на думку дослідниці, хорове мистецтво набуло особливого розвитку на території області, що проявилось в організації низки районних та сільських хорових колективів, конкурсів, оглядів та фестивалів. Вивченню культурно-мистецького життя Рівненщини за часів державної незалежності України присвячена і робота С. Виткалова [21; 22].

Певною мірою проблем хорового виконавства торкається й Т. Волошина у процесі вивчення музичного простору єврейських містечок східноєвропейського регіону у ХІХ – на початку ХХ століття [26]. Аналізуючи синагогальний пласт культури єврейських поселень, дослідниця зауважує, що хоровий спів та органне музикування у провінційних синагогах

хоча й не були дуже поширеними явищами, проте мали свої інтонаційні та ладові особливості.

Значну увагу хоровому виконавству приділяє у своєму дослідженні музичного життя Волині 20-30-х років ХХ століття П. Шиманський [164]. Аналізуючи численні факти плідної музичної праці «Просвіт», дослідник особливо наголошує на їх хоровій діяльності та вивчає «шляхи становлення просвітянських хорів, їх репертуар, рівень виконавської майстерності» [164, с. 5]. Окремо П. Шиманський наголошує на ролі просвітянських хорів у процесі українізації церковної відправи у Волинському регіоні.

Досліджуючи музичний простір Катеринославщини – Дніпропетровщини першої третини ХХ століття в контексті становлення національного музичного професіоналізму, І. Рябцева [127] на прикладі катеринославської капели простежує трагічну долю багатьох хорових колективів, діяльність яких було визнано радянською владою небезпечною у зв'язку з їх яскравою національною спрямованістю. Патріотичні мотивації, що визначали характер творчої діяльності хорових диригентів В. Ю. Петрушевського, Д. М. Петровського, І. І. Горєлишева, виявилися несумісними з ідеологією радянської держави. Подібні визнання колективів та їх керівників зайвими спостерігаємо і на Вінниччині у зазначений період.

Окремої уваги заслуговують роботи, в яких у контексті дослідження музичного життя аналізуються особливості розвитку хорового мистецтва на теренах Східної України. Так, О. Якимчук у процесі вивчення музичної культури Луганщини наводить приклади діяльності учнівських і самодіяльних хорових колективів, проте не дає аналізу їх репертуару, зосередившись на історії інструментального виконавства і театрального життя регіону [166].

Більш детально охарактеризовано хорове мистецтво у дослідженні О. Ущипівської «Музичне мистецтво Донбасу в трансрегіональних соціокультурних процесах кінця ХІХ – початку ХХІ століття» [159]. Так,

дослідниця аналізує діяльність учнівських хорових колективів братського училища Свято-Преображенського кафедрального собору на межі XIX-XX ст., Юзівського початкового народного училища. У зв'язку з тим, що хорове музикування часто слугувало одним із способів самоідентифікації нації, в поліетнічному середовищі Донбасу воно не набуло такого розвитку, як в інших регіонах країни, здебільшого було пов'язане з розвитком церковного співу.

У своїй монографії О. Ущипівська, розкриваючи персональний план культури Донеччини, торкається й діяльності М. Леонтовича, який у 1904-1908 роках працював викладачем співів залізничної школи на станції Гришино. Дослідниця аналізує діяльність створеної ним капели залізничників, виступи якої відбувалися в багатьох містечках краю, та відмічає, що «головна заслуга Микола Леонтовича на Донеччині – залучення залізничників до хорового музикування, виховання любові до українського слова через українську пісню, підвищення їх загальнокультурного рівня» [157, с. 113].

Проте найбільша кількість досліджень у галузі музичної регіоналістики присвячена музичній культурі Західної України.

Становлення фундаментальних професійних основ хорової культури Прикарпаття досліджує Р. Дудик, аналізуючи не лише власне хорове музикування, але й музично-театральні процеси та творчість композиторів регіону на межі XIX-XX ст. [45]. У контексті загальноукраїнських культуротворчих тенденцій у цьому дослідженні розкрито етнорегіональні особливості пісенно-хорової культури різних районів краю (Гуцульщини, Бойківщини, Покуття, Опілля). Р. Дудик ретельно аналізує процеси організації і розвитку професійної і самодіяльної хорової творчості.

У контексті комплексного дослідження музичного життя Закарпаття 20-30-х рр. XX століття (час перебування Закарпаття у складі Чехословацької Республіки) Т. Росул аналізує також і концертно-виконавську діяльність хорових колективів та специфіку їх репертуару [122].

У процесі розкриття історичних передумов та шляхів становлення культури Закарпаття наголошується на ролі церкви як єдиного на той час освітньо-культурного осередку в організації різноманітних форм громадського життя, зокрема і діяльності хорових колективів. Окремо Т. Росул аналізує хорову творчість композиторів Закарпаття (І. Бокшая, П. Милославського, О. Кізими, М. Роццахівського, Д. Задора, М. Гоєра), наголошуючи на тому, що її значну частину складають зразки церковного співу, який тривалого часу був єдиним видом професійного музикування в регіоні.

Звертаючись до вивчення професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини ХХ століття в аспекті міжкультурної взаємодії та етнокультурних чинників, Л. Микуланинець торкається і проблем хорового виконавства [99]. Відродженням хорового руху, започаткованого на Закарпатті у 20 – 30-ті роки ХХ століття дослідниця вважає створення в Ужгороді у 1960 році відділення Хорового товариства. Розвиток хорового виконавства Закарпаття призвів до появи у 80-ті роки ХХ століття нових рис, що проявилися у поєднанні провідних європейські та українських мистецьких тенденцій та виходу за межі лише народно-хорових традицій різних етносів краю. Л. Микуланинець також висвітлює діяльність Закарпатського народного хору як важливої складової етнокультурних процесів краю.

Концептуальне осмислення феномена музичного життя Буковини ХІХ – початку ХХ століття як прояву полікультурного середовища представлено у дослідженні І. Глібовицького. Характеризуючи джерела музичної культури Буковини, науковець відзначає «важливу роль церковного співу, який протягом століть став чи не єдиною ланкою, що пов'язувала українську музику з досягненнями європейського музичного мистецтва» [32, с. 8].

У ґрунтовному дослідженні галицької музичної культури Л. Кияновська, зосередившись на проблемах майже двохсотлітньої еволюції стилів, торкається й ролі хорового мистецтва у розвитку музики. Зокрема, характеризуючи діяльність музичних та культурно-просвітницьких товариств

на теренах Галичини у другій половині XIX ст., дослідниця зазначає, що «найважливішими осередками, що відображали нові тенденції музичного життя краю і водночас послужили важливим стимулом до подальшої стильової еволюції творчості галицьких композиторів стали хори – як аматорські, так і професійні» [70, с. 119].

Також у дослідженні Л. Кияновської міститься низка положень, що розкривають загальні закономірності духовного розвитку Галичини та є принциповими у нашому підході до вивчення хорового мистецтва мультикультурної і поліконфесійної Вінниччини. Зокрема, дослідниця виділяє дві різноспрямовані тенденції у розвитку регіональної культури. Першою з них є тенденція доцентрова, «як така, що спрямована була на ствердження неповторних, сутнісних сторін національної ментальності у професійному мистецтві, мала важливе громадсько-патріотичне значення, сприяла розвиткові самосвідомості кожної з націй» [70, с. 8]. Другою стала тенденція «відцентрова, в якій природно об'єднувались і розмаїті впливи сусідніх культур, і нові загальноєвропейські стильові тенденції, що тяжіла до подолання національної обмеженості і до синтезу культур, до трансформації нових художніх віянь» [70, с. 8]. Як і в Галичині, на Вінниччині культурне середовище також має поліетнічний характер. Саме тому нами видається близьким бажання Л. Кияновської подолати традиційні в музикознавстві недоліки. «Один із них – це окремішній, наче умисно замкнений у собі розгляд кожної національної культури» [70, с. 9], другий – відсутність урахування мультинаціональних підвалин розвитку регіональної культури. Саме тому Л. Кияновська, вивчаючи музичне життя Галичини, враховує вклад в її розвиток представників інших народів, зокрема польського, а також румунського, єврейського, чеського, угорського, вірменського.

Багатогранна діяльність співочих товариств і хорових гуртків у культурно-просвітницьких товариствах одного з районів Галичини – Дрогобиччини – першої половини XX ст. досліджена у роботі І. Бермес [10]. У процесі різнобічного вивчення хорового життя Дрогобиччини дослідниця

розкриває основні види діяльності співочих товариств як культурно-мистецьких осередків та визначає рівень і творчі можливості співочих товариств, особливості музичного репертуару (світського і церковного). Окрім того, І. Бермес виокремлює «феномен хорового аматорства» у контексті загальноукраїнського культуротворчого процесу та осмислює еволюційні процеси хорового руху як важливого чинника збереження національної української культури [10, с. 4].

Проблеми розвитку національного диригентсько-хорового мистецтва Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття розглядає Л. Мороз у контексті регіональних, загальнонаціональних та європейських культуротворчих процесів [103]. Зосередивши науковий інтерес на одному аспекті хорового мистецтва, дослідниця простежила «історичну динаміку формування аматорської гілки диригентсько-хорового мистецтва Галичини в проекції на ті функції, які воно виконувало у процесах становлення національних виконавських традицій у визначений період» [103, с. 3], виявила культурно-історичні передумови, що сприяли зростанню фахового рівня диригентсько-хорового виконавства в цьому регіоні та провідні тенденції у розвитку диригентсько-хорового мистецтва зазначеного періоду на прикладі діяльності польських та українських аматорських хорових товариств.

Загалом у результаті стислого огляду робіт у галузі музичної регіоніки, зокрема присвячених хоровій культурі, можна прийти до висновку, що найбільш різнобічно у дослідженнях представлене хорове мистецтво Галичини. Посилений інтерес науковців до хорової культури краю є цілком виправданим, адже саме на галицьких теренах діяльність хорових колективів була найбільш розвиненою. Значну роль у розвої хорового мистецтва краю відіграли хорові колективи товариства «Боян», що відмічають усі дослідники. Вони не лише розвинули масштабну діяльність у різних сферах музичного життя Галичини, зокрема концертній, освітній, видавничій,

організаційній тощо, але й стали осередком українства та сприяли піднесенню національної свідомості.

Усі мистецтвознавчі дослідження у контексті наукового інтересу до хорового музикування можна поділити на декілька груп.

Першу і найчисельнішу з них складають роботи, в якій проблеми хорового мистецтва в різній мірі висвітлюються у контексті загального вивчення музичної культури регіону (Л. Кияновська[70], І. Батирєва [6], Л. Булгакова [17], М. Семенюк [133], І. Сесак [134], Т. Волошина, Н. Студенець [153], Т. Князева [71], В. Косаківський [74], , М. Долгіх [42], О. Дудар [44], А. Желан [47], Н. Костюк [75], О. Кошель [77], О. Ущапівська [159], М. Томчук [155], Я. Горак [33], П. Даценко [39], Т. Ляшенко, С. Виткалов[22], І. Герасимова [31], А. Литвиненко [85], Г. Локощенко [87], Т. Мартинюк [94], Л. Мельничук [96; 97], О. Панфілова [110], О. Попович [116], Л. Микуланинець[99], Л. Ігнатова [55], О. Мануляк [92], В. Мітлицька[102], О. Світлична [130], И. Мурзина [105], М. Ржевська [118], Л. Романюк [121], Я. Руденко [125], М. Слабченко [148], Н. Смагло [149], О. Смоляк [150], С. Щітова [165] та ін.).

До другої групи відносяться дослідження власне хорового мистецтва в усіх його аспектах (Р. Римар [119], О. Стріхар [152], В. Бойко [13], А. Мартинюк [93], Р. Дудик [45], І. Бермес [9], І. Матійчин [95], М. Черепанін [160], І. Дем'янець [40], В. Шегда [163]та ін.)

Третя група праць зосереджує дослідницьку увагу безпосередньо на хоровому виконавстві (Н. Александрова [1], Н. Селезнева [131], Ж. Зваричук [52], В. Михайлець [100], О. Майчик [91], Ю. Пучко-Колесник [117], Г. Савельєва [128], В. Бойко [13], Н. Пиж'янова [111]).

Початок дослідження хорового мистецтва краю частково міститься у працях з галузі теорії та історії культури, які різною мірою торкаються й проблем хорового мистецтва Поділля. Сюди відносяться дисертації М. Антошко, Т. Бурдейної-Публіки, С. Іскри, Ю. Москвічової та О. Черкашиної. Так, застосувавши комплексний підхід до вивчення музичної

та театральної культури Поділля, М. Антошко розкриває окремі процеси у хоровому виконавстві та композиторській творчості 60-х років XIX – першої половини XX століття [4]. Зокрема, аналізуючи діяльність на теренах краю М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, дослідниця відмічає їх внесок у розвиток хорового мистецтва Поділля. При розкритті особливостей музичного життя Вінниччини у 20-ті роки XX століття М. Антошко виділяє роль Єврейського народного хору імені І. Переца, російсько-українського хорового колективу імені І. Кедріна, хорової капели на чолі зі Р. Скалецьким, хорової капели імені М. Леонтовича у підвищенні загального рівня музичної культури краю. Як вказує дослідниця, до репертуару цих колективів входили твори українських і російських композиторів, а також обробки народних пісень. М. Антошко відмічає, що «справжнім еталоном хорового виконавства стала творча робота капели, створеної при Товаристві імені М. Леонтовича (хорової капели Г. Давидовського, капели С. Папа-Афанасопуло) на Вінниччині. Її діяльність носила яскраво виражений просвітницький характер (розповсюдження серед мешканців Вінниччини кращих українських творів, ознайомлення населення зі зразками як українських, так і світових композиторів; зібрання на території Поділля народних пісень, здійснення їх запису та аранжування, їх наукового вивчення; участь у громадському житті міста під час свят, конференцій, з'їздів), що засвідчується віднайденим в архіві уставом капели» [4, с. 15].

Окремі факти, що стосуються питань становлення хорової культури Вінниччини містяться у дослідженні С. Іскри «Соціокультурна діяльність Римо-католицької Церкви у контексті духовної культури Поділля» [57]. Авторка роботи розкриває специфіку функціонування музичних бурс, які на початку XVII століття були започатковані єзуїтами на основі бурс для бідної шляхти і для учнів з незаможних сімей. На Вінниччині такі освітні заклади діяли у самій Вінниці і містечку Бар, де існували також й єзуїтські колегії. Дослідниця відмічає, що «навчання музиці, гри на інструментах і співу було не єдиним завданням музичних бурс: виступи учнів у церквах, на шкільних і

содаліційних урочистостях повинні були залучати місцеве населення до храму, а студентів – до школи» [57, с. 36]. Також С. Іскра приходять до висновку про те, що «активна концертна діяльність музичних бурс сприяла підвищенню рівня хорового виконавства у католицьких храмах на Поділлі. Музика католицьких храмів і до того приваблювала увагу православних: багатоголосним співом хору, що на той час було невідомим Православній Церкві. У поєднанні з органом і професійністю співаків-бурсаків вона створювала надзвичайно сильне враження, викликаючи у слухачів сильні естетичні почуття» [57, с. 36].

Інформація про діяльність світських хорів на теренах Вінниччини у ХХ столітті міститься у дослідженні Т. Бурдейної-Публіки [18], яка досліджує становлення і розвиток професійних форм музичного життя та визначає їх роль у процесі культурного розвитку Подільського краю. Її дисертація стала першою спробою ґрунтовного висвітлення тенденцій розвитку музичної культури Вінниччини як складової Подільського регіону. Дослідниця вказує на діяльність на початку ХХ ст. Подільського Українського Товариства «Просвіта», що мало свої філії у містечках краю. При деяких з них функціонували і драматично-хорові гуртки, зокрема в містечку Печора Брацлавського повіту. У Тульчині в місцевому осередку «Просвіти» працював і М. Леонтович, поміж різноманітних видів діяльності якого була й робота з хором Тульчинської жіночої єпархіальної школи.

Досить стисло дослідниця розкриває діяльність у 20-30-х роках ХХ ст. на теренах Вінниччини Тульчинської хорової капели, Художньої капели Г. Давидовського, Вінницької капели ім. М. Леонтовича. У результаті огляду діяльності хорових колективів зазначеного періоду, Т. Бурдейна-Публіка приходять до висновку про те, що саме хорове музикування стало основною формою музичної діяльності, а хорові товариства здійснили найбільший вплив на розвиток мистецького життя і стали базою формування професійних форм музичного життя Вінниччини. Загалом, до подібних

висновків приходять й усі дослідники хорového мистецтва західних регіонів України 20-30-х років ХХ ст.

У процесі вивчення особливостей функціонування Театру опери та балету і Державної консерваторії у Вінниці як феноменів національної культури першої половини ХХ ст., О. Черкашина характеризує діяльність хорових колективів цих закладів [161].

Робота Ю. Москвічової присвячена дослідженню соціокультурних змін періоду незалежності України у Вінницькій області крізь призму функціонування культурно-мистецького життя [104]. В якості одної з популярних його форм дослідниця виділяє діяльність навчальних хорових колективів, зосередившись на стислому відтворенні історії двох колективів Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського – Народної хорової капели і Народної жіночої хорової капели.

Загалом, в охарактеризованих розвідках дослідників Вінниччини представлені такі аспекти культури краю:

- функціонування на теренах краю релігійних громад та їх культурної діяльності (С. Іскра);
- культурно-мистецьке життя у діяльності закладів культури, творчих спілок і громадських організацій, конкурсно-фестивального руху (Ю. Москвічова);
- музично-театральне життя Вінниччини з аналізом діяльності професійних мистецьких і навчальних закладів (М. Антошко, Т. Бурдейна-Публіка, О. Черкашина).

Аналіз існуючих досліджень хорového мистецтва регіонів України підтверджує необхідність їх доповнення дослідженням процесів поширення хорového мистецтва на Вінниччині, яка володіє міцними історичними традиціями та значними досягненнями теперішнього часу. Охарактеризовані роботи підтверджують відсутність комплексного дослідження хорової

культури Вінниччини та необхідність ґрунтовного аналізу та систематизації усіх її складових.

1.2. Джерельна база дослідження

У процесі дослідження хорове мистецтво Вінниччини як складова національної хорової культури та системи культури України загалом позиціонується як предмет дослідження в єдності двох аспектів – визнання за хоровим музикуванням краю його особливостей та усвідомлення цілісності української хорової культури. Такий підхід дозволяє сприймати багатоманітність регіональних культурних проявів в єдності національної культури.

Зміст джерельної бази дослідження хорової культури Вінниччини обумовлений темою і завданнями роботи. Окрім того, у зв'язку з хронологічним спрямуванням і системним підходом до предмету дослідження, вибір джерельної бази знаходиться у широкому історичному та науковому полі, адже аналіз фактів та явищ хорового мистецтва краю потребує залучення значного масиву інформації та аналітичної літератури з різних галузей культурологічного знання. У процесі дослідження постала, в першу чергу, проблема пошуку джерел і носіїв інформації, які висвітлюють фактологічний матеріал.

Основу джерельної бази дослідження складає численна кількість архівних матеріалів. Переважну більшість з них становлять джерела Державного архіву Вінницької області (ДАВО). Більшість архівних документів до наукового обігу залучаються вперше.

У зв'язку з тим, що походження архівних матеріалів, що зберігаються у ДАВО, є досить різноманітним, їх зміст можна розподілити на окремі групи.

Окрему частку архівних джерел складають звіти секції МУЗО (організації музичного життя при народній освіті) Подільської Губнаросвіти, які діяли у 1920-х роках, плани і звіти про роботу капели ім. М. Леонтовича в

місті Вінниці, подані до Вінницької окружної інспектури Народної освіти, листи диригента С. Ю. Папа-Афаносопуло до Політосвіти та ін. Значна кількість цих матеріалів оприлюднена в запропонованому дослідженні вперше.

До другої групи архівних джерел відносимо особові фонди, зокрема хороших диригентів і композиторів Родіона Скалецького, Григорія Давидовського, а також матеріали карної справи Р. Скалецького, порушеної проти нього внаслідок активної діяльності очолюваної ним капели ім. М. Д. Леонтовича у м. Тульчині.

Третя група джерел представлена матеріалами з періодичних видань.

Загалом в результаті дисертаційного дослідження було опрацьовано 14 фондів. Найбільше документів опрацьовано із фондів 254 та 256.

Фонд 13 (Вінницька чоловіча вчительська семінарія Київського учбового округу 1907 – 1920 рр.) Державного архіву Вінницької області містить документи Вчительської семінарії, яка була створена у с. Потоки Вінницького повіту 6 грудня 1907 року, а у 1909 р. була переведена до м. Вінниці [300]. Фонд містить протоколи засідань педагогічних рад, екзаменів, учбові плани з предметів, що вивчалися, особові справи викладачів та студентів. Матеріали фонду, що були використані у дослідженні висвітлюють особливості діяльності семінарії, умови навчання у закладі, характеристики викладачів семінарії, особливості музичного виховання.

Використано фонд 196 (Вінницький окружний адміністративний відділ Вінницького окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, 4570 од. зб., 1920–1930 рр.) [301], 254 (Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губерньського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця 1919 – 1925 рр.) [303–318], 256 (Вінницька окружна інспектура народної освіти Вінницького окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських

депутатів (окрнаробраз), 1923 – 1930 рр.) [320 – 323]. Відповідно до «Положення про окружні з'їзди Рад і окружні виконавчі комітети» від 30 травня 1923 р. при окрвиконкомах утворювалися окружні адміністративні відділи окружних виконавчих комітетів рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів (ОКРАДМІНВІДДІЛИ). У дослідженні використані джерела фонду 196, який містить матеріали по реєстрації православної релігійної громади при Казанській автокефальній церкві м. Вінниці, зокрема реєстраційну карту хорового диригента Г. Давидовського, який працював регентом з 1923 по 1924 р. [301].

Фонд 254 містить протоколи засідань підвідділу мистецтв губполітпросвіти з 1919 по 1925 роки, з яких використана інформація про існування та діяльність Художньої капели під керівництвом Г. Давидовського, симфонічного оркестру, [309, арк. 59], статuti, особовий склад та звіти про роботу єврейського хору під керівництвом Д. Писаревського [312, арк. 94–96; 314], пролетарського хору під керівництвом І. Кедріна [312, арк. 84, 98]. Фонд також містить звіт керівника Художньої капели С. Ю. Папа-Афанасопуло про її діяльність, що дозволяє відтворити повну картину діяльності хорових колективів [310, арк. 38–39], а також про роботу музичної профшколи у м. Тульчин [316, арк. 1]. Окремим документом поданий особовий склад капели [310, арк. 39].

Фонд зберігає великий масив звітів керівників підвідділів мистецтв та протоколи засідань колегії підвідділу мистецтв [304–310], у тому числі автобіографію та копію диплома про освіту Антона Гуммеля [314, арк. 17], заяву Г. Давидовського (рукопис із особистою печаткою композитора) з проханням про призначення керівником Художньої капели А. Гуммеля [311, арк. 617]. Цілісності дослідження хорових навчальних колективів надає окрема справа фонду, яка зберігає інформацію про діяльність Вінницької консерваторії та музичного технікуму, зокрема протоколи засідання педагогічних рад, навчальні програми, афіші концертів, особовий склад [315].

У фонді 256 містяться матеріали про діяльність Вінницької окружної інспектури народної освіти, зокрема були використані документи про діяльність хат-читалень, робітничих клубів, матеріали про культосвітню роботу, доповіді про стан художньої роботи на Вінниччині, особливості роботи репертуарного комітету, організацію Дня музики та крайових диригентських курсів, роботу філій та підфілій товариства ім. М. Леонтовича, а також капели ім. М. Леонтовича [320–323].

Фонд 847 (Тульчинська окружна інспектура народної освіти Тульчинського окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, 1922–1930 рр.) та фонд 848 (Тульчинська окружна прокуратура, 1923–1930 рр.) містять матеріали про роботу інспектури народної освіти м. Тульчина, зокрема листи до Тульчинської політосвіти від членів товариства ім. М. Леонтовича, документи про організацію та діяльність Тульчинської хорової капели ім. М. Леонтовича (статут, протоколи зборів, гастролі та концерти, репертуар), протоколи засідань тульчинської філії товариства ім. М. Леонтовича, гастролі київської капели «Думка» [324–329].

Ф 925 (Подільський губернський виконавчий комітет Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця, 1921–1925 рр.) зберігає справи Подільського губернського виконавчого комітету, серед яких важливими для дослідження є звіти підвідділу мистецтв за вказані роки, а також звіти про організацію Народного та Дитячого хорів у м. Вінниці [330].

У фонді 965 (Подільське губернське статистичне бюро, м. Вінниця, 1919–1925 рр.) зберігаються статистичні дані про театри, театральні гуртки, хорові колективи та оркестри Вінниччини, які дозволяють відтворити повну картину музичної культури регіону [331].

Важливим для розкриття діяльності окремих діячів хорової культури, що працювали на теренах Вінниччини, є матеріали, зібрані в особові фонди. Так, фонд 5986 (Родіон Андрійович Скалецький – самодіяльний композитор, м. Вінниця, 1927–1984 рр.) містить документи біографічного характеру

самодіяльного композитора, відомого митця хорової справи Вінниччини [335–342]. Зокрема, рідкісні світлини, автобіографію, рецензії Р. А. Скалецького на твори самодіяльних композиторів, рецензії на твори самого Р. Скалецького, листи В. Уманця, К. Пігрова, а також листи організацій, в тому числі Центрального будинку народної творчості, методичного кабінету художнього виховання дітей, кабінету народної творчості Київської консерваторії [342].

Р. Скалецький, що був яскравим послідовником композиторського, хормейстерського та педагогічного методу М. Д. Леонтовича, став ініціатором відродження Тульчинської хорової капели після смерті композитора, був одним із перших дослідників творчості М. Леонтовича на теренах Вінниччини. Так, одним із важливих документів, що доповнює дослідження новим матеріалом щодо методичної роботи М. Д. Леонтовича є спогади учениць видатного композитора (Р. Колосовської та М. Кільчевської) про урок співів М. Леонтовича, який записав Р. Скалецький [337, арк. 1–4]. Інформація про урок М. Леонтовича вперше висвітлена у дисертаційному дослідженні і не входить до жодних друкованих матеріалів про життя та творчість видатного композитора. Фонд також зберігає рукописи хорових творів та старовинних народних обрядів «Весілля» та «Купала», записані Р. Скалецьким у с. Михайлівка Бершадського району Вінницької області [340–341].

Подальшу трагічну долю Р. Скалецького можна дослідити завдяки фонду 6023 (Колекція фільтраційних, слідчих та наглядових справ переданих СБУ у Вінницькій області, 1918–1999 рр.) [343–345]. У Справах 5907, 6346 та 23975 зберігаються матеріали карної справи на Р. Скалецького, який був звинувачений у націоналізмі та належності до контрреволюційної організації. Звинувачувався композитор за доносом Ф. Лебеда у надмірній прихильності до роботи в якості керівника Тульчинської хорової капели, симпатії до М. Леонтовича та навіть пошитті українських національних костюмів для хору. Хоча Р. Скалецький своєї вини не визнав, Особлива Нарада при Колегії

ДПУ УРСР 3 лютого 1933 року винесла рішення про вислання композитора за межі України. Фактично як ворог народу композитор прожив усе своє подальше життя, і лише у 1989 році (через п'ять років після смерті) була відновлена справедливість щодо репресій 1930-1940 років.

Особовий фонд 5388 (Давидовський Григорій Митрофанович – заслужений артист УРСР, композитор, м. Вінниця, 1919 – 1975 рр.) [332–334] Державного архіву Вінницької області зберігає 10 справ композитора та диригента Григорія Давидовського. Зокрема, рідкісні світлини композитора та Художньої капели, з якою композитор працював у м. Вінниці. Фонд зберігає також рукописи творів композитора. Окремою справою зберігається одне із перших нотних видань хорової опери композитора «Під згуки рідної пісні» [333]. Довгий час клавір опери вважався втраченим, проте у 1969 році його було передано у Державний архів Вінницької області з приватної колекції співачки Художньої капели Софії Боднарчук. На титульній сторінці композитор власноруч зробив напис-присвяту, датувавши подарунок 15 червня 1920 року. Рік видання друкованого клавіру невідомий, проте опублікований він був у видавництві Г. М. Пуховича в Ростові-на-Дону.

Доповнюють інформацію про життя та діяльність Г. Давидовського матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ). Так, фонд 12 (Давидовський Григорій Митрофанович – український радянський хоровий диригент і композитор) містить автобіографію, мемуари композитора та світлини, листування із донькою Н. Г. Давидовською-Васильєвою та племінницею Л. В. Давидовською. Значним внеском у формування цілісної картини дослідження та для характеристики діяльності Г. Давидовського як хорового диригента є аналіз його листування із відомими діячами музичної культури України (Г. Верьовка, М. Михайлов), а також відгуки преси, зібрані самим Г. Давидовським [353–355].

Інформація про діяльність філій товариства ім. М. Д. Леонтовича у м. Вінниці та м. Тульчині доповнюється матеріалами Національної

бібліотеки України ім. В.І.Вернадського. Так, фонд 50 Інституту рукопису Національної бібліотеки ім. В. Вернадського (Анкети та заяви про вступ у члени Музичного товариства ім. Леонтовича Вінницької філії 14–15 квітня 1925 рр.) містить документи про особовий склад Комітету пам'яті М. Леонтовича, а також документи про заснування та діяльність Подільської філії Музичного товариства ім. М. Леонтовича [346–347].

Панораму розвитку хорового мистецтва краю у першій половині ХХ століття відтворено у значній мірі за допомогою інформації з місцевої преси. Вагоме значення для джерельної бази дисертаційного дослідження мають «Подільські Єпархіальні відомості», що видавалися у 1862–1905 роках у м. Кам'янець-Подільському [167–244]. У випусках містяться окремі нотатки про хорове виконавство, а у другій – неофіційній – частині «Відомостей» публікувалися не лише матеріали з повсякденного життя православного духовенства Поділля, але й документи з історії Поділля, а також нотатки й повідомлення про різні події культурно-освітнього і громадського життя в єпархії. У хроніках культурно-освітнього, церковного і наукового життя Поділля згадується діяльність світських і духовних навчальних закладів краю, при яких функціонували хорові колективи. Окрім того, у випусках «Подільських єпархіальних відомостей» можна віднайти й анонси нових збірок духовних пісень з тлумаченням їх значення.

Суттєво доповнюють дослідження фактологічним матеріалом випуски газети «Шлях» – щоденної газети товариства «Просвіта», яка виходила у 1919 році у м. Вінниці та висвітлювала основні події культурного життя міста за часів перебування у Вінниці Української Народної Республіки (УНР). Газетні хроніки подають анонси концертів, міських прем'єр (так, майже у кожному випуску анонсуються концерти Художньої капели під керівництвом Г. Давидовського, а також містяться відомості про прем'єру його опери у м. Вінниця) [245–260].

Уявлення про стан розвитку хорового музикування та діяльність окремих колективів за часів більшовицької влади можна скласти за

допомогою публікацій в офіційній республіканській та обласній пресі, зокрема у журналах і газетах «Музика», «Музика масам» [276–289; 294–298], «Більшовицька правда» [270–272], «Слово Подолії» [263], «Вісті» [261–262], «Червоний край» [266–269]. Зокрема в «Українській музичній газеті» від 14 січня 1926 року М. Вериківський під псевдонімом Крем'янецький друкує статтю «Давидовський і «давидовщина» про композиторську творчість Г. Давидовського, у якій негативно висвітлює його композиторський доробок [275].

У процесі опрацювання матеріалів з періодичних видань часів радянської влади можна прийти до висновку, що у всіх газетних публікаціях присутній однобічний погляд на явища мистецтва, визначений ідеологічними кліше влади. Тому, перш за все, у матеріалах преси особливо вагомим для дослідження є фактологічний матеріал, на основі якого можна зробити певні висновки з позицій сучасного бачення культурної ситуації.

У результаті систематизації і порівняльного аналізу інформації з усіх вказаних джерел можна відтворити усю повноту картини поширення і шляхів професіоналізації різноманітних форм функціонування хорової культури Вінниччини.

1.3. Теоретико-методологічні засади дослідження хорової культури Вінниччини

Дослідження хорової культури Вінниччини в її різноманітних формах прояву потребує розробки ґрунтовної методологічної бази, адже розкриття регіональних особливостей хорового мистецтва краю в багатьох його аспектах дозволяє виявити як його загальні закономірності, так і специфіку окремих сторін. Під методологією розуміємо її найширше визначення в якості системи основних принципів світогляду, які можна застосувати до гносеологічних і практичних процесів. Методологія дослідження явищ і форм хорової культури на найвищому рівні спирається на загальнонаукові принципи з універсальною значимістю. Тому дослідження хорової культури Вінниччини синтезує низку наукових положень, що походять з різних галузей знання – філософії, культурології, історії, мистецтвознавства, музикознавства та ін. У своєму синтезі використання усіх вказаних галузей знання демонструє міждисциплінарний підхід, завдяки якому предмет дослідження аналізується всебічно та ґрунтовно.

Застосування мистецтвознавчого методологічного підходу дозволяє охопити широке коло завдань, під час розв'язання яких можна всебічно та ефективно вивчити предмет дослідження [2]. Методологія дослідження конкретизується у вигляді методичних процедур і прийомів, в яких виділяються три рівні. Таку трирівневу структуру методології запропонував використовувати О. Зись при комплексному вивченні мистецтва [53]. Він також звертає особливу увагу на те, що методологічна проблематика комплексного дослідження мистецтва розробляється «в органічній єдності з предметно-змістовними аспектами мистецтва» [53, с. 19].

Першим рівнем у структурі мистецтвознавчої методології стає метатеоретичний. О. Зись називає його рівнем універсальної загальнофілософської методології, яка виступає теоретичною основою будь-якої галузі наукового знання.

Другим рівнем стає теоретичний, на якому відбувається трансформація універсальної методології у відповідності зі специфікою художньої творчості. Таким чином теоретичний рівень формує специфічну мистецтвознавчу методологію.

Третій рівень методологічної проблематики стає аналітичним, безпосередньо практичним, на якому здійснюється «конкретизація мистецтвознавчої методології відповідно конкретному виду творчості» [53, с. 20].

Слід наголосити на умовному виділенні цих рівнів, які у дослідженні мистецьких і музичних явищ виступають в органічній єдності та володіють причинно-спадковими зв'язками. Усвідомлення цих зв'язків дозволяє прийти до наукових узагальнень у процесі дослідження.

Окрім мистецтвознавчого методологічного підходу, дослідження хорової культури певного регіону потребує застосування принципів комплексно-інтеграційного підходу, який дозволяє усвідомити особливості взаємозв'язку і взаємовпливу різноманітних явищ у мистецькому житті Вінниччини в їх проекцію безпосередньо на хорове музикування. Комплексно-інтеграційний підхід поєднує у собі загальнонаукові та спеціальні методи дослідження, зокрема культурологічний, мистецтвознавчий, системний і міждисциплінарний. Комплексне використання цих методів формує погляд на хорове мистецтво краю в різноманітних його проявах як культурний феномен, що функціонує в якості підсистеми культури регіону і хорової культури нації [24; 51].

Вивчення хорової культури Вінниччини потребує принципів системного підходу та структурного методу. Використання системного підходу обумовлюється тим, що сучасна наука розглядає музичну культуру як комплексне явище, при дослідженні якого слід охопити значне коло проблем. К. Леві-Строс наголошував на тому, що структуралізм виступає не просто методом пізнання, а особливим світоглядом, особливою філософською системою. Структурний метод вимагає здійснення процедури

«виявлення структури, сукупності відношень, стійкої основи будь-якого об'єкту, системи правил, спираючись на які можна розчленити об'єкт, отримати на його фундаменті нові «часткові» об'єкти, з одного об'єкту мати два, три й т. д.» [83, с.109].

Принципи системного підходу сформульовані у працях М. Кагана [61–64], В. Кузьміна [80; 81], І. Блауберга [11; 12], В. Садовського [129]. Вище зазначені дослідники розуміють системний підхід як конкретний метод пізнання, заснований на глибокому науково-практичному усвідомленні системності як важливої властивості навколишнього виміру дійсності

Завдяки універсальності системного підходу та принципу історизму в їх межах можливе використання різноманітних методик дослідження, які було застосовано на різних етапах дослідження хорової культури Вінниччини [56]. Під час накопичення джерельних матеріалів використовувався пошуковий метод. Аналітичний метод став доцільним під час систематизації наукової літератури у різних галузях знання (історії, культурології, мистецтвознавства, музикознавства). З метою розкриття специфіки умов функціонування окремих явищ хорової культури було застосовано історичний метод. У зв'язку з тим, що дослідження хорової культури Вінниччини має комплексний характер, при вивченні усього масиву його фактів, явищ і феноменів було застосовано системний метод. Осмислення специфіки регіональності досліджуваного явища потребувало використання феноменологічного методу, а виявлення загальнонаціональних ознак хорової культури Вінниччини у порівнянні з хоровим мистецтвом інших регіонів спонукало до застосування компаративного методу. Відтворення загальної панорами хорової культури Вінниччини потребувало дослідження виконавської і композиторської творчості окремих її діячів, яке здійснювалося за допомогою мистецтвознавчого методу.

Адаптуючи положення системного підходу до теми дослідження, констатуємо, що хорова культура Вінниччини як система володіє наступними якостями – цілісністю, об'єктивністю, функціональністю і

структурністю. Структурність як властивість засвідчує, що сама хорова культура краю утворює лише її притаманну складну структуру, яка потребує ретельного вивчення окремих її складових. Для цього необхідним стає й використання структурного методу.

Отже, якщо хорова культура Вінниччини постає у дослідженні системою, виникає необхідність визначити її складові. Для цього необхідно на принципах системного підходу та структурного методу здійснити інтерпретацію самого поняття культури. Враховуючи велику кількість дефініцій, що існують у сучасній науці, спираємося на визначення культури М. Поповича, під якою вчений розуміє комплекс матеріальних, духовних, інтелектуальних, емоційних характеристик суспільства, які відображають його ціннісну систему. Звужуючи загальне поняття до рівня національної культури, М. Попович сприймає національну культуру як продукт споживання, відтворення і творення нації. Сутність взаємодії національного і всезагального учений визначає наступним чином: «Вселюдське, як не дивно, яскравіше виступає там, де культура творить своє, національно специфічне: якщо воно – справжній здобуток культури, а не підробка, не повторення, то рано чи пізно цей продукт творчості нації стає надбанням інших, оцінюється як національний внесок у міжнародний культурний фонд. Якщо світові досягнення сприймаються нацією, то при цьому вони «проціджуються» крізь мережу властивих їй стереотипів, упереджено освоюються при опорі на прийнятий в її культурі тезаурус» [115, с. 61]. На основі визначення М. Поповича та принципів системного дослідження можна сприймати українську культуру суперсистемою, яку утворює сукупність способів світосприйняття, опанування навколишнім середовищем, матеріальних і духовних надбань, мислення і творчості українського народу.

Хорова культура у запропонованому дослідженні, згідно системного підходу, також постає субсистемою регіональної музичної культури. В її визначенні послуговуємося дефініцією О. Ущипівської. Під регіональною культурою вона розуміє «багаторівневе структуроване утворення, що

характеризує систему з декількох сторін:

- аксіологічної (характеристики музичних цінностей, створених і збережених суспільством у межах певного регіону);
- інформативно-комунікативної (діяльність із створення, збереження, відтворення, поширення, сприйняття й використання цінностей в даному регіоні);
- особистісно-психологічної (суб'єкти цієї діяльності разом з їх знаннями, навичками, уподобаннями, запитами тощо, які проживають у конкретному регіоні);
- соціальної (установи, соціальні інститути цієї діяльності, їх обладнання, інструменти, які функціонують у регіоні)» [158, с. 25].

Розглядаючи визначення О. Ущипівської щодо предмету запропонованого дослідження, можна охарактеризувати хорову культуру Вінниччини як складну систему, в яку об'єднані декілька субсистем. Першою з них постає сукупність музичних цінностей, створених і збережених на теренах краю (фіксовані зразки професійної хорової творчості, виконавські традиції і школи, специфіка місцевого хорового музикування). Другою субсистемою стає результат діяльності із створення, збереження, відтворення, поширення, сприйняття й використання цінностей (функціонування різноманітних громадсько-культурних організацій, професійних і самодіяльних хорових колективів, культурних рухів, спрямованих на популяризацію хорового мистецтва). Третю субсистему хорової культури Вінниччини утворюють суб'єкти цієї діяльності з їх навичками і знаннями (творчі постаті аматорів хорового мистецтва, диригентів і композиторів). Четверта субсистема хорової культури регіону – державні установи і соціальні інститути цієї діяльності, розташовані на Вінниччині (музичні навчальних закладів та заклади культури, різноманітні спілки, що безпосередньо впливають на розвиток хорового мистецтва краю) [158].

Поєднання структурного методу і системного підходу, застосованих у дослідженні, потребує використання так званого принципу «системного матеріалу», запропонованого В. Кузьминим [81, с. 15]. Системний матеріал об'єднує детальне вивчення конкретних явищ і предметів з подальшим узагальненням результатів пізнавального процесу.

Якщо хорова культура Вінниччини постає особливою системою, то при її вивченні необхідно застосувати наступні дії:

- виокремлення провідних тенденцій у розвитку хорового музикування в регіоні;
- комплексний аналіз виконавської і композиторської діяльності суб'єктів хорової культури краю;
- створення й обґрунтування періодизації історії хорової культури краю з визначенням специфічних характеристик на кожному з її етапів.

Виконання цих дій призведе до системних узагальнень в аспекті взаємозв'язків місцевої хорової традиції із традиціями загальнонаціональними. Усі зазначені дії створюють теоретико-пізнавальну технологію дослідження хорової культури Вінниччини як системи.

Структурний аналіз дозволяє дослідити усю повноту зв'язків підсистем складної системи, якою у дослідженні постає хорова культура. М. Каган зазначає, що ефективність використання структурного аналізу залежить від дотримання двох вимог:

- встановлення необхідності і достатності виділених зв'язків між рівнями, які забезпечують існування, функціонування та розвиток системи;
- віднаходження відмінностей між різнорівневими та однорівневими відносинами компонентів системи [64, с. 43].

Достатність і повнота зв'язків між усіма компонентами системи забезпечують її функціонування та буття.

Системний підхід і структурний метод передбачають не лише різнорівневе вивчення предмету, але й його контекстне дослідження, в якому проявляється дія методологічного принципу історизму.

На закінчення огляду методологічних основ вивчення хорової культури Вінниччини можна підсумувати, що головною базою дослідження стали системний підхід і структурний метод, доповнені пошуковим, аналітичним, історичним, феноменологічним, компаративним, мистецтвознавчим, культурологічним і теоретичним методами. Системний підхід забезпечив урахування у дослідженні принципів діалектики й історизму, за допомогою яких відтворено історію хорової культури Вінниччини.

Висновки до розділу 1

Здійснений огляд і аналіз наукових джерел у галузі регіональних досліджень дозволяє прийти до висновку, що хорове мистецтво різних регіонів України загалом вже представлено у достатній мірі у працях науковців. Проте хорове музикування українських сходу й півдня ще не знайшло свого різнобічного вивчення. Брак наукових розвідок, присвячених саме проблемам хорового мистецтва, певною мірою можна пояснити відсутністю давніх і міцних хорових традицій у цих регіонах. Хорова культура центральної й західної України представлена у сучасному мистецтвознавстві найбільше. Найширше у роботах з музичної регіоналістики вивчено хорове мистецтво Галичини, на теренах якої найбільш розвиненою була мережа хорових колективів, гуртків, товариств. Хорова культура цього краю представлена як у працях, присвячених загальним проблемам розвитку музичного мистецтва, так і в дослідженнях безпосередніх явищ і феноменів хорового музикування в різноманітних його аспектах.

Питання хорової культури Поділля на сьогодні у музичній регіоналістиці представлені досить скромно. Виключенням є дисертація Р. Римар, присвячена проблемам хорового мистецтва Хмельниччини в контексті історичного процесу другої половини XIX – початку XXI ст. Хорове музикування на Вінниччині ще не було предметом цілісного й системного дослідження. Окремих питань його історії торкаються М. Антошко, Т. Бурдейна-Публіка, О. Черкашина, деякі зауваження містяться у дисертаціях С. Іскри та Ю. Москвічової. Комплексне дослідження хорової культури Вінниччини у сучасному мистецтвознавстві відсутнє, що й актуалізує обрану тему дослідження.

Характеристика джерельної бази дослідження свідчить про те, що матеріали Державного архіву Вінницької області, Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського та Центрального

державного архіву-музею літератури і мистецтва України дозволяють відтворити цілісну картину хорової культури Вінниччини. На основі архівних документів було розкрито діяльність хорових колективів регіону, Подільських філій товариства ім. М. Леонтовича, а також досліджено творчість окремих діячів хорового мистецтва, що працювали на Вінниччині. Важливими джерелами для дослідження хорової культури в цілому та у закладах освіти стали періодичні видання.

Теоретико-методологічним підґрунтям вивчення хорової культури Вінниччини стали системний підхід і структурний метод у поєднанні з принципом історизму. Системний підхід дозволяє комплексно дослідити хорову культуру як живу систему, а структурний метод проаналізувати всі її складові в їх специфічності та єдності. Субсистемами хорової культури Вінниччини у дослідженні постають: 1) сукупність музичних цінностей, створених і збережених на теренах краю; 2) діяльність із створення, збереження, відтворення, поширення, сприйняття й використання цих цінностей; 3) суб'єкти цієї діяльності з їх навичками і знаннями; 4) державні установи і соціальні інститути цієї діяльності. Дослідивши кожен з названих підсистем, можна визначити регіональний образ хорової культури Вінниччини.

РОЗДІЛ 2

ОСНОВНІ ОСЕРЕДКИ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ВІННИЧЧИНИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

2.1. Історичні умови розвитку хорової культури Вінниччини

Провідні принципи хорового мистецтва Вінниччини, як й інших регіонів України, у другій половині ХІХ – на початку ХХ століть формувалися у декількох галузях культурної діяльності:

- церковних хорових колективах, що презентують духовну хорову традицію;
- хорових гуртках при навчальних закладах різного рівня (духовних і світських), що об'єднували світську і духовну традиції;
- аматорських гуртках хорового музикування при культурно-просвітницьких товариствах, що втілювали світський напрямок розвитку хорового мистецтва;
- стихійних формах фольклорного хорового музикування [145].

Дослідження процесів формування хорового мистецтва краю від середини ХІХ століття потребує визначення головних передумов, що мали безпосередній вплив на перебіг культурно-мистецьких процесів зазначеного періоду. Ключовою подією для формування шляхів розвитку культурного життя краю стало проведення Прусією і Росією у 1793 році другого поділу Польщі, у результаті якого територія Вінниччини у складі правобережних українських земель відійшла до Російської імперії. Російська система адміністративного поділу з цього часу поширювалася і на Правобережжя, а конфісковані земельні наділи польських магнатів відійшли до російських чиновників і генералів, чисельність яких значно зросла. У 1797 році було

утворено Подільську губернію, в результаті чого Вінниця стала центром Вінницького повіту [23].

Дієвим наслідком для розвитку культури подільських земель стало відродження російським царизмом православ'я в його русифікованому варіанті. З унії до православ'я практично насильницьким шляхом протягом 1794-1795 років перейшла значна частина селянства. Насаджувалась і система православної освіти, в межах якої і розвивалося хорове мистецтво краю. Якщо Олександр I проводив ліберальну політику стосовно польського та українського населення, то Микола I кардинально переглянув державні погляди на розвиток національних культур. До цього його змусило польське повстання 1830–1831 років, яке торкнулося Ольгопільського, Ущицького, Гайсинського, Балтського, Ямпільського та інших повітів Поділля. Воно призвело до більш жорстоких заходів російського царизму у системі насадження православної освіти як засобу ідеологічного впливу на місцеве населення. Спочатку були закриті римо-католицькі навчальні заклади та заборонено використовувати польську мову в інших освітніх осередках. Російський царат добре усвідомлював, що католицизм, який протягом багатьох століть панував на подільських землях, був осередком польської національної ідеї. Це підтвердилось роллю католицького духовенства, яку воно відіграло у польських повстаннях та організації опору російському православ'ю.

Наступне польське повстання 1860-х років спровокувало широкий наступ на систему народного українського шкільництва, адже російський царизм усвідомлював можливість повторення українством польського сценарію.

Хорове мистецтво краю, розвиваючись в умовах домінування православ'я у релігійному і культурно-освітньому середовищі та відвертого цькування традицій інших конфесій, безпосередньо відображає загальні процеси православної музикування та православної освіти. Традиції професійного хорового виконавства за таких умов могли формуватися не в

межах національної системи освіти і виховання, а виключно в руслі «великодержавницької» освітньої політики. Стихійні форми народної пісенно-хорової творчості, у межах яких, безперечно, була сформована власна регіональна традиція, можуть бути об'єктом окремих ґрунтовних досліджень. У нашому випадку розуміння специфіки хорового мистецтва Вінниччини неможливе без визначення місця й ролі хорового виконавства у закладах освіти краю та у безпосередньому церковному співі, рівень якого залежав саме від стану розвитку хорової справи в навчальних закладах різних типів.

Місце хорового співу у навчальних закладах Поділля було визначено законодавчою базою Міністерства народної освіти Російської імперії, яка створила основу для реформ і перетворень у галузі розвитку освіти. Звичайно, така освіта була російськомовною, що відобразилося на хоровому репертуарі. Безперечним був переважно руйнівний вплив цієї системи на традиції українського національного виховання. Як зазначає Л. Анохіна, реформування у галузі російської «великодержавницької» освітньої політики було обумовлене потребами капіталістичного розвитку господарства [3]. Слід вказати і на факт відміни кріпосного права у Російській імперії, що також вплинув на реформування системи народної освіти.

Згідно з усталеною системою Міністерства народної освіти Російської імперії на Вінниччині, як і в інших губерніях Правобережної України, функціонували навчальні заклади трьох типів: 1) парафіяльні училища (школи); 2) повітові училища; 3) класичні повітові гімназії і неповні прогімназії. Вищих навчальних закладів на зразок ліцеїв та університетів на Поділлі у ХІХ столітті не існувало. У парафіяльних училищах навчалися представників найнижчих суспільних прошарків; до повітових училищ приймали дітей дворян, купців, державних службовців, заможних ремісників; а гімназії виступали аналогом сучасної середньої школи, куди вступали вихідці із середніх і вищих суспільних прошарків. Окрім таких навчальних закладів, існували й платні приватні пансіони для дітей дворян. Зокрема, у

першій половині XIX століття у Вінниці працювали приватні пансіони Казимежа і Каланжини Гутковських та К. Мочинського, в яких вихованці, окрім вивчення загальних дисциплін, опановували гру на гітарі, фортепіано та сольний спів [25].

Після скасування кріпацтва Міністерство народної освіти Російської імперії спільно з Міністерством внутрішніх справ почали відкривати народні училища як найнижчу ланку в системі освіти, де вивчався хоровий спів. Повітові і сільські школи міністерства освіти, парафіяльні і єпархіальні школи продовжували працювати, були оголошені загальнодоступними та отримали назву початкові народні училища. Навчальна програма для них була загальною, що сприяло створенню єдиної системи початкової освіти. Саме на основі навчальних програм та коментарів до них можна створити уявлення про розвиток хорового співу у початкових закладах освіти.

Поміж закладів середньої освіти, де хоровому співу було відведено значне місце, виділяються єпархіальні училища, які знаходилися у підпорядкуванні Синоду. У цих освітніх закладах викладався церковний спів та існували хори, що супроводжували літургії та великі релігійні урочистості.

Вже на кінець XIX століття на Вінниччині функціонувала досить розвинена мережа освітніх закладів, які потребували вчительських кадрів. Функції вчителів у народних училищах часто виконували священики, дяки, паламарі, письменні селяни. Хоровий спів часто викладали псаломщики. Тимчасові літні курси для педагогів не могли забезпечити усі шкільні потреби, тому нагальною проблемою було створення учительського інституту чи учительської семінарії. Вони належали до середніх навчальних закладів з трирічним терміном навчання [27; 28; 38].

Окрім розбудови системи «великодержавної» освіти, значну роль у формуванні хорового мистецтва Вінниччини відіграла й політика царизму щодо українського народу та його самобутньої культури. Царат завжди сприймав Україну власною провінцією, яка не повинна володіти ані власною мовою, ані культурою, ані освітою. Спроби ліквідації української культури в

різних її проявах здійснювалися регулярно й цілеспрямовано. Протягом другої половини XIX та на початку XX століття царський уряд видав низку заборонних наказів, спрямованих на знищення української освіти, що була важливим осередком життя українського духу на подільських землях [8]. У той час, коли розвивалася мережа церковно-парафіяльних шкіл і народних училищ, які насаджували зокрема й традиції православного співу в його петербурзькому варіанті, у 1862 році було заборонено українські недільні школи. Наступного року з'явилася заборона на друк підручників та книг українською мовою. Сумнозвісний Валуєвський циркуляр¹ фактично поставив під заборону розвиток національної школи і заперечив саме існування української мови, зневажливо названою малоросійською. Наслідком дії Валуєвського циркуляру став розвиток шкільного хорового виконавства, спрямований виключно у русло традицій російської православної церкви.

Не сприяв розвитку хорового виконавства у національному річищі й Емський указ Олександра II від 1876 року про заборону друку і поширення книжок українською мовою. Як зазначає Н. Гупан, заборона цим указом ввозу з-за кордону книжок, виданих «на малоросійському нарідччі», читання українською мовою призвели до руйнування усіх ступенів системи україномовної освіти, в межах якої розвивалися й традиції хорового виконавства [37]. Укази 1888 року про заборону вживання української мови в усіх державних установах та 1895 року про заборону Головного управління у справах друку видавати і розповсюджувати книги для дітей українською мовою також негативно вплинули не лише на освітню систему, але й на поширення хорового виконавства у навчальних закладах різного рівня. Внаслідок такої політики царату доступ до надбань усіх галузей української культури був суттєво ускладнений, а часто й унеможливлений.

На розвиток культурно-мистецького середовища Вінниччини загалом та хорове музикування зокрема на початку XX століття значний вплив мали

¹ Лист міністра внутрішніх справ П.Валуєва до міністра народної освіти О. Головіна від 18 липня 1863 року

епохальні події, що відбулися у Російській імперії – російсько-японська війна 1904–1905 років та перша російська демократична революція 1905-1907 років. Революційне піднесення спричинило посилення українського визвольного і національно-культурного руху. Одним із наслідків революційних зрушень став маніфест Миколи II про вдосконалення державного порядку від 17 жовтня 1905 року, в якому проголошувалася свобода зборів і товариств.

За умов боротьби з усіма проявами української культури на території Австро-Угорської імперії, до якої відійшли галицькі землі, велику роль у розвитку національних традицій, зокрема й хорового музикування відіграло культурно-освітнє товариство «Просвіта», засноване у Львові 8 грудня 1868 року. Вже на початок Першої світової війни його місцеві осередки функціонували практично у всіх містечках Галичини. На Поділлі перший осередок «Просвіти» було створено лише 1906 року у м. Кам'янці-Подільському, вже після появи маніфесту Миколи II. Він постав одним з перших осередків «Просвіти» на землях Правобережної України. Безпосередньо на Вінниччині філію було організовано у м. Могилеві-Подільському і с. Печорі. Проте, як стверджує В. Лозовий, вже 2 липня 1907 року Подільське губернське присутствіє заборонило діяльність осередків товариства. Їх діяльність була відновлена у березні 1908 року [86].

Активності у галузі організації хорових товариств, яка спостерігалася на західноукраїнських землях, подільські осередки «Просвіти» не проявили, зосередивши основну увагу на відкритті бібліотек і хат-читалень у селах Подільської губернії. Також осередки товариства займалися організацією Шевченківських свят, вечорів пам'яті видатних українських діячів, музичних вечорів і театральних вистав за участю місцевих акторів-аматорів [86]. В архівних документах міститься інформація про існування хорових гуртків при вінницькому, могилівському і печорському осередках «Просвіти», проте нічого не говориться про їх безпосередню діяльність. Така відсутність інформації дозволяє зробити припущення про те, що вони не розгорнули

широкої концертно-просвітницької діяльності на теренах краю. Окрім опору зі сторони царської влади, діяльність подільських осередків «Просвіти» гальмувалася й проросійським духовенством, яке вороже ставилося до будь-яких проявів українського духу.

У підсумку стислої характеристики історичних процесів, в умовах яких здійснювався перебіг шляхів зростання традицій хорової культури Вінниччини, можна констатувати, що на формування основ хорового виконавства краю безпосередньо вплинула політична стратегія імперського уряду. Її головним принципом було прагнення асиміляції українців, що яскраво позначилося і на функціонуванні форм хорового музикування у закладах освіти і церквах. Діяльність осередків «Просвіти» Вінниччини не позначилася активним розвитком хорового виконавства та не змогла суттєво вплинути на стан розвитку регіональної культури. Низький рівень освіченості населення краю, штучне насадження російської мови в освітньому і церковному середовищі проявилися і в специфіці хорового мистецтва Вінниччини другої половини XIX – початку XX століття.

2.2. Хоровий спів в освітніх закладах Вінниччини

2.2.1. Хоровий спів у церковно-парафіяльних школах і народних училищах

На основі вивчення масиву архівних джерел здійснена спроба відтворення цілісної картини хорової культури Вінниччини зазначеного періоду. Великий вміст інформації з питань церковного співу, хорового музикування у навчальних закладах, особливостей співу та обрядових дій під час народних святкувань релігійних свят представлено у випусках Подільських Єпархіальних Відомостей 1862–1903 років.

Згідно планів і програм, навчання співу здійснювалося в навчальних закладах усіх рівнів, проте головним його різновидом був спів церковний, спрямований на виховання дітей та молоді у дусі православ'я. Так, у розпорядженні єпархіального керівництва для спостерігачів церковно-парафіяльних міських і сільських шкіл Подільської єпархії від серпня 1864 року вказується на необхідність обов'язкового вивчення наступних дисциплін: читання церковного і громадянського друку, письмо, арифметика, Закон Божий, катехизис, історія, географія, російська мова, пояснення церковних свят і літургії. Поміж обов'язкових навчальних дисциплін знаходиться й церковний спів [221], який мав стати одним із засобів не лише виховного впливу на учнів, але й залученням їх до православної віри. Особливого значення це набувало на подільських землях, де тривалий час панував католицизм. Поділля, яке відійшло до Російської імперії лише в 1793 році, у другій половині XIX століття ще знаходилося під сильним впливом римо-католицизму. Руйнування католицьких монастирських маєтків, введення закону про заборону шляхті відписувати церкві власні маєтки, самовільне скасування Катериною II Кам'янець-Подільської дієцезії, закриття освітніх закладів, не призвели до бажаних результатів і католицька церква продовжувала чинити опір російському царизму.

Міркування про роль церковного співу у вихованні особистості міститься у слові видавця «Про необхідність викладання церковного співу у сільських школах» [186]. Автор статті наголошує, що «важливість і необхідність мистецтва співу повинен визнати кожний, хто хоча б трохи розуміє його велику силу над нашим серцем і волею, його великий освітній вплив на дух і характер людини, а особливо той, хто розуміє необхідність його використання при церковному богослужінні» [186]. Вказуючи на низький рівень церковного співу у сільських церквах, автор звернення до читачів вбачає у цьому провину саме сільських учителів, які не усвідомлюють важливості навчання співу своїх учнів, у результаті чого парафіяни чують під час служби «оглушливе шепотіння». Саме тому, на його думку, вчитель повинен займатися «наукою співу» з усіма вихованцями, щоб під час богослужіння могла співати хором уся християнська спільнота .

Про виховну роль церковного співу йдеться і в іншому документі Подільських Єпархіальних відомостей від серпня 1872 року. Автор міркувань зауважує, що «вправи у співі приносять безперечну користь як у фізичному, так і в моральному відношенні. Спостереження показує, що помірні вправи у співі сприяють посиленню голосових органів, розвитку дихання, виправленню слабких грудей. У моральному відношенні спів приносить ту вигоду, що він облагороджує серце людини і робить його почуття ніжними» [187, с. 594]. Окремо зроблено зауваження про те, що людина, яку приваблює спів, не поводить себе жорстоко. Проте найбільшу виховну користь вбачали саме у церковному співі, «який сприяв освіченості християнських народів, але й тепер він має чарівний релігійно-моральний вплив на душі учнів, привертаючи їх серця до глибокого й живого сприйняття релігійних істин; у цьому відношенні церковний спів може бути допоміжним засобом при вивченні закону Божого; зокрема спів допомагає при заучуванні молитов, поясненні богослужіння, оскільки навчаючись співати молитви і церковні піснеспіви, учні непомітно вивчають їх напам'ять» [187, с. 594]. Звичайно, йдеться тут про православний церковний

спів. Якщо у XVII столітті започатковані єзуїтами музичні бурси через виступи своїх учнів також залучали населення до римо-католицького віросповідання, то російський царський уряд використовує у XIX столітті навчальні заклади усіх рівнів. Проте принципова різниця полягає у тому, що монахи-єзуїти давали ґрунтовну музичну освіту і рівень церковного співу у храмах поступово покращувався, а православне керівництво опікувалося лише поверхневою підготовкою парафіян до участі у богослужінні і вивченню головних молитов [138].

Ставлення до навчання саме церковному співу яскраво висловлене у міркуваннях про естетичне виховання, в яких зазначається, що «у сільській школі перше місце повинен займати церковний спів, а потім і народна пісня, яка не несе у собі чого-небудь огидного моральному почуттю; в цьому відношенні гідна уваги патріотична пісня» [205, с. 537]. Окрім співу, вчителям церковно-парафіяльних шкіл радили «для розвитку естетичного почуття привчати дітей до гри на інструментах, що вживаються у селянському побуті, якщо вчитель чи хтось інший може керувати дітьми в цих заняттях» [205, с. 537].

Програму навчання складав комітет по керуванню церковно-парафіяльними школами Подільської єпархії. Навчальними дисциплінами були закон Божий, християнський православний катехізис, російська та слов'янська мова і письмо, географія, історія, чистописання, співи. Навчання співу радили починати з голосу на основі співів «Царю небесний», «Достойно єсть» і «Богородице Діво», надалі вивчаючи церковний обіход [215].

У народних училищах для хлопчиків, згідно проекту уставу, церковний спів також є обов'язковим для вивчення, щоб, «з одного боку, в дітях пробудити благочестя, а з іншого – дати можливість створити з учнів гарних півчих для церковної служби» [218] (Додаток А.1). Водночас в багатьох селах і містечках Подільської губернії ситуація з хоровим виконавством досить невтішна. Так, лише в деяких сільських школах у 1862 році існували

учнівські хори, які брали участь у здійсненні богослужіння. Примітним видається зауваження у проекті уставу народних училищ про те, що в школах, окрім церковного співу, слід розвивати й світську традицію хорového музикування, пісні якої «за змістом і смислом відповідають навчальній меті училища» [218]. Також в архівних документах містяться настанови для викладачів народних училищ, однією з яких стала відповідність виховних дій з обдарованими вихованцями. Педагогам радять «звернути увагу на те, що бувають особливі вроджені здібності, як наприклад, до музики, до живопису і т.п. Щоб такі вроджені здібності розвивалися правильно і до своєї справжньої міри, вихованець повинен мати час для своїх улюблених занять; він повинен мати часи дозвілля, в які він може слідувати вказівкам своїх індивідуальних обдарувань. Виховання між тим опікується, щоб сильний потік життя не залишався вузьким і щоб окреме покликання вихованця спиралося на широку основу багатосторонньої освіти » [204, с. 70]. Проте в реальності ситуація виявлялася набагато гіршою і вся освіта зводилася до навчання читанню, письму, арифметиці і закону Божому. Церковний спів вивчався далеко не в усіх школах, хоча й був присутній у планах в якості навчальної дисципліни (Додаток А.2).

Існують історичні відомості і про методи навчання церковному співу у церковно-парафіяльних школах і народних училищах. Так, найбільше вживаним був «показ наспівів з голосу і засвоєння їх дітьми по слуху, що є підспівуванням» [187, с. 594]. Таким чином учні вивчали «найбільш вживані мотиви пісень, молитви і деякі з піснеспівів церковних» [187, с. 594]. На непрофесійність такого способу вказує й те, що у документах зазначається легкість такого способу і те, що ним може користуватися навіть той, хто просто «знає церковні наспіви, вміє ясно і чітко вимовляти слова молитов і піснеспівів церковних» [187, с. 595]. Проте, його вважали хоча й сприятливим для розвитку музичної уяви, ніж спів по нотах, але й мало корисним. Недоліки такого навчання «з голосу» полягали у тому, що, по-перше, при навчанні «передаються учням усі недоліки учителя – перейняте

ним самим, завчене щось невірно і передається школярам в незмінному вигляді, по-друге – пізнання здобуваються обмежено, тоді як часу, витраченого на вивчення певних церковних молитов і піснеспівів, могло вистачити для знайомства з нотами церковними, що надавало б можливість розбирати і співати усе, що прийдеться, не обмежуючись тим, що перейнято від учителя» [187, с. 595].

Найбільш корисним способом вважали навчання співу по нотах. Та в документах зазначається, що такий спосіб мало використовувався у початкових школах. Причина крилася у відсутності самих вчителів, які б уміли читати по нотах і записати нотами певну мелодію, «знали фізіологічну техніку голосу» та вміли грати на інструментах [187, с. 595].

Вказувався і порядок навчання співу по нотах. На першому етапі слід було «ознайомити дітей зі звуками, наочним чином за допомогою голосу чи інструменту, найкраще скрипки: причому привчаються вони до певних зовнішніх прийомів, необхідних для правильності і чистоти звуку, а саме – триматися прямо, посунувши груди трохи уперед, розкривати рот, не стискувати зуби і т.п.» [187, с. 595]. На другому етапі приступали до вивчення нотної абетки «у поступовому порядку». Під ним розумілося знайомство з тривалостями нот, формою, назвою і кількістю нотних знаків, паузами ритмом, тактом, темпом. Далі вивчалися знаки альтерації, гами та інтервали, і, що дуже важливо – мелізмами та їх розшифровкою. Останнім етапом навчання співу по нотах був розподіл учнів по голосам і виконання простих пісень. В якості прикладу пропонувалося використовувати спів молитов, перекладених для дитячих голосів.

У керівництві для вчителів співу вказувалося також і на розстановку учнів під час співу: «діти з видатними музичними здібностями стають по краям і по середині; діти з сильними голосами – біля інших, що мають слабкі голоси; ті, що мають схильність понижувати тон, повинні стояти біля тих, які страждають на протилежний недолік в голосі; потрібно також брати до уваги і різницю у характері дітей – так, наприклад, боязка і сором'язлива дитина

повинна ставати біля сміливої, рішучої» [187, с. 596]. Від вправ у співі та простих молитов пропонувалося переходити до більш складних вправ, в якості яких пропонували використовувати піснеспіви із церковних книг. Також наголошувалося, що слід обирати книги, видані святим Синодом, які знаходяться у кожній церкві. Сюди відносяться ірмологій, октоїх, обіход церковний, обіход скорочений. Таким чином хоровий спів у початкових закладах освіти обмежувався виключно вивченням церковних піснеспівів православного походження.

Практично завжди спів був одноголосним, проте церковне керівництво пропонувало за можливості використовувати партесний спів, під яким розумілося двоголосся, яке, як вважалося, було не таким монотонним для занять з дітьми. Проте двоголосся було також досить одноманітним і полягало у тому, що «після достатнього ознайомлення учнів з церковним співом, обдаровані кращим голосом і слухом іноді потрапляють звуком голосу в терцію відносно тону всіх співаючих» [187, с. 597]. Далі зазначається, що «ця обставина немаловажна; нею слід користуватися, а саме слід зайнятися цими учнями дещо окремо від усіх інших, стверджувати їх по цій терції і влаштувати так, щоб вони завжди при співі сміливо тримали цей тон терції від самого початку п'єси до її кінця» [187, с. 597].

Церковним керівництвом були також запропоновані певні підручники для навчання церковного співу. На початку слід було послуговуватися підручниками, упорядкованими О. Рожновим, Г. Ломакіним, М. Афанасьєвим, І. Казанським, М. Брянським.

О. Рожнов служив старшим вчителем співу Придворної капели і у своїй методиці спирався на наочність та міцність засвоєння матеріалу. У своєму «Керівництві для навчаючих співу» він розпочинав з вивчення нотної грамоти, розвитку слуху через спів гам та інтервалів. Хормейстер притримувався традиції «співу по руці», поширеній у Придворній капелі. У циркулярах для вчителів церковне керівництво вказувало, що теоретична частина підручника О. Рожнова розкрита досить зрозуміло і глибоко, проте

також і вказувало, що створені ним вправи «Елементарні уроки співу» є недоступними для сільських шкіл за причини їх високої ціни [187, с. 597].

Г. Ломакін був автором «Керівництва до навчання співу у народних школах». В його підручнику цінувалися запропоновані вправи, а теоретична частина вважалася досить стислою і нечіткою. За керівництва Г. Ломакіна, сина кріпака, капела графа Д. Шереметьєва, в якій співали хлопчики з України, отримала своє найбільше визнання. Авторські вправи хормейстера були особливо цінними, адже він розпочинав роботу саме з дітьми, які не володіли нотною грамотою, і запровадив у хорі справжню професійну освіту. Г. Ломакін також був хормейстером Придворної співочої капели, де його методику не підтримали.

Керівництво до навчання співу в народних школах М. Афанасьєва базувалося на його досвіді власної творчості для дітей: популярністю користувалися вісім зошитів хорових пісень для дітей та юнацтва, 50 дитячих ігор з хорами, обробки народних пісень.

Керівництво до вивчення церковного і сольного співу І. Казанського також вважалося придатним до використання у народних школах. Слід зазначити, що цей підручник, складений викладачем Волоколамського духовного училища, був призначений саме для духовних училищ, проте отримав розповсюдження і серед вчителів церковно-парафіяльних шкіл та народних училищ, а св. Синодом був рекомендований для придбання у бібліотеки духовних училищ і семінарій [172].

У 1890 році з друку вийшло «Керівництво до навчання в церковних школах церковному хоровому співу» К. Кушнеренка. Цей посібник почав широко використовуватися вчителями народних шкіл (міністерських, церковно-парафіяльних), адже був максимально пристосований до запитів закладів саме цієї ланки освіти. «Керівництво» складалося з трьох розділів – теоретичного, методичного і практичного з нотними прикладами вправ. Важливу роль виконувала теоретична частина, в якій «упорядник мав на меті теоретичні музичні відомості (особливо відомості про гармонію,

найважливішому предметі у справі влаштування хору), про яку в масі вчителів існують найплутаніші поняття» [167, с. 1041]. Особлива користь цієї книги полягала у тому, що вона була упорядкована за порадами і вказівками Л. Малашкіна, який був автором багатьох хороших духовних творів.

Після опанування нотною грамотою і базовими навичками хорового співу керівництво народними училищами пропонувало послуговуватися збірками «Зібрання церковних та інших молитовного змісту пісень різних авторів, покладених на дитячі голоси» О. Львова, «Зібрання молитов, аранжованих на дитячі голоси для народних шкіл» О. Рожнова, «Рідні наспіви для розвитку слуху і голосу по «Рідному слову» К. Ушинського», складену В. Чижовим.

Опанування музичними зразками з цих збірників повинно було підготувати учнів до завершального етапу хорового навчання – співу за богослужбовими книгами, рекомендованими священним Синодом та упорядкованими Придворною співочою капелюю під керівництвом О. Львова². Двоголосся було представлено «Колом простого церковного співу» для щоденного використання. «Обіход нотного співу» був призначений для чотирьох голосів. Також використовувався «Скорочений ірмологій знаменного розспіву» з недільними та святковими ірмосами.

«Нотатки про метод викладання співу в народних школах», створених на основі статей С. Миропольського, розміщені в одному з випусків Подільських Єпархіальних Відомостей за 1877 рік, містять низку положень, які допомагають зрозуміти сутність методики навчання співу у той час. Автор «Нотаток» зазначає, що існують синтетичний та аналітичний методи. Згідно першому, учні спочатку вивчають окремі музичні звуки у вигляді гами, потім переходять до більш складних музичних вправ, а згодом – до цілих п'єс. «За аналітичним методом справа йде абсолютно протилежним

² Слід зазначити, що у другій половині XIX століття не тільки викристалізувалася сучасна система православного співу, але й сформувалася законодавча функція і майже деспотична цензура духовних творів Придворною капелюю, призначених для співу під час богослужіння. Така цензура в останню чверть XIX століття призвела до юридичного конфлікту між Придворною капелюю і нотним видавництвом П. Юргенсона у Москві.

шляхом. Учні спочатку, з голосу, засвоюють декілька простеньких п'єсок, які й слугують матеріалом для навчання. Спочатку діти, як у мовленні, так і в співі, не розрізняють свідомо елементів їх, а сприймають як дещо ціле. Під керівництвом вчителя, учні розкладають це ціле на елементи, на окремі звуки, які й розрізняються за висотою, силою, тривалістю» [177, с. 275]. Учитель у своїй роботі повинен використовувати елементи як аналітичного, так і синтетичного методів. Попередні вправи при навчанні співу, повинні складатися з наступних складових:

- знайомство з голосовим апаратом дітей та його підготовка до співу;
- підготовчий розвиток слуху, інтонації, голосу; формування уміння розрізняти високі і низькі тони;
- заготовлення матеріалу для подальшого навчання через заучування маленьких п'єс з голосу;
- отримання «дітьми навички писати перші сім цифр, які потім будуть слугувати для письма нот» [177, с. 276].

Далі пропонується навчити дітей нотами записувати вже знайомі їм пісеньки за допомогою їх самостійного аналізу. Для цього пропонується обрати таку пісеньку чи молитву, в якій би переважав пощаблевий рух. Найкращим вважалося розпочинати спів саме з молитви, адже «це надає більш серйозний характер заняттям, хоча й вибір залежить виключно від вчителя» [177, с. 276]. Для першого заняття пропонується вивчення молитви «Достойно єсть» як найпростішої для виконання, в якій пощаблевисть висхідного руху особливо відчутна. Мелодичний рух учитель може записати на дошці у вигляді креслення сходинок, а надалі під час співу один з учнів може рухатись шаблями, наочно демонструючи іншим мелодичний рух. Наступним етапом стає запис звуків цифрами, що відповідає сучасному запису шаблів ладу. Учні спочатку орієнтуються у межах початкового тетраорду, поступово збільшуючи кількість використаних шаблів ладу. Засвоєння гами, згідно «Нотаткам», найзручніше здійснювати на прикладі

вивчення з голосу вірша «Велик и чуден Божий свет», який розпочинається саме діатонічним пощаблевим рухом по гамі.

Таким чином, алгоритм вивчення пісні складала наступні етапи:

- запам'ятовування мелодії з голосу;
- запис її цифрами;
- переведення цифрового запису у нотний.

Також пропонується й визначення на слух, яке допоможе навчитись розрізняти висоту звуків, і читання з аркуша. При читанні з аркуша радили використовувати як сольмізацію, так і вокалізацію.

Після опанування необхідними навичками співу (спів пісень у межах гами, уміння розрізняти висоту звуків) можна було переходити до двоголосного співу, який радили розпочинати з канонів, які є найпростішими за будовою.

З «Нотаток про метод викладання співу в народних школах» дізнаємося і про п'ять видів нотації: 1) староцерковна крюкова, що збереглася у церковних рукописах; 2) квадратна, яка ще використовувалася у той час у церковних обіходах; 3) кругла, «італійська» як найбільш розповсюджена; 4) буквена, що застосовувалася для навчання співу сліпих, адже друкувалася випукло; 5) цифрова, що вживалася «при елементарному викладанні співу» [177, с. 270]. Незважаючи на усі переваги так званої «італійської» нотації, вважалося, що у народних школах доцільніше використовувати саме цифрову нотацію (Додаток А.3).

Подільські Єпархіальні Відомості публікували програми навчання у церковно-приходських школах інших єпархій. Їх аналіз свідчить про те, що у значній мірі ці програми співпадали. Зокрема, уроки церковного співу у більшості єпархій проводилися двічі на тиждень. Вказувався об'єм навчальної дисципліни, який формувався за дидактичним принципом «від простого до складного» та охоплював навчання співу по гласам, спів ірмосів, виконання усієї всенощної, вечірні, утрени, «зі вказуванням і самого порядку богослужіння, щоб діти могли і читати, і співати на кліросі» [213, с. 646].

Згадується у програмі і партесний спів, який її автори називають певною «розкішню», у випадку якої діти можуть співати на двох кліросах, «одні під керівництвом наставника школи, інші – під наглядом дячка чи паламаря» [213, с. 646].

У постанові П'ятого Кам'янець-Подільського училищного з'їзду, що відбувся у вересні 1870 року, йдеться не лише про роботу училищ, їх фінансові і матеріальні проблеми, але й про опанування партесним співом. Вказується, що партесний спів викладається в училищах надзвичайно рідко з причин завантаженості вихованців іншими навчальними дисциплінами програми. Тому й постановлено «відмінити в училищі кам'янецькому партесний спів, а платню, що видається вчителю співу, нарахувати до сум училища. На цю постанову резолюція Його Преосвященства слідувала така: «Рекомендую керівництву училища підсилити навчання вихованців обіходному співу, якщо для партесного немає часу» [209, с. 648]. Такі постанови свідчать про те, що церковне керівництво опікувалося лише загальною підготовкою парафіян з невибагливими музичними смаками, адже партесний спів представляє собою вже своєрідну концертну традицію релігійного хорового музикування. При обіходному співі головна увага зосереджувалася на богослужбовому тексті, ясності і чіткості вимовляння слів. Обіходний спів був доступним простому складу невеликого хору, адже у ньому не було довгих розспівів слів і складів. На Поділлі був поширений так званий «бахметєвський обіход», названий на честь директора Петербурзької придворної співочої капели М. Бахметєва, який очолював її з 1861 року після О. Львова³. Слід також зауважити, що традиції петербурзького хорового співу досить інтенсивно насаджувалися

³ «Обіход нотного церковного співу при Височайшому дворі використовуваний» (у двох частинах) був опублікований у 1869 році. Власні духовні хорові твори М. Бахметєва наслідують традиції О. Львова та вирізняються певною театральністю, відходом від церковного стилю, що не дозволило їм набути широкого використання у релігійному музикуванні.

православ'ям на теренах краю, особливо у період, коли православ'ю і російському самодержавству чинили опір представники римо-католицизму і польського народу зокрема.

Відмову від навчання партесному співу, який був прикладом церковного концертного виконання, можна пояснити не лише браком навчального часу, як це вказано у резолюції, але ще й тим, що він виник під значним італійським і польським впливами. Партесний спів з його західними впливами міг слугувати на цих землях засобом опору православ'ю, чому й прагнуло протидіяти православне духовенство. Окрім того, і в межах самої православної церкви до сих пір точаться дискусії навколо доцільності використання партесного співу, який приносить у богослужбовий ритуал концертність, оперність і світськість.

У Подільських Єпархіальних Відомостях за 1885 рік розміщена стаття «Церковний спів у сільських школах (Голос аматора церковного співу)», автор якої також критикує партесний спів, який, на його думку, не приживається у сільських храмах [235]. Він зазначає, що «спів цей є культурним, штучним явищем, пристосованим до напрацьованих, вчених голосів. Так, крім того, партесний спів не завжди благоговійний і не відрізняється якими-небудь високими художніми достоїнствами» [235, с. 1047]. У нотатках про церковний спів, розміщених у Подільських Єпархіальних Відомостях у 1888 році вказується, що партесний спів викликає багато дискусій і частина священників вважає за краще викоринити його з православної служби або ж суттєво обмежити [184]. Проте автор згаданих нотаток був один із небагатьох, хто, підтримуючи відродження старовинного співу, пропонує використовувати також і спів партесний.

Непрямым підтвердженням міркувань про ідеологічну роль церковного співу може слугувати звіт про роботу церковно-парафіяльних шкіл від 1871 року, в якому вказується, що школи в усіх приходах мають своїм головним завданням «вкоренити у місцеве населення святу віру православному і

народність російську» [189, с. 379]. Слід також вказати й на те, що рівень викладання співу у більшості церковно-парафіяльних шкіл був надзвичайно низьким, адже був відчутний брак гідних викладачів. Так, у звіті про стан церковно-парафіяльних шкіл Подільської губернії за 1866–1870 роки зазначається, що у багатьох парафіях обов'язки вчителів виконували не лише священики і диякони, але й відставні солдати, фельдшери, малограмотні селяни, які самі ледь знали грамоту [178; 179; 188]. Стосовно викладання церковного співу у звіті не йдеться, лише одного разу згадується, що хлопчики гарно читають, деякі непогано пишуть, а інші – «вміють дещо проспівати під час літургії» [188, с. 68].

Досить розвиненими традиції церковного співу були у братських школах. Так, учні православного братства Святого Іоанна Предтечі, яке влаштувало школи у Кам'янці та його околицях, демонстрували майстерність свого співу під час публічних екзаменів. Публічні іспити влаштувалися в присутності єпископа, губернатора і всіх членів братства. У 1867 році іспит розпочинався з урочистого співу хором «Царю небесный» та «Исполла-эти-деспота». І. Успенський зазначає, що «спів у братській школі був до такої міри розвинутий, що окремі хлопчики по закінченні іспиту виконали партесне «Достойно есть» та тріо «Исполла-эти-деспота» [181, с. 96-97]. Досвід роботи братських шкіл засвідчував, що їх освіта приносить велику користь і слугує меті «оселити російський елемент» серед місцевого населення [196]. У статутах багатьох братств на Поділлі часто йдеться й про віднаходження способів покращити церковний спів, який братчики бачать в єдності з організацією і підтриманням освітніх закладів. Так, у статуті Велебицького церковно-приходського Братства святого апостола та євангеліста Іоанна Богослова, який слугував прикладом зразка уставу для братств Подільської єпархії, зазначається, що корисно було б, «щоб усі бажаючі повчитися гармонічному співу ... з власної волі і своїми засобами здійснили подорожі у монастирі і міські собори з метою послухати і навчитися правильному і гармонічному церковному співу для того, щоб

поділитися своїм знанням з іншими і загальними зусиллями сприяти покращенню співу ... у своїй приходській церкві» [233, с. 59]. Статут також передбачає придбання за особисті кошти заможних братчиків обіходів і нотних посібників для церковного хору.

На жаль, серед архівних матеріалів не збереглося великої кількості відомостей про функціонування хорів церковно-парафіяльних шкіл на Вінниччині. Тим ціннішим постає розповідь про хор церковно-парафіяльної школи у с. Слобода Потоки Вінницького повіту, розміщена у Подільських Єпархіальних Відомостях у 1884 році. Організатором і керівником хору був настоятель місцевої парафії отець Заїончковський (ім'я невідоме – Н.С.). В його парафії налічувалося біля чотирьохсот парафіян, десята частина з яких відвідувала школу. У хорі співало понад двадцять виконавців. Репертуар складався з літургійної музики. Самовидець так описує свої враження від співу: «Гармонійний, тихий спів, що продовжувався понад годину, не міг не здійснити на нас найприємнішого враження. За ніжністю і м'якістю, особливо видавалися голоси хлопчиків при співі молитви «Отче наш». По всьому видно – о. Заїончковський гарно розуміє справу, і немало вкладено ним праці і терпіння на навчання співу дітей пахарів, хліборобів» [236, с. 250]. Хор також запрошували в інші містечка Вінниччини, зокрема у с. Станіславчик (на похорони офіцера українського піхотного полку) і м. Жмеринку (на похорони статського генерала). Автор розповіді висловлює «співчуття, що подібний спів майже не приходиться чути тим, хто живе в глушині» [236, с. 251].

В одному з випусків Подільських Єпархіальних Відомостей за 1895 рік розповідається про релігійно-патріотичний концерт, який влаштував хор церковно-парафіяльної школи с. Стіна під керівництвом вчителя Шкуренка (ім'я невідоме – Н.С.) для мешканців сіл Тростянця і Гонорівки Ямпільського повіту. Концерт відбувся у церковно-парафіяльній школі с. Тростянець 26 грудня 1894 року, тобто одразу після Різдва за григоріанським календарем. У першому відділенні були виконані церковні піснеспіви,

зокрема «Днесь Христос рождається» і «Благослови душе моя Господа» А. Веделя, «Сей день, его же сотвори Господь» і «Не имамаи инья помощи» Д. Бортнянського та «Боже, Царя храни» О. Львова. Друге відділення було присвячене, здебільшого, релігійним гімнам, серед яких були «Рождество Твоє, Христе Боже Наш» и «Коль славен» Д. Бортнянського, «Дева днесь пресущественнаго раждает» А. Веделя, гімн святому Кирилу і Мефодію В. Главача, гімн святому Володимирі О. Архангелського, «Славсья, славсья, Наш Русский Царь» М. Георгієвського та ін. [222, с. 206]. Слухачами концерту стали службовці і робітники Гонорівського цукрового заводу, місцеві парафіяни та п'ять священицьких родин із сіл, що знаходилися поблизу Тростянця. Аналіз репертуару свідчить про досить високий виконавський рівень хористів, які, вочевидь, володіли нотною грамотою.

Хорові колективи однокласних церковно-парафіяльних шкіл у селах Сутиски, Старі Сутиски, Шершні також брали участь у концертах для школярів та їх батьків. Один з таких відбувся 12 лютого 1898 року у Сутиській двокласній школі для учнів церковно-парафіяльних шкіл. Хор кожної зі шкіл виконував «як молитви і церковні піснеспіви, так і світські шкільні пісні, переважно патріотичного і народного змісту, а також гімни і канти» [241, с. 350].

Діяльність усіх вище згаданих учнівських хорів, скоріш за все, була виключенням із загальної ситуації, що склалася з хорами церковно-парафіяльних шкіл і народних училищ. Станом на 1884 рік у трьох інспекторських районах Подільської губернії ситуація виглядала наступним чином: «По першому району Подільської губернії з 21 училища в 2 існують взірцеві хори, але у 8 немає ніяких хорів. По другому району Подільської губернії із 40 училищ 21 училище не має хорів. В 3-му районі Подільської губернії справу поставлено набагато краще: із 60 шкіл в усіх існують або правильно організовані хори, або навчені на слух, але вони беруть участь у богослужінні; навчанням співу в більшості шкіл займаються учителі, а в декількох псаломщики» [227, с. 339]. Православне церковне керівництво

неодноразово наголошувало на важливості залучення шкільних хорів до богослужіння і наводила в якості прикладу католицькі колективи, де часто використовували народні церковні гімни і святкові пісні: «Самі прості католики люблять свій обряд, своє богослужіння, але звичайно люблять не ту його частину, яку не розуміють – латинську, а ту саме, яка є досить близькою розумінню їх – народні релігійні гімни» [228, с. 356].

На Вінниччині у 1885 році у Гайсинському повіті функціонувало 86 церковно-парафіяльних шкіл, у Ямпільському і Брацлавському – по 82, Ольгопільському – 62, Літинському – 81, Вінницькому – 66, Могилівському повіті – 59 [200, с. 860], проте лише у незначній кількості з них були організовані хори, здатні супроводжувати богослужіння і брати участь у світських концертних заходах [201; 202] (Додаток А.4).

2.2.2. Стан хорового мистецтва у духовних училищах

У Російській імперії XIX століття духовне училище було нижчим парафіяльним або повітовим духовно-навчальним закладом, а духовні семінарії – середніми навчальними закладами. Головною метою училищ була підготовка вихованців до служіння у православній церкві, тому, зазвичай, вони слугували підготовчою основою для осіб, що згодом планували вступати до семінарії.

На території Подільської єпархії у другій половині XIX століття функціонувало чотири духовних училища для юнаків – Шаргородське, Тульчинське, Тиврівське та Приворотське, три з яких (окрім Приворотського) знаходились на землях Вінниччини (Додаток А.5).

Релігійне виховання учнів духовних училищ і семінарій здійснювалося також при використанні хорового співу. Діти духовенства навчалися в училищах безкоштовно. Програма навчання охоплювала російську граматику, катехізис, арифметику, чистописання російською, латинською і

грецькою мовами, географію, священну історію, церковний устав і церковний спів.

У правилах семінарій зазначалося, що «під час богослужіння вихованці за призначенням інспектора беруть участь у співі на правому і лівому кліросі» [211, с. 751]. За розпорядженням ректора не лише учнівський хор, але всі вихованці семінарії були зобов'язані співати Символ віри, молитву Господню та інші молитви як під час літургії, так і на інших відправах [211, с. 752]. Цікавим у правилах релігійного виховання семінаристів видається міркування про те, що «заняття живописом, співом і музикою повинні служити не предметом чуттєвої насолоди та іграшкою примхи, а засобом розвитку чистого і облагородженого естетичного смаку, і тому вони завжди повинні бути строго моральними і спрямованими до того, щоб згодом знання цих мистецтв могло бути звернено в знаряддя служіння благочестю і Церкві» [211, с. 768].

Водночас, сам процес музикування у семінарії обмежувалося суворими правилами [173]. Так, заняття співом і музикою повинні були проводитися не усюди, а тільки у спеціальних аудиторіях, призначених інспектором, який обов'язково наглядав за репертуаром, який обирали семінаристи. Музика категорично заборонялася під час класних і домашніх навчальних занять, перед обіднею у недільні і святкові дні. Виняток складало «священне використання» співу при молитвах і богослужінні. Також дозволялося співати у післяобідні рекреаційні години і під час співок, коли учні готувалися до співу на богослужінні [211, с. 769–770]. На підготовці до співу і читанню на богослужінні наголошувалося окремо.

В уставі Подільської семінарії, яка функціонувала у місті з 1805 року, а станом на 1867 рік налічувала 418 вихованців, предмет «Церковний спів» знаходився нарівні з дисциплінами «Єврейська мова», «Іконопис», «Гімнастика». У першому-другому класах предмет викладали по дві години на тиждень, а в третьому-четвертому – у позакласний час. Екзамену з

церковного співу не було передбачено, але всі екзамени з інших дисциплін розпочиналися співом церковних гімнів.

Досить багато для розвитку хору Подільської духовної семінарії зробив Його Преосвященство Кирило, який у першій половині XIX століття керував семінарією і Подільською єпархією. Саме завдяки його старанням спів хору став настільки професійним, що це, разом з натхненими проповідями, залучало до Архієрейської церкви не тільки православних, але й римо-католиків» [175, с. 140].

Для духовних училищ була створена власна програма навчання церковному співу. В її основу було покладення положення С. Миропольського з Учбового кабінету при св. Синоді. Він звертав увагу на те, що «викладання церковного співу у наших духовно-учбових закладах неорганізовано, а між тим справа ця, по важливості і складності предмету, вимагає спільного обговорення як викладачів, так і знавців та аматорів церковного співу» [217, с. 282]. У пояснювальній записці до програми церковного співу для духовно-учбових закладів зазначається, що в духовних училищах має викладатися як простий, так і нотний спів. Під простим розуміється звичайний, загально вживаний у кожній місцевості одноголосний спів, що передається з голосу, а під нотним – одноголосний спів за церковними книгами та хорове виконавство духовних творів російських композиторів, дозволених Синодом. Завданнями навчання церковному співу було опанування усіма наспівами циклу богослужінь «недільних, святкових, великопісних, страсної седмиці, св. Пасхи, молебних співів та інших служб церковних, що ті, хто пройшов повний курс церковного співу, були досвідченими псаломщиками, вміючими і знаючими виконавцями і керівниками у виконанні церковних піснеспівів, а також здібними і свідомими організаторами церковно-приходських хорів і викладачами церковного співу у початкових народних школах» [194, с. 1087–1088]. Саме тому, окрім суто практичних навичок, які учні отримували у духовних училищах, в семінарії вони отримували ґрунтовні знання з теорії

музики, гармонії, поліфонії, історії церковного співу та методики його елементарного виховання [142].

Згідно програми, на підготовчому курсі духовного училища церковному співу відводилося дві години на тиждень. На цьому етапі учні повинні були навчитися розрізняти висоту звуків, сформувати початкові навички інтонування, та співу під керівництвом диригента. На підготовчому курсі пропонувалося розпочинати працювати з учнями з голосу, вивчаючи найбільш прості наспіви: «Господи, помилуй», «Тебе Господи», «Достойно єсть», «Царю небесний», «Богородице Діво», «Спаси Господи», «Отче наш», «Символ віри». Лише після цього можна було розпочати цифровий запис мелодій. Доцільним видається пояснення до програми церковного співу на підготовчому відділенні, в якому зазначається, що «при навчанні співу головну увагу вчителя слід звернути на постановку голосу, на формування слуху, на правильність інтонації, а не на кількість вивченого матеріалу» [176, с. 240]. Далі додається, що «при навчанні співу наставник повинен з особливою турботою слідкувати в класі за дисципліною, яка на уроках співу найчастіше порушується, і не повинен ніколи допускати співу занадто голосного, особливо крикливого, який, окрім того, не відповідає характеру і предмету занять, нерідко шкідливо впливає на молоді голоси і взагалі не повинен бути терпимим на уроках» [176, с. 241].

У першому класі курсу систематичного у духовному училищі заняття з церковного співу також проводилися двічі на тиждень. До одноголосного співу додавалися молитви і піснеспіви звичайного наспіву, зокрема предначинательний псалом (грецького розспіву), ектенії, «Блажен муж» (звичайного розспіву), «Свете тихій» (київського розспіву) та ін.

На цьому етапі учні вже отримували музично-теоретичні знання про нотну систему, круглу і квадратну нотацію, тривалості, а також знання про постановку тіла і голосових органів при співі [217, с. 283]. Піснеспіви обіходні, грецького і київського розспівів вже виконувалися по нотах.

У другому класі духовного училища учні продовжували займатися одноголосним співом двічі на тиждень. До репертуару молитов додавалися восьмигласні розспіви, недільні тропарі тощо. Вони також часто вивчалися з голосу. Лише фактично на третьому році навчання церковному співу учні знайомилися з півтонами, знаками альтерації, та інтервалами, а також з поняттями про розміри, дводольним і тридольним тактами, тріолі. Додавався також спів мінорних і мажорних тризвуків і гам. Від учнів вимагалось вже досить жваве читання нот з аркуша та вміння записувати знайому мелодію нотами.

Саме у другому класі учні переходили до співу на два голоси на прикладі канонів.

У третьому класі спів з голосу продовжувався на прикладі вивчення наспівів літургії Іоанна Златоустого (по придворному наспіву), літургії Василя Великого (по обіходу) та ірмосів дванадцяти свят по нотах [217, с. 283]. З теоретичних знань на цьому році навчання розпочиналося систематичне вивчення інтервалів, мажорних і мінорних гам з поясненням побудови і правилами виконання. До двоголосного додавався найпростіший триголосний спів у вигляді канонів.

На останньому році навчання закріплювалися усі отримані учнями знання і навички та розширювалося коло молитов, які співалися на один, дві і три голоси: до вже знайомих додавалися піснеспіви на святу чотиридесятницю, страсну седмицю та святу Пасху. Учні отримували знання про виразність співу, мелізми та їх розшифрування, навчалися користуватися камертоном та ознайомлювалися зі складом хору [217, с. 284]. Триголосний спів здійснювався по нотах. Виконувалися молитви знаменного, грецького, київського, обіходного розспівів. Саме у третьому класі до цих розспівів вже додавалися партитури Д. Бортнянського, зокрема «Помощник и Покровитель», «Ныне силы небесныя» [217, с. 284].

У програмі для духовних семінарій кількість занять церковним співом зменшувалася до однієї години на тиждень. Проте теоретична підготовка

майбутніх священників суттєво покращується. Так, протягом першого року навчання семінаристи вивчають особливості гам давньогрецьких тональностей та їх співвідношення із церковними наспівами. Церковний лад вивчається в контексті усвідомлення його особливостей у порівнянні з діатонічною гамою. Ґрунтовно вивчається система восьмигласія з вказівкою основних частин кожного голосу. Практично семінаристи опановували різноманітні розспіви: великий і малий знаменний, грецький, болгарський, київський, придворний. Всі їх зразки виконувалися по обіходу [216, с. 327].

На другому курсі семінарії учні отримували елементарні знання з гармонії, вивчаючи інтервали з оберненнями, акорди в їх тісному і широкому розташуванні, обернення тризвуків, акорди гармонічного ладу, домінантовий септакорд, септакорди з оберненнями, нонакорди, правила голосоведіння.

Основу репертуару тепер складають обробки давніх наспівів Д. Бортнянського, П. Турчанінова, М. Потулова, О. Рожнова, архімандрита Феофана (Федір Александров), ієром. Віктора (В. Висоцький) та ін. (Додаток А.6, А.7) На їх матеріалі програма пропонує засвоювати правила гармонії. Проте, у пояснювальній записці до курсу церковного співу в духовно-учбових закладах зазначається, що переклади давніх наспівів у багатоголосся, зроблені у Придворній капелі О. Львовом і М. Бахметєвим, «відхиляються від наспівів обіходних, не можуть слугувати прикладами, як гармонізація зіталіізована» [194, с. 1095]. Критиці піддається також музика Д. Бортнянського, яка «більше належить до музики італійської, аніж до давнього церковного строгого стилю» [194, с. 1095]. Надалі вказується, що інші автори ще більше впадають «у театральний тон, допускаючи крикливість, розраховуючи на зовнішні голосові ефекти, що відразливо духу церкви нашої» [194, с. 1096]. Також дається офіційна характеристика церковного співу, який виключає будь-який хроматизм, пристрасність, химерність; він простий, величавий, спокійний та зворушливий; рухається у простих ладах і не припускає крикливості, тоді як нові композитори, задля спокуси і суму тих, хто молиться, часто вводять недосяжно високі ноти, що

призводять до крикливого вереску хлопчиків і псують їх голоси» [194, с. 1096].

Під час третього року навчання теоретичні знання семінаристів у галузі гармонії розширювалися за рахунок знайомства із модуляцією, неакордовими звуками, фігураціями, акордами зі збільшеними інтервалами. Учням пропонується також здійснювати гармонізацію давніх наспівів.

На четвертому курсі семінаристи опановували знаннями та практичними навичками з поліфонії строгого і вільного стилю, вивчаючи імітацію, канон, фугу, простий і подвійний контрапункти.

Протягом двох останніх років навчання теоретичні знання зосереджуються навколо вивчення історії церковного співу у слов'ян та в Росії. Важливим є те, що саме на шостому курсі семінаристи опановували навичками керування хором, навчання хористів, читанням партитур.

Як вже зазначалося раніше, всі семінаристи зобов'язані були брати участь у хоровому співі під час літургії. Враховуючи, що семінарії найчастіше розташовувалися у містечках з кафедральними соборами, богослужіння там було більш урочистим, що й вимагало якісного партесного співу.

Вчитель співу Подільської духовної семінарії Є. Богданов⁴ на основі типової склав власну програму, затверджену Синодом у 1887 році. Перший рік вивчення співу, названий псаломщицьким, присвячено вивченню головних наспівів всенощної та літургії І. Златоустого. З теоретичних знань – вивчення нотної грамоти, гам та інтервалів. На другому році навчання розширюється коло київського та грецького наспівів з всенощної та додається вивчення літургії Василя Великого. У третьому класі (співацький курс) семінаристи вивчали наспіви по обіходу М. Бахметева та простий хоровий чотириголосний спів за всенощною та літургією І. Златоустого, а до київського і грецького додаються знаменний та болгарський наспіви.

⁴ Є. Богданов був вихованцем Петербурзької придворної капели. У Кам'янець-Подільській духовній семінарії він був вчителем М. Леонтовича.

Програма церковного співу Є. Богданова у четвертому класі передбачала вивчення наспівів по обіходу М. Потулова. Відмінним від типової програми стає те, що у п'ятому класі семінаристи вивчали енгармонізм інтервалів, чотири види тризвуків. Історію церковного співу вивчали за підручником М. Розумовського. На останньому році навчання програма Є. Богданова зосереджувала увагу на формуванні навичок організації і керування хором різного складу та хоровому аранжуванню [214].

Як і всі інші програми, програма Є. Богданова спиралася на простий церковний обіходний спів виключно російського репертуару духовної традиції. Засилля російської культури повинно було чинити опір не лише поширеній на Поділлі римо-католицькій традиції, широко представленій польською культурою, але й українському духові.

У примітках до програми Є. Богданов зауважує, що перед початком кожного заняття співу, семінаристи повинні були проспівати стихиру, догматик, тропар, кондак та ірмоси гласу седмиці або найближчого церковного свята і лише після цього вивчати нові піснеспіви [214, с. 1234]. Таким чином, як і в церковно-парафіяльних школах і народних училищах, підготовка вихованців семінарії у галузі церковного співу повинна була задовольнити виключно потреби кліросної практики. Концертне виконання поза богослужбовою практикою не передбачалося.

Про важливість вивчення особливостей церковного співу у духовних навчальних закладах можна зробити висновок і на основі аналізу предметів для вивчення, запропонованих для єпархіальних жіночих училищ. Прикладом може слугувати Кам'янець-Подільське жіноче училище для дівичь духовного звання восьми – п'ятнадцяти років. Училище було засновано 1864 року і протягом перших чотирьох років вже нараховувало 90 учениць, по 30 на молодшому, середньому і старшому відділеннях. Кожний курс шестирічного навчання складав по два роки. Обов'язковими дисциплінами жіночого училища для дівичь духовного звання визначено Закон Божий, російську і слов'янську мови, арифметику, географію, історію,

природознавство і фізику, рукоділля. Поміж необов'язкових дисциплін знаходились танці, французька і німецька мова, малювання, проте на першому місці розміщено спів, переважно церковний, а також музика, під чим розуміється гра на музичних інструментах «в такій мірі, в якій достатньо для розваги» [231]. Закон Божий і церковний спів викладали представники єпархіального відомства, інші дисципліни – наставники семінарії.

Зі звіту правління від липня 1865 року стає відомим, що викладачем церковного співу в училищі служив вчитель з повітового духовного училища Федір Грепачевський [203, с. 838]. Окрім гам, учениці вивчали спів молитов Царю Небесний, Отче Наш, Вірую в Єдиного Бога, молитов перед і після обіду, перед і після навчання, Боже Царя Храни і Коль Славен [203, с. 839].

Перший випуск у Кам'янець-Подільському жіночому училищі для дівчиць духовного звання відбувся у липні 1870 року. Під час Божественної літургії, присвяченій цій події, співало два хори – архієрейський і хор випускниць училища. Під час церемонія отримання дипломів училищний хор у залі виконав кантату О. Львова [206, с. 374]. Поетичний текст цієї кантати опубліковано у Подільських Єпархіальних відомостях [206, с. 378] (Додаток А.8).

Кількість місць у Кам'янець-Подільському училищі не могла задовольнити усі запити на навчання дівчат із священицьких сімей і тому у 1864 році було розпочато діяльність по створенню на основі приватного пансіону для десяти вихованок подібного училища і у містечку Тульчин Брацлавського повіту, яке почало повноцінно функціонувати з 1867 року [242; 244, с. 897]. Саме на 1867-1868 навчальний рік вже були влаштовані вступні іспити і цей рік вважають справжнім початком функціонування училища. За основу Тульчинського училища було взято статут Царсько-Сільського училища дівчат духовного звання. Його створення зініціював протоієрей Василь Гречулевич – колишній законовчитель Імперського виховного товариства благородних дівчиць та наглядач Тульчинського повітового духовного училища [243]. На Поділлі, територія якого була

досить великою, це стало лише другим навчальним закладом для дівчат із сімей православних священиків, де вони могли отримати «міцну освіту у душі православної народності» [230, с. 329]. Училище приймало на навчання дівчат не лише з Брацлавського, але й Ямпільського, Вінницького, Гайсинського й Ольгопільського повітів.

Головним призначенням училища було те, щоб «а) дівиці духовного звання, що виховуються у правилах благочестя і добродійства за вченням Православної Церкви, в свій час стали гідними дружинами священнослужителів церкви, слугували прикладом християнського благочестя і добродійного життя і здатні були виховувати дітей своїх в істинному благочесті ... ; б) щоб дівиці й інших станів, отримуючи в цьому ж училищі виховання, ... сприяли благодатному зближенню цих станів з духовними, а також більшому ствердженню Православ'я в сімействах світських» [244, с. 899]. Отже, і в справі освіти самодержавство на перший план висувало навернення населення до православної конфесії.

Для училища В. Гречулевич придбав кам'яний двоповерховий будинок із садибою, садом і городом, в якому могло розміститися 90 учениць. Поряд було закладено церкву святителів Митрофана і Тихона.

Проект уставу Тульчинського училища дівиць духовного звання, головною метою якого було виховання достойних дружин священнослужителів, також передбачав програму музичного навчання [219]. На відміну від програми Кам'янець-Подільського жіночого училища для дівиць духовного звання, у Тульчинському закладі немає чіткого поділу предметів на обов'язкові і другорядні. Після переліку низки дисциплін, куди включено також й церковний спів, в якості необов'язкових виділяється лише французька і німецька мова, музика і гімнастика, які вивчаються за бажанням батьків або за наявності особливих здібностей вихованок за додаткову платню. Так, оплата навчання музиці, тобто грі на фортепіано, складала 25 рублів на рік, що було досить великою сумою, адже оплата за кожну ученицю в рік становила 60 рублів. Саме тому у 1865 році із сімнадцяти

дівчат музиці навчалася лише семеро [230, с. 331]. У 1884–85 навчальному році музикою займалося 80 вихованок, що становило 60% від їх загальної кількості. В цей же час додатково французьку мову опановували лише 36 учениць. Таку популярність музики пояснювали тим, що гра на фортепіано у домашньому побуті, особливо в провінційних містечках, вважалася більш корисною для родини, аніж володіння іноземними мовами, практичне використання яких фактично було неможливим. Окрім того, станом на 1884 рік в училищі була створена й відповідна матеріальна база. Училище володіло шістьма фортепіано, а навчання здійснювали чотири викладачки по дві години на тиждень із кожною ученицею [197, с. 824]. Окрім того, кожна вихованка училища самостійно займалася на інструменті не менше тридцяти хвилин щодня. Репертуар з фортепіано складали етюди Е. Гюнтера (ймовірно, йдеться про редактора фортепіанних етюдів К. Дебюсі – Н.С.), Ф. Бейєра і М. Клементі, п'єси в дві і чотири руки М. Глінки, О. Даргомижського, В. Моцарта, Л. Бетховена та ін. [199, с. 31].

Загалом, перелік навчальних дисциплін у Тульчинському і Кам'янець-Подільському училищах співпадає, проте до кожного предмету у тульчинському проекті зроблені певні пояснення. Зокрема стосовного навчання церковного співу вказується на необхідності засвоєння навичок церковного співу як обіходного, так і партесного. Спів під час недільних і святкових богослужінь для вихованок училища був обов'язковим. Слід звернути увагу на те, що проект уставу передбачає гідний рівень професійної підготовки педагогічних кадрів, для чого в якості викладачів запрошувалися священики, які мали академічну чи семінарську освіту, а також викладачі Тульчинського духовного училища. Стосовно вчителів церковного співу була широко поширеною практика, коли предмет викладали не окремо найняті професіонали, а викладачі інших дисциплін. Про це свідчить той факт, що у переліку вчителів-предметників училищ і семінарій майже ніколи не значилися прізвища викладачів церковного співу. Однак, церковному уставу і нотному співу навчалися всі без виключення учні, на відміну від занять

музикою⁵ [182, с. 876]. Загалом, у більшості статутів Єпархіальних жіночих училищ йдеться про подібні обов'язкові предмети, куди входило і навчання церковному співу. Зазвичай, при шестирічному терміні навчання (три класи з дворічним терміном навчання у кожному) заняття з церковного співу проводилися двічі на тиждень протягом перших чотирьох років [234, с. 489].

Зі звіту під редакцією викладача семінарії Миколи Яворівського про стан Єпархіального жіночого Тульчинського училища за 1884-85 навчальні роки отримуємо інформацію не лише про матеріальний стан закладу, але й про навчально-виховну роботу, в якій церковний спів посідав важливе місце [197]. За звітний період в училищі навчалось 138 дівчат, переважаючи кількість яких склали доньки священників (123). Також навчалися дівчата дворянського походження (2), з сімей чиновників (8), псаломщиків (4) і міщан (1). У 1886-1887 навчальному році у Тульчинському єпархіальному жіночому училищі вже навчалось 143 учениці [199], а в 1891 році – 185 [198].

Викладачем співу в Тульчинському училищі з 1883 року працював Ферапонт Шероцький, який закінчив семінарію⁶ і керував хором учениць. Вчителем співу у 1886–1887 навчальному році був Дмитро Галевич, який закінчив семінарію і був також викладачем чоловічого училища⁷. До його обов'язків входили не лише уроки, але й репетиції з хором учениць третього класу для підготовки святкових церковних богослужінь [199, с. 27]. У 1889 році Д. Галевич отримав посаду настоятеля парафії і залишив роботу в училищі. Його місце отримав випускник Одеської духовної семінарії Каліст

⁵ Слід зазначити, що заробітна плата вчителя церковного співу в училищах була найнижчою і складала у 1868 році лише 120 рублів на рік [234].

⁶ Як вже зазначалося раніше, і в Тульчинському училищі вчитель співу отримував найменшу платню - 120 карбованців та 50 карбованців за керування хором в рік. Для порівняння вкажемо заробітні плати інших вчителів-предметників: російської мови – 450 карбованців, історії – 360, французької мови – 350, музики – 300, вихователі – 200 карбованців в рік. Меншу за викладача музику оплату отримували лише помічниці вихователів, які найчастіше самі були випускницями цього ж училища. Цікавим й той факт, що всі викладачки музики мали виключно домашню освіту, а в додаток до своєї платні отримували від училища квартиру з опаленням, освітленням і харчуванням.

⁷ Його платня вже складала 170 карбованців в рік, що, мабуть, стало наслідком задоволення клопотання про підвищення оплати праці. Проте, вона все одно залишалася значно меншою за платню викладачок музики, усі з яких отримали домашню музичну освіту (300 карбованців)

Яворський⁸ [198, с. 8]. Понад десять років в училищі виклав спів випускник семінарії Фома Лотоцький, який також був регентом церковного хору дівчат⁹ [200, с. 27].

Керівництвом для роботи вчителя співу був підручник О. Рожнова, чийм «Зібранням молитов, аранжованих на дитячі голоси для народних шкіл» послуговувалися також у церковно-парафіяльних школах і народних училищах. О. Рожнов був викладачем Придворної співочої капели. Його методичними посібниками «Керівництво для тих, хто навчається співу у народних і патріотичних школах», «Нотна абетка для співацьких хорів», «Підручника для співу по цифрам» користувалися у навчальних закладах різного рівня у царській Росії, що свідчить про штучне засилля саме петербурзької традиції.

Учениці вивчали, головним чином, церковний спів за обіходом М. Бахметева і збіркою В. Соколова, «а також декілька церковних п'єс духовних композиторів – Д. Бортнянського, П. Турчанінова, О. Львова, – до 30 світського змісту, головним чином – російські національні пісні» [197, с. 823]. Таким чином, і в Тульчинському духовному училищі можна констатувати процеси свідомої й послідовної русифікації вихованок і насадження традицій виключно російського православного співу. Всі учениці училища виконували під час богослужіння як прості наспіви, так і партесний спів. Їх участь у богослужінні була обов'язковою, а музичний супровід складав виключно учнівський хор.

Стан розвитку хорового співу в училищі звіт 1885 року не характеризує як задовільний. Автор звіту вбачає у цьому декілька причини. По-перше, він вважає два уроки на тиждень недостатніми для високих успіхів учениць. Другою вагомою причиною названо брак часу для позакласних репетицій і те, «що училище не має свого регента і хором керує, зазвичай, одна з

⁸ На цей час оплата вчителя співу вже складала 240 карбованців в рік, проте вона залишалася найнижчою поміж усіх викладачів. Пізніше платня була підвищена до 310 карбованців в рік, куди входили й заняття з учнівських хором.

⁹ За 12 щотижневих уроків і регентство Ф. Лотоцький отримував вже 540 карбованців в рік.

вихованок, п'ятдесят же карбованців, асигнованих регенту, вчитель співу отримує як допомогу до його незначного утримання» [197, с. 823-824]¹⁰.

У першому класі на уроках співу учениці з голосу і з гри на скрипці вивчали молитви, тропарі дванадесятих свят та прості піснеспіви вечірнього і ранкового богослужіння за обходом М. Бахметєва. У другому класі вивчали недільні стихирі на «Господи воззвах», кондаки й три уривки з «Херувимської пісні» Д. Бортнянського. Також з учениць другого класу у 1886–1887 навчальному році було створено хор, який виконував на недільних богослужіннях нескладні піснеспіви під керівництвом однієї з учениць [199, с. 31]. Репертуар учениць третього класу складали піснеспіви з літургії Василя Великого, богослужіння на Великий піст, ірмоси і достойники дванадцяти свят [199, с. 31].

Церковний спів був предметом вивчення і в учительській семінарії, відкритій у с. Потоки Вінницького повіту у 1907 році¹¹. Обов'язковість цієї навчальної дисципліни обґрунтовувалася тим, що семінарія готувала викладачів початкових і середніх шкіл. Одними з перших викладачів співу в учительській гімназії був священник М. Теравський та О. Лазарєв [300, арк. 90]. Документи засвідчують, що при семінарії функціонував учнівський хор, обов'язком якого був музичний супровід недільних богослужінь. Репетиції хору, так звані «співанки», здійснювалися у вільний від навчання час. У репертуарі колективу були не тільки богослужбові наспіви, але твори світського спрямування [300, арк. 135–136].

Загалом, рівень хорового виконавства у чоловічих і жіночих духовних навчальних закладах був значно вищим за його стан у церковно-парафіяльних школах і народних училищах, що дозволяло випускникам духовних училищ самим вчителювати й організовувати хорові колективи (Додаток А.9, А.10).

¹⁰ Слід зауважити, що ректор подавав клопотання до Єпархіального синоду про збільшення платні вчителю співу, у чому йому було відмовлено.

¹¹ У жовтні 1909 року навчальний заклад було переведено до Вінниці.

2.2.3. Педагогічні курси і курси церковного співу як складова хорової культури Вінниччини на межі ХІХ-ХХ століть

Наприкінці ХІХ століття на Вінниччині не існувало навчального закладу, який би на постійній основі виховував педагогічні кадри. Досить часто вчителями ставали випускники семінарій та випускниці духовних училищ, зокрема Тульчинського єпархіального училища, елементарні педагогічні навички отримували під керівництвом викладачів дидактики в зразкових школах, влаштованих при училищах. Невелику практику вчительства мали випускниці Браїлівської двокласної школи, влаштованої при жіночому Браїлівському монастирі. Там само існувала недільна школа для дорослих, де уроки часто проводили вихованки монастирського училища. Проте, ані випускники семінарій, ані випускниці духовних училищ не могли задовольнити запити початкових освітніх закладів у справі організації хорових колективів. Ситуація була подібною в усіх губерніях. Саме тому церковною владою почали влаштовуватися літні педагогічні курси церковного співу для вчителів народних училищ при Київському товаристві грамотності. Було розроблено програму таких курсів, яка згодом була покладена в основу літніх курсів в різних єпархіях.

Метою літніх курсів церковного співу було ознайомлення малопідготованих викладачів початкових народних училищ, церковно-парафіяльних шкіл, а також тих, хто має право на вчительське звання, «а) з найкращими способами навчання церковному співу; б) з елементарними поняттями теорії музики; в) з метою привчання до гри на скрипці» [210, с. 98]. На початку курси для вчителів Київської, Подільської і Волинської губерній влаштовувалися у Києві під час літніх канікул у сільських школах. Навчання учителів тривало півтора місяці. Для практичних занять спеціально для слухачів курсів організовувалися хори з учнів київських міських приходських училищ. По закінченню курсів і складанню іспитів слухачам видавалися свідоцтва [144].

Програма курсів охоплювала роботу над одноголосним і багатоголосним церковним співом. Окрім теоретичних відомостей, слухачі курсів вивчали літературу нотних книг богослужбового співу, обіход церковний нотного співу, ірмологій, октоїх, скорочений обіход нотного співу.

На практичних заняттях з одноголосного співу працювали над всенощною і літургіями Іоанна Златоустого, Василя Великого і літургією попередньо освячених дарів. Зокрема, працювали над «Благослови душе моя Господа» (київського розспіву), «Господи воззвах» на 8 гласів, недільним стихирами та ін. Одноголосні розспіви вивчали за посібником М. Потулова.

Під час роботи над три – і чотириголоссям використовували посібники М. Потулова, а також аранжування М. Георгієвського, Г. Ломакіна, О. Львова, П. Турчанінова.

За свідченнями Климента Скальського, у 1887 році на курсах церковного співу у Києві навчалось 90 слухачів. Хоровий спів викладач Карасев, а гру на скрипці – Шуммер (імена невідомі – Н.С.) [226, с. 972]. Усіх слухачів було розділено на дві групи. Молодша група, що складалася з тридцяти слухачів, які абсолютно не були знайомі зі співом, готувалася лише до викладання співу у школі. Старша група, що охоплювала шістьдесят вчителів, вивчала спів у такому обсязі, щоб навчитися працювати регентами та організовувати хорові колективи. Окрім вивчення хорових творів, вчителі навчалися хоровому аранжуванню, вивчали порядок церковних служб.

Під час випускних іспитів слухачів молодшої групи курсів екзаменували зі співу «на гласи без нот, за церковним обіходом і нотами круглої системи і за використанням скрипки при піснеспівах» [226, с. 974]. Успіхи слухачів К. Скальський називає вражаючими: «Прибувши до Києва без будь-яких знань зі співу та музики вчителі і вчительки у півторамісячний термін настільки ознайомилися з гласами, октоїхом, скороченим обіходом, обіходом круглої ноти, теорією музики і грою на скрипці, що сміливо й без утруднень можуть продовжувати на місці свою самоосвіту в отриманому

напрямку» [226, с. 974]. Випускники старшої групи співали на один-чотири голоси, а також оркестром з 25-ти скрипок зіграли задостойник «О тебе радується».

У цих київських курсах взяли участь лише троє вчителів з Поділля, проте іспит витримала тільки одна вчителька. Водночас, К. Скальський зауважив, що церковний спів є дуже важливим засобом морально-релігійної освіти, а його роль на теренах краю є особливо важливою, адже «Подолія наповнена католиками, які усіма способами, усіма силами, між іншим і всенародними співами стараються залучити на свою сторону православне населення» [226, с. 977]. Як бачимо, католицизм залишався сильним конкурентом православ'ю і наприкінці XIX століття, хоча 1866 року було остаточно припинено діяльність Кам'янець-Подільської семінарії та Олександром II скасовано саму Кам'янецьку дієцезію. Якщо кількість римо-католицьких парафій ще була, але дуже незначною на Вінниччині, то їх парафіяльні школи функціонували нелегально. Звичайно, спів у цих школах не викладався, а лише польська і латинська мови, катехізис, міністратура при алтарі тощо. Проте православне духовництво цього остерігалось і старалося усіма можливими способами чинити опір. Як зазначає Н. Рубльова, паства римо-католицької церкви «відзначалася високим ступенем релігійності, згуртованості навколо костьолів, дисциплінованості, відданості своїм духовним наставникам. Та її частина, що належала до елітарних прошарків населення – великих землевласників, аристократів, підприємців, урядовців, інтелігенції – служила надійною опорою своїй Церкві, надаючи їй всебічну допомогу» [123, с. 316]. Далі Н. Рубльова звертає увагу й на те, що «римо-католицьке духовенство становило зовсім нечисленну групу, проте його вплив і авторитет були незрівнянно більшими, а коло обов'язків не обмежувалося суто пастирськими функціями. Досить часто ксьондз був лідером не тільки у своїй парафії, але й у всьому селі, а його садиба перетворювалась на центр громадського і культурного життя, замінюючи собою водночас школу, бібліотеку, медпункт, адвокатську контору

тощо» [123, с. 315]. Саме тому у багатьох архівних документах зустрічаємо рекомендації до протидії католикам усіма можливими засобами, з-поміж яких церковному співу як засобу потужного морально-релігійного впливу надається особливе значення.

Через широке залучення усіх верств населення до православного співу церковна влада вважала за можливе протидіяти не лише католикам, але й іншим іновірцям. К. Скальський констатує, що «Подолія в середовищі своєму має штундистів, у яких спів відіграє також дуже важливу роль. У ній, нарешті, є й розкольники, що вихваляються своїм старим, неспотвореним наспівом» [226, с. 977].

За відсутності необхідної кількості кваліфікованих педагогічних кадрів та за зразком київських літніх курсів церковного співу Училищна рада при св. Синоді Подільської єпархії також починає влаштовувати короткотривалі педагогічні курси і курси церковного співу. Так, за пропозиції голови Брацлавського відділення Єпархіальної Училищної Ради, законовчителя Немирівської гімназії протоієрея Цопова (ім'я невідоме – Н.С.) у липні 1890 року педагогічні курси та курси церковного співу були влаштовані у м. Тульчин на базі чоловічого духовного училища. Викладачем церковного співу на курсах був вчитель Немирівської гімназії Володимир Михневич [225]. Слухачами курсів стали п'ятдесят псаломщиків, вчителів церковного співу та осіб, що претендують на вчительство¹². Заняття і побут слухачів були чітко організовані. Для проживання всі були розміщені у гуртожитку чоловічого духовного училища, де вранці й ввечері харчувалися. Вранці проводилися так звані взірцеві заняття з хлопчиками церковно-приходських шкіл м. Тульчина, причому уроки проводили як викладачі, так і слухачі курсів. Вечірні заняття проводилися вже виключно зі слухачами курсів за окремими навчальними дисциплінами (Закон Божий, російська мова, слов'янська мова, педагогіка і церковний спів). Як і на київських

¹² Окремо вказується, що ще одна вчителька прослухала виключно курс співу, тому загальна кількість слухачів склала 51 особу.

курсах, окрім хорового виконавства, слухачі отримували уроки гри на скрипці. Створений зі слухачів курсів хор співав під час недільних і святкових богослужінь.

Педагогічні курси були організовані і 1893 року у містечку Хмільник Літинського повіту на базі Мазурівського народного училища, на яких викладали вчителі народних училищ з різних містечок. Навчальними предметами були Закон Божий, російська мова і чистописання, церковно-слов'янська мова, арифметика, практичне бджільництво. Церковному співу навчав колишній викладач Подільської духовної семінарії і Кам'янецького жіночого духовного училища, священник Григорій Снятинський [195]. Слухачами курсів стало сорок вчителів шкіл повіту. Церковний спів вивчався у двох напрямках – теоретичному і практичному. Щодня після полуденні заняття були присвячені репетиції хору слухачів курсів.

З ініціативи Літинського відділення Училищної ради педагогічні курси знову діяли у містечку Хмільник з 20 травня по 1 липня 1896 року. Згідно статистики, на курси прибули п'ятдесят шість осіб: тридцять вісім вчителів, сім вчительок, два псаломщики і дев'ять вільних слухачів. Церковний спів знову викладав о. Григорій Снятинський [239].

Про особливості випускного екзамену слухачів курсів можна скласти уявлення на основі розповіді про екзамен з церковного співу вихованців церковно-вчительських курсів у Кам'янці-Подільському у 1898 році. Екзамен завжди проходив публічно за участі великої кількості церковного і світського керівництва. Влітку 1898 року іспит проходило сто п'ять слухачів [240]. На початку хор слухачів курсів проспівав гімн святим Кирилу і Мефодію. Потім Його Преосвященство Іриней почав екзаменувати окремих випускників, які співали на його вимогу соло «Господи воззвах» звичайним наспівом, «Бог Господь» та ірмос недільний першого і другого гласів. Далі однорідний чоловічий хор слухачів співав під керівництвом одного з них на вибір Його Преосвященства Іриней «Господи воззвах» на перший глас за знаменним розспівом, а також стихири, тропарі та ін. Кожний зі слухачів курсів

продемонстрував свою майстерність диригента, керуючи виконанням наспівів у гармонізації О. Архангельського, С. Смоленського, В. Главача. Подібним чином були проєкзаменовані і учасниці жіночого хору. Під час екзамену всім випускникам також задавалися теоретичні питання про існуючі розспіви, різницю між ними, про їх переклад і гармонізацію в творчості російських композиторів, про побудову гам, інтервали тощо. Закінчився екзамен співом мішаного хору, який виконав кант «О, храм Господень» зі збірки О. Архангельського, а також патріотичні і народні пісні зі збірок «Сільський хор» і «Російський хор».

Священик В. Коцюбинський, з дозволу єпархіального керівництва, влаштував курси виключно церковного співу у с. Козинцях Вінницького повіту з 23 травня по 23 червня 1896 року. Влітку 1897 року короткотривалі педагогічні курси і курси церковного співу були організовані у м. Вінниця для вчителів однокласних церковно-парафіяльних шкіл і шкіл грамоти Вінницького, Літинського та Летичівського повітів [237]. На заняття, що проводилися на базі місцевої двокласної школи, прибуло п'ятдесят два слухачі. Система організації курсів була стандартною. Для практичних навичок викладання було створено взірцеву школу, де проводили уроки і викладачі, і курсанти. Щодня після обіду відбувалися заняття хору слухачів курсів. Зазвичай, слухачі курсів церковного співу вивчали також методики усіх навчальних дисциплін церковно-парафіяльних шкіл, а також знайомилися з ремеслами.

Цього ж року подібні курси на Вінниччині діяли у м. Тульчині, с. Соболівці, с. Великій Мечетні. Загалом курсами скористалися вчителі усіх дванадцяти повітів Подільської єпархії. Так, лише у Тульчині курси пройшли шістдесят вісім чоловік, серед яких були не лише вчителі, але й вільні слухачі. Окремо курс церковного співу пройшли диякон і селянин, які викладали спів у місцевих церковних школах.

Про необхідність подібних курсів свідчить аналіз рівня освіти слухачів педагогічних курсів і курсів церковного співу. Так, серед слухачів курсів у

Тутьчині було дванадцять осіб, які навчалися у духовних училищах, але не закінчили їх повного курсу; тридцять три особи були вихованцями нижчих світських навчальних закладів (прогімназій, міських і сільських двокласних училищ); дванадцять осіб закінчили однокласні міністерські училища, а ще одинадцять – лише однокласні церковно-парафіяльні школи [238, с. 792]. Слухачі курсів у с. Соболівці, яких було сто чотирнадцять осіб, у масі своїй були вихованцями однокласних церковно-парафіяльних і міністерських шкіл. Низький рівень підготовки вчительських кадрів міг лише дещо покращитися за рахунок літніх курсів, тому особливо гостро наприкінці ХІХ століття постало питання організації спеціального навчального закладу, який займався б підготовкою вчителів на постійній основі. З 1903 року це завдання починає вирішувати Вінницька церковно-учительська школа, куди приймали після закінчення повного курсу двокласної вчительської школи осіб п'ятнадцяти-сімнадцяти років. Випускники школи були зобов'язані працювати вчителем у церковно-парафіяльній або двокласній учительській школі протягом п'яти років [169]. Надалі центром підготовки майбутніх фахівців стає учительська семінарія, при якій на постійній основі функціонував хор з вихованців закладу та учнів зразкового училища.

Загалом, організація навчання основам хорового співу учителів церковно-парафіяльних шкіл і народних училищ на літніх курсах певною мірою сприяла закладанню професійних основ хорового життя Вінниччини, проте не могла остаточно вирішити проблему підготовки професійних організаторів і керівників хорових колективів. Досить часто не лише слухачі не мали навіть початкової музичної освіти, але й самі викладачі курсів не володіли досконало методикою музичного навчання і були лише аматорами у галузі хорового виконавства.

2.2.4. Роль вінницької вчительської семінарії у формуванні професійних засад хорової культури регіону

Вагому роль у закладанні основ професійного хорового музикування на Вінниччині відіграла вчительська семінарія, що у 1910-х роках стала одним із осередків культурного життя міста. Навчальний заклад займався підготовкою викладачів початкових і середніх шкіл, брак яких дуже гостро відчувався на теренах краю. Як вже зазначалося раніше, семінарія розпочала роботу 6 грудня 1907 року в с. Потоки Вінницького повіту Подільської губернії. На урочистому відкритті навчального закладу, до якого вступив 41 учень, були присутні представники місцевої знаті, попечитель і чиновники Київського Учбового Округу. Сам попечитель Київського учбового округу, полковник у відставці, предводитель Вінницького дворянства граф Дмитро Федорович Гейден невдовзі (з березня 1908 року) став і попечителем семінарії.

Вже у червні 1909 року наказом Ради міністрів російського уряду семінарію було переведено до м. Вінниці [300]¹³. Керівництвом до роботи навчального закладу були Положення про учительські семінарії від 17 березня 1870 року та інструкція Міністерства Народної Освіти від 4 червня 1875 року. Окрім фінансування Державним казначейством, дотації на утримання семінарії надходили також від Подільського земства, що було зацікавлене у функціонуванні навчального закладу для вчителів.

Семінарія керувалася програмами, затвердженими в Міністерстві народної освіти 1903 року. Всі зміни щодо викладання в семінарії повинні були отримати дозвіл попечителя Київського учбового Округу, до якого і відносилася сама семінарія. При семінарії діяло й зразкове училище, що слугувало базою для практики майбутніх вчителів.

¹³ В с. Потоках для семінарії було відведено приміщення двокласного сільського училища, яке не вмщало учнів семінарії. Гуртожиток також не міг забезпечити місця усім бажаючим. Тому переведення закладу до Вінниці виявилось дуже вчасним і доцільним. У Вінниці семінарії тимчасово виділили три будинки у передмісті, в 1910 року Вінницька міська управа побудувала для семінарії власне приміщення в Замостянському районі, де зараз знаходиться Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського [300, арк.79].

Вже після переводу закладу до Вінниці була створена бібліотека семінарії, яка станом на 1911 рік налічувала 2440 примірників творів класичної літератури, праць з історії, богослов'я, географії, педагогіки, філософії, а також енциклопедичні словники Ф. Брокгауза та І. Єфрона, різні періодичні видання (журнали Міністерства Народної Освіти, «Церковний вісник», «Русская старина» та ін.). Окремо слід наголосити на тому, що бібліотека була укомплектована посібниками для співу та нотними виданнями творів. Окрім закупівель самої семінарії, була поширена практика благодійних пожертв у фонди бібліотеки.

Вже у перші роки своєї роботи семінарія почала закуповувати й музичні інструменти. Так, у 1910 році було придбано шістнадцять інструментів, а в 1911 – двадцять три.

Кількість вихованців в семінарії щороку збільшувалася і станом на 1 січня 1911 року нараховувала вже 150 учнів. Цього року семінарія отримала повний чотирикласний склад учнів, які навчалися державним коштом¹⁴.

Навчально-виховна робота в учительській семінарії здійснювалася у річищі розвитку патріотичних почуттів до російського самодержавства. Тому значна увага приділялася вивченню російської історії, мови та літератури. Символом імперської Росії у свідомості населення мала слугувати православна віра, презентована також у світському і церковному співі.

Естетичному вихованню учнів сприяло проведення літературно-музичних вечорів, відвідування театру, екскурсії до інших міст. Значну роль в естетичному вихованні семінаристів відігравав попечитель Д. Ф. Гейден, який власним коштом часто забезпечував вихованців квитками на оперні вистави у міському театрі. Він виділяв й кошти на екскурсії учнів до Києва, Санкт-Петербургу, Москви. Викладачі семінарії, які супроводжували учнів у подорожах, повинні були ретельно фіксувати усі події. В одному з описів

¹⁴ Переважаючу більшість склали вихованці віком від 15 до 21 року, православного віросповідання, селянського походження (85%).

екскурсії віднаходимо згадку про поведінку семінаристів: «Майже від самого від'їзду з Вінниці біля кожного вікна вагону і на площадках стояли вихованці із записниками, обов'язково занотовуючи туди усе, що заслуговувало їх уваги... З настанням вечора вихованці, створивши декілька груп, розпочали жваві розмови... Поміж цих розмов хтось раптом починав співати хорову пісню – і вона дружно підхоплювалася іншими, на певний час об'єднуючи відпочинок групи» [300, арк. 136].

Першим викладачем співу у семінарії був отець Мелентій Степанович Теравський, який також викладав Закон Божий. Він не мав спеціальної музичної освіти, був випускником Подільської духовної семінарії і водночас виконував функції приходського священика. З його характеристики, розміщеної у звіті про роботу семінарії за 1907–1908 навчальний рік, вказується, що він користувався великою повагою серед колег, хоча був доволі суворим викладачем. З характеристики також стає відомо, що о. М. Теравський був на той час «ще досить молодою людиною, доволі здібною, начитаною, що володіє певним даром слова, любить педагогічну справу і тяготиться негативними сторонами життя приходського священика, тому й бажає, полишивши приход, перейти остаточно на посаду законовчителя. Характеру серйозного, стриманого, політичного спрямування невизначеного, але скоріш ліберального, аніж консервативного» [300, арк. 136]. У характеристиці також зазначається, що він не отримав спеціальної вищої освіти, не зовсім відповідає своєму призначенню, але за рівнем сумлінності і моральності його можна вважати гідним своєї посади.

Згідно загально прийнятої програми, на заняття співом відводилося 280 годин, що у порівнянні з аудиторним навантаженням з інших дисциплін було досить багато¹⁵. У кожному класі уроки співів проходили по дві години

¹⁵ Так, на заняття з арифметики відводилося 200 , педагогіки – 210, історії – 150 годин. Більша, аніж для співи, кількість аудиторних годин відводилася на навчання російській мові та ремесел.

на тиждень. Перевідних іспитів з предмету співів в семінарії не було, а всі заняття зі співу та музики проводились у післяобідню годину.

М. Теравський організував хор, якому присвячував дуже багато часу. В архівних документах знаходимо ще деякі записи, які слугують свідченням закоханості і відданості о. М. Теравського хоровій справі. Там згадується, що Закон Божий молодий вчитель викладав досить нудно, а урокам співу присвячує занадто «більше часу, аніж необхідно» [300, арк. 58]. Свою любов до співу викладач передавав і своїм вихованцям, хоча й оцінював їх роботу досить суворо й прискіпливо. Так, зазвичай, лише близько половини учнів отримували оцінку, вищу за «трійку» за п'ятибальною шкалою, у той час, як з інших предметів, зокрема з чистописання, дві третини учнів отримували гарні оцінки.

Від самого початку створення учнівського хору семінаристів його головним завданням, звичайно, був спів під час богослужінь. До семінаристів у колектив приєднувались також вихованці зразкового двокласного училища. Окрім того, що учнівський хор супроводжував богослужіння, деякі вихованці семінарії виконували обов'язки церковних читців, помічників церковного старости, прислужували священикам на богослужіннях. Спочатку семінарський хор співав у церкві міської гімназії, а згодом вже у церкві Вознесіння, яка була побудована близько учительської семінарії і надана їй у тимчасове користування міським управлінням.

Проте репертуар семінарського хорового колективу не обмежувався виключно духовними творами, а доповнювався світськими композиціями. Завдяки значній кількості годин, відведених на вивчення співу, учнівський хор вирізнявся своїм професійним рівнем, гарним читанням хористів з аркушу, різноманітністю репертуару.

З вересня 1911 року о. М. Теравського на посаді вчителі співу і керівника учнівського хору замінив О. Г. Лазарєв, який мав відповідну професійну підготовку і був випускником Імператорської Придворної

капели¹⁶. Отримане ним звання вчителя співу та теорії музики дозволило йому стати також і викладачем музики в семінарії. З початком його роботи у навчальному закладі музичне життя семінарії значно поживалося.

М. Теравський започаткував традицію учнівських літературно-вокальних вечорів, у проведенні яких йому почав допомагати О. Лазарев. Постійними учасниками вечорів були учнівські хор та оркестр. До складу учнівського оркестру входили вихованці, що вивчали музику. Музика була не обов'язковим предметом у семінарії, тому її вивчали за бажанням за окрему плату з особистих коштів. Вихованцям семінарії в різний час викладалась гра на скрипці, віолончелі, контрабасі, гітарі, балалайці, фісгармонії, а також на духових інструментах, які семінарія могла придбати. Кількість вихованців, які вивчали предмет музики, на початку постійно змінювалася, оскільки не всі семінаристи мали змогу оплачувати додаткові уроки. Проте, не дивлячись на такі умови, заняття музикою призвели до створення невеликого учнівського оркестру, який з успіхом мав виступи на учнівських вечорах.

Викладачами музики у 1909–1911 роках були капельмейстер Дванадцятого стрілкового полку А. Н. Стельман, А. В. Макарьський (або Мататський – Н.С.), який мав звання вчителя музики, а також приватний вчитель музики А. Мазаракій. Після нього музику почав викладати О. Лазарев. Саме з приходом О. Лазарева збільшилася кількість учнів з цього предмету, оскільки він особливої винагороди з учнів не брав. Вже наприкінці першого року його вчителювання у семінарії кількість учнів, що вивчали музику, збільшилися з двадцяти до п'ятидесяти осіб. В планах керівництва семінарії було також започаткувати викладання предмету музики для усіх учнів, але такої можливості семінарія не мала, оскільки потрібно було збільшити закупівлю музичних інструментів і додатково виплачувати платню

¹⁶ М. Теравський залишився в семінарії на посаді викладача Закону Божого. Пізніше О.Г. Лазарев перейшов на посаду вчителя співу і музики у Вінницьку церковно-учительську школу, а М. Теравський знову викладає в семінарії співу.

учителю. Проте, саме завдяки ініціативі О. Лазарева з навчання учнів гри на різних інструментах, активно запрацював й оркестр семінаристів.

Директор семінарії, статський радник Василь Миколайович Осташков у своєму звіті згадує один із виступів оркестру наступним чином: «На учнівському вечорі... фігурував вже оркестр вихованців осіб з двадцять, і досить пристойно виконав декілька мелодій і народний гімн» [300, арк. 90].

Натхненна робота О. Лазарева надихнула учнів на самостійне створення оркестру балалаєчників, яким керував вихованець семінарії Ступницький (ім'я невідоме – Н.С.) [300, арк. 90].

Постійна організація літературно-музичних вечорів змушувала вихованців семінарії удосконалювати свою майстерність у галузі хорового співу, оркестрового і сольного музикування, акторської майстерності та декламації. На вечорах вихованці виконували окремі музичні п'єси, уривки із опер, народні пісні. Окремим видом творчої роботи була підготовка рефератів про творчість відомих композиторів до пам'ятних дат, пов'язаних з їх життям і творчістю. Для вихованців семінарії вечори проводилися щотижня, а двічі на рік проходили літературно-вокальні вечори, присвячені певному ювілею чи святу, на які запрошувалася міська публіка. Часто на таких вечорах влаштовувалися благодійні аукціони, кошти від яких надавалися найбільш бідним учням семінарії.

Учнівський хор та оркестр постійно брали участь у святкових концертах поза межами семінарії спільно з учнями інших навчальних закладів міста. Такі заходи, зазвичай, відбувалися у Народному Домі чи Міському театрі і користувалися успіхом у міської публіки.

Окремий внесок зробив педагогічний колектив семінарії і в справу організації літніх курсів: 1913 року за розпорядженням попечителя Київського учбового округу на базі учительської семінарії були організовані тимчасові педагогічні курси для вчителів початкових училищ Подільської губернії. Слухачами стало 60 осіб, яким основи хорового співу викладали М. Теравський і О. Лазарев [135].

У підсумку аналізу стану хорового виконавства в освітніх закладах Вінниччини різних типів можна зробити висновок про те, що хорове виховання учнів було спрямоване на прищеплення їм цінностей православної церкви. Хоровий спів через його естетичний вплив повинен був сприяти формуванню особистості вірянина, який асоціює православ'я з вірністю царю і російському народові. У контексті політичних подій другої половини XIX – початку XX століття такий підхід був абсолютно виправданим для політики царизму, метою якого було досягнення на Поділлі повного злиття українців, поляків, євреїв та представників інших народів з панівною російською нацією та знищення в них усвідомлення своїх національних особливостей. Цій меті слугували усі засоби впливу на особистість, у тому числі й хоровий спів.

2.3. Церковний хоровий спів на Вінниччині

Приступаючи до аналізу стану церковного хорового виконавства на землях Вінниччини у другій половині XIX – на початку XX століття, слід звернути увагу на дві особливості. Першою виділяємо тісний взаємозв'язок діяльності церковних хорів з учнівськими хорами, які, зазвичай, склали основу церковних колективів. Сам же церковний спів у школах й училищах часто викладали священники, дячки та псаломщики. Другою особливістю вважаємо те, що хоровий церковний спів сприймався російським царатом як могутній засіб русифікації населення Поділля, яке на початок XIX століття знаходилося під значним впливом римо-католицизму. Спочатку носіями християнства західного обряду на подільських землях були представники польського народу, які почали тут оселятися ще за часів Київської Русі. Укріплення католицизму відбулося у XIV столітті, коли результатом боротьби між Литвою і Польщею за Галицько-Волинське князівство став поділ держави на три частини – Галичину, Волинь і Поділля, Молдову. Волинь і Поділля, частиною якого є Вінниччина, відійшли до Литви. Литовські князі Коріятовичи, будучи вірними православ'ю, водночас стимулювали поширення католицизму на Поділлі, розвиваючи економічні і культурні зв'язки з Королівством Польським.

Після підписання 1386 року унії Литви з Польщею, коли литовські князі Вітовт і Свидригайло перейшли з православ'я до католицизму, подільські землі починають інтенсивно заселятися поляками-католиками, а посади місцевих воєвод могли обіймати лише окатоличені дворяни. Все це привело до значного окатоличення населення і заснуванню наприкінці XIV століття Подільської дієцезії римо-католицької церкви. З переходом подільських земель до Польщі (після війни 1430–1434 років), польська шляхта ще міцніше закріпилася на Поділлі. Проте найбільший вплив на місцеве населення католицизм здійснив після прийняття Люблінської унії 1569 року, коли з утворенням Речі Посполитої Поділля найактивніше

полонізується та окатоличується. Це призводить до того, що світськими носіями католицької віри стають не лише дворяни й польська шляхта, але й місцеві селяни і міська біднота. Інтенсивний вплив римо-католицизму продовжувався до кінця XVIII століття, коли подільські землі відійшли до Російської імперії, яка поступово починає знищувати культурні надбання західного християнства.

Поштовхом для активізації російським урядом боротьби з римо-католицизмом стало польське повстання 1830–1831-х років, у результаті якої значна кількість подільських римо-католицьких храмів відійшла до православної церкви, проте значна частина католиків з цим не змирилася (Додаток А.11).

Для римо-католиків Поділля їх церковні пісні часто ставали символом релігійної ідентифікації і були дієвим засобом патріотичного виховання. Як зазначає православний священник о. Климент Савич, в умовах відсутності польських шкіл і належної католицької освіти, польські набожні пісні завершували домашнє виховання і вивчалися з голосу з мелодій, добре знайомим усім римо-католикам. о. К.Савич наголошує на тому, що польські релігійно-домашні пісні, зведені у збірку «Кантичка» – «це могутня зброя, що підтримує релігійне життя у шляхті і народі римо-католицькому. У польських набожних піснях міститься усе віровчення і моральне вчення католиків: воно відкладається в пам'яті і діє на серця простолюдинів, легше будь-яких катехізисів і повчань церковних. В цих піснях підігривається польський патріотизм і релігійний фанатизм» [224, с. 695]. Автор нотаток про релігійні пісні далі відмічає, що «для римо-католицького люду, що не читав Біблії і не знає священної історії, польські набожні пісні утворюють символічне керівництво віровчення і тексти пісень наводять як вислови Біблії» [224, с. 695]. За цими піснями й найбільше тужили ті католики, що наvertsалися, в силу різноманітних життєвих обставин, до православ'я¹⁷.

¹⁷ Сам же цей православний священник звертає увагу ще й на те, що селяни католицького походження, маючи однакові матеріальні умови з православними, є більш охайними у побуті, слідкують за

Певну небезпеку для поширення православ'я на подільських землях несли додаткові частини богослужіння римо-католицької церкви, під час яких виконувалися релігійні пісні польською мовою, зрозумілою більшій частині населення краю. Розповсюдженими серед католиками збірками пісень були «Служба Божа», «Злотий Олтаржик» та ін. [185] Спільному співу у католицькому храмі з точки зору естетичного враження православна церква програвала, адже досить часто наприкінці ХІХ століття можна було спостерігати наступну ситуацію: «убогий храм з тьмяними ликами святих, монотонний спів одного псаломщика, що іноді не володіє гарним голосом, поспішне і невиразне читання, яке насилу може сприймати присутній у храмі простий неосвічений народ, – все це послабляє силу і вплив... богослужіння»¹⁸ [185, с. 158]. Як зазначають свідки, письменні ж католики приносили збірки пісень у храм і виконували їх антифонним співом, чергуючи чоловічі і жіночі голоси. Вони також констатують, що часто цей спів не був занадто гармонічним, проте викликав сильні релігійні почуття. Певну нестрункність співу у значній мірі згладжував звук костьольного органу. Особливо урочистий спів був під час так званих відпустів, коли процесія зі співом проходила селом чи містечком.

Часто польські пісні з храму переходили у народні свята, як це трапилося з колядками, що під час різдвяних свят звучали не лише на богослужіннях, але й у хатах поляків-католиків. Навіть поховальні процесії на Поділлі часто супроводжувалися співом польських релігійних пісень, особливо у віддалених від костьолів селах, де в останню путь небіжчика проводжало виключно місцеве костьольне «братство» [185].

Церковне керівництво вбачало у римо-католицьких піснях засіб виховання «польського духу» серед місцевого населення і спосіб навернення

навчанням своїх дітей, вивчають з ними катехізис. Дітей з католицьких сімей він визнає більш освіченими навіть за умов відсутності костелів і ксьондзів.

¹⁸ Римо-католицький храм справляв сильне враження не лише величчю архітектури, звучанням органу під час богослужіння, але й естетичними смаками віруючих, поміж яких значну кількість складала багаті шляхтичі, що багато жертвували на ремонт і прикрашання костьолу [59].

представників інших національностей до католицизму. Тому часто звучала думка про те, що «дуже бажано, щоб додаткове богослужіння в католицьких костьолах в нашому краї здійснювалося російською мовою, тоді римський католицизм не слугував би засобом для зваблення росіян у польську національність і послідовники його залишалися б російським людьми католицького віросповідання» [185, с. 162]. Як бачимо, на Поділлі римо-католицизм і для священників, і для звичайних людей асоціювався виключно з належністю до польської нації, а українське населення вперто називалося «російським людом» або «православним людом», що формувало стійке уявлення про зв'язок православ'я з російською національною приналежністю.

Після з'єднання на Поділлі католицьких і православних приходів у 1863 році, певний час польські набожні пісні були терпимі у храмах, якщо вони не суперечили принципам православ'я. Проте «ревнителі обрусіння» вивели ці пісні зі вжитку, не запропонували нічого на заміну. У зв'язку з цим К. Савич визнає, що «від цього саме римо-католицизм торжествує над нами, а наша пропаганда слабо діє на народ, який живе більш почуттям, аніж піднесеними ідеями» [224, с. 698].

Щоб протидіяти поширенню польських релігійних пісень серед населення краю православним священникам радили «звернути посилену увагу на навчання прихожан православних з голосу церковному співу у такій мірі, щоб увесь народ у храмі міг співати церковно-богослужбові піснеспіви, по крайній мірі деякі, що найбільше використовуються, і приймати безпосередню участь в богослужінні церковному» [185, с. 162–163]. У багатьох сільських православних приходах Вінниччини таку практику було запроваджено. Наслідком стало те, що, опираючись римо-католицькому і польському впливам, православне духовенство розвивало традиції власного церковного співу. Духовенство усвідомлювало, що «православне малоросійське населення любить спів загалом і з найдавніших часів любило співати і вдома, і навіть в церкві, благочестиві релігійні пісні та святочні

колядки» [185, с. 164]. Через такий спів релігійний дух наповнював повсякденне життя місцевого населення.

Для користування при навчанні співу прихожан радили «Богогласник», відомий за уніатським почаївським виданням з нотами¹⁹. Досить довгий час вважалося, що ці пісні з «Богогласника» виникли суто під уніатським впливом і тому не користувалися попитом у середніх верств населення, а серед народу малограмотного вони були спотворені. Проте у 1885 році «Богогласник» було перевидано у Києві Холмським Православним Братством і він знову почав використовуватися у православній церкві, зокрема й на подільських землях, в якості альтернативи польським народним релігійним пісням. Зокрема, у «Богогласнику» видання 1806 року містилися три старовинні колядки, у 1825 року – двадцять вісім колядок, з яких чотирнадцять – російською мовою і п'ять – польською, а дев'ять – «інших пісень на Різдво Ісуса Христового, замість небогоугодних звичайних коляд» [223, с. 1349]. Православна церква допускала виконання цих колядок, мелодії яких були простими і нагадували церковні наспіви. Самі ж колядки були гармонізовані на три голоси, зокрема «Небо і земля нині торжествують», «Вселенная, веселися, Бог от Діви днесь родився», «Дивная новина», «Нова радість стала» та ін. В одному з випусків Подільських Єпархіальних відомостей за грудень 1898 року розміщено текст колядки, яку співають виключно на Поділлі, де вона, скоріш за все, й була складена «давніми дячками» (Додаток А.12). Там само розповідається про те, що у Подільській семінарії існувала традиція співу у позаурочний час місцевих колядок, завдяки чому семінаристи з різних повітів губернії знайомили з колядками подільських земель.

Протидіяти римо-католицизму на теренах краю, на думку К. Савича також, міг спів пісень з «Богогласника», побудований на народних наспівах, проте сам священник визнає, що на цих землях він не зміг вкоренитися. У

¹⁹ Почаївські Богогласники видавалися у 1790, 1806 і 1825 роках василіанами (тобто уніатськими монахами чина св. Василя Великого), яким Почаївська лавра належала до 1839 року.

своєму приході К. Савич користувався цією збіркою зі своїм хором, протиставляючи російський спів народним польським пісням. За допомогою співу пісень з цієї збірки, на думку о. К. Савича, можна сприяти «повному обрусінню» католицького населення Поділля.

Приведені міркування православного священика стверджують у думці про значний вплив не лише католицизму, але й його музикування, на мешканців краю. Також можна констатувати, що православ'я прагнуло бути могутнім засобом ідеологічного впливу на населення, який проникав в усі галузі людської діяльності, не оминувши й хорову культуру краю. Церковний спів православного спрямування був навчальною дисципліною не лише у духовних закладах, але й у церковно-парафіяльних школах, школах грамотності, народних і ремісничих училищах, гімназіях, про вже йшлося у попередньому розділі.

О. Моргулець в одному з випусків Подільських Єпархіальних відомостей за 1878 рік досить чітко формулює офіційну позицію церковної влади стосовно православного співу. Відштовхуючись від загальноприйнятої християнської ідеї про людський голос як найдосконаліший музичний інструмент, автор нотаток вказує на його головну особливість – уміння висловити не лише почуття, але й волю та думки людини через музичне мовлення. Саме тому в богослужінні ключова роль відводиться людському голосу у формі церковного читання чи співу. Проблему тогочасного церковного хорового виконавства О. Моргулець вбачає у тому, що «це могутнє в руках церкви знаряддя виховного впливу на віруючих не досягає мети через те, що читання і спів церковний здійснюється іноді так невиразно, що навіть розібрати неможливо, про що читають чи співають» [183, с. 367]. Автор також вказує на те, що в більшості сіл церковні хори функціонують лише завдяки хлопчикам з церковно-приходських шкіл, навчених співати. Саме тому важливого значення набуває музична підготовка священиків і псаломщиків, які через виразний спів повинні наvertати мешканців до храму та виконувати, за необхідності, функції регента хору.

Протоієрей Ф. Драгомирецький вважає, щоб парафіяни не нарікали на погані спів і читання у церкві, не слід вступати до семінарії особам, які не мають музичного слуху та володіють навіть незначними дефектами дикції. Також справу церковного співу повинен очолювати настоятель і пояснювати дячкам особливості виконання наспівів. На думку протоієрея, церковний хор хоча б у кількості чотирьох осіб повинен бути при кожній парафії. Водночас Ф. Драгомирецький наголошує на необхідності багатоголосного співу під час богослужіння: «чим більше акордів, тим спів гармонічніший і приємніший для слуху. Хто ж буде співати у церкві акорди, якщо буде один тільки дячок чи псаломщик?» [174, с. 435]. На його думку також основу церковного хору повинні складати хлопчики місцевих церковно-парафіяльних шкіл. «Будучи методично освіченими, вони б полегшили псаломщиків як у читанні, так і в співі, при здійсненні Богослужіння» [174, с. 435].

Певною мірою стан співу у православних церквах на Поділлі мала поліпшити школа псаломщиків, куди передбачалося зараховувати тих учнів, які не змогли гарно навчатися у духовних училищах і семінаріях. У Подільських Єпархіальних Відомостях неодноразово зустрічаємо оголошення про вакантні посади псаломщиків, проте умови їх проживання і зверхнє відношення священнослужителів не дозволяли найняти на цю роботу осіб з гідною освітою. Школи псаломщиків пропонували відкрити при монастирях і навчати хлопчиків церковному читанню і співу. Під час навчання учні зобов'язані були відвідувати всі богослужіння в монастирі і виконувати під час них функції псаломщиків. Також учнів школи мали навчати закону Божому, російській мові та арифметиці за програмою трикласних церковно-парафіяльних училищ [180]. Проте головну увагу планувалося приділити фізичній праці майбутніх псаломщиків, які під час літніх канікул повинні працювати у городі чи в саду, а в зимовий час оволодівали певним ремеслом. Однак інформації про існування таких шкіл на Вінниччині в архівних матеріалах збереглося небагато. Відомо, що школа псаломщиків діяла при монастирі у м. Шаргород.

У 1890-х роках, подібно до педагогічних курсів, починають діяти і короткотривалі курси церковного співу для псаломщиків. Так, у 1897 році вони були організовані у чотирнадцяти місцях Подільської єпархії, зокрема у восьми містечках і селах Вінниччини [190]. Так, на Вінниччині курси псаломщиків діяли у наступних містечках і селах:

- с. Чуків Брацлавського повіту (завідуючий – місцевий священик О. Руданський, керівник – вчитель місцевої школи Лукашевич);

- м. Шаргород Могилівського повіту (завідуючий – настоятель Шаргородського монастиря, керівники – обидва вчителі церковного співу школи псаломщиків);

- м.Тиврів Вінницького повіту (завідуючий – місцевий священик і Благодійний М. Клопотівський, керівник – викладач Тиврівського духовного училища Є. Страшевський);

- с. Козинці Вінницького повіту (завідуючий і керівник – місцевий священик В. Коцюбинський);

- с. Гранів Гайсинського повіту (завідуючий – настоятель Гранівського монастиря, керівники – священики І. Борисевич і М. Лотоцький);

- м. Хмільник Літинського повіту (завідуючий – місцевий протоієрей Н. Радкевич, за допомогою місцевого священика К. Ісаєвича, керівник – псаломщик с. Зиновинець Є. Ковальський);

- м. Бершадь Ольгопільського повіту (завідуючий – настоятель Бершадського монастиря Архімандрит Іоанн, керівник – священик с. Волоська Вербка Д. Галевич);

- м. Ямпіль Томашпільського повіту (завідуючий – місцевий протоієрей М. Каричковський, керівник – священик М. Лосятинський, при допомозі псаломщика с. Мовчан П. Андрущенка) [190].

Протягом місяця слухачі курсів навчалися за книгами «Обіход нотного співу вживаних церковних наспівів», «Спів Божественної Літургії» та

«Всенощне бденіє» О. Архангельського, «Найголовніші піснеспіви Божественної Літургії», «Стихири і тропарі недільних малих розспівів» на два і три голоси Д. Соловйова. Слід також зазначити, що усіма цими збірками псаломщиків забезпечували місцеві священики, які їх споряджали на курси. З переліку книг для співу можна зробити висновок про те, що на кінець ХІХ століття псаломщики володіли співом по нотах і мали навички багатоголосного співу.

З метою покращення стану церковного співу у православній церкві, Синод неодноразово перевидавав обіходні збірки. Так, у 1863 році у Подільській губернії, як і по всіх землях Російської імперії, комісіонери Придворної капели розповсюджували три книги духовно-музичних творів і перекладів протоієрея П. І. Турчанінова, до яких увійшли триголосні партитури, подані окремо й по партіях, чотириголосні переклади давніх наспівів та чотириголосні переклади співу на Великий піст та задостойники [191]. Дещо пізніше син вже покійного на той час протоієрея П. І. Турчанінова звернувся до архієпископа Подільського і Брацлавського з проханням видання творів і перекладів батька та їх розповсюдження на подільських землях [232]. У 1867 році інтенсивно розповсюджувалася абетка початкового нотного співу та обіход церковного співу, також розраховані для використання із церковними хоровими колективами [192].

У 1879 році Подільські Єпархіальні Відомості подають оголошення наступного змісту: «Так як до цих пір існуючий обіход нотного церковного співу при Височайшому дворі, ..., покладений на чотири голоси під керівництвом колишнього Директора Придворної Капели О. Ф. Львова, був складений без будь-якої системи послідовності служби, не містив у собі необхідних молитов і переповнений помилками, то нині ... під керівництвом Директора Придворної Капели М. І. Бахметєва виданий наново переглянутий, доповнений та виправлений обіход у двох частинах, що використовується при Височайшому дворі» [193, с. 314]. До збірки увійшли наспіви, що використовуються при всенощній, утрени, літургії, молебні та ін.

Рекомендації до використання саме так званого бахметєвського обіходу, що спирався на традиції російського багатоголосся, стає ще одним свідченням спроб денационалізації населення Подільського краю. Надалі Синод наказував використовувати при хоровому співі у церкві виключно нотні збірки, ним самим рекомендовані. Для цього у 1895 році для церков Подільської єпархії було придбано 1351 примірник збірки «Обіход нотного співу вживаних церковних розспівів» [220]. Проте, настоятелі церков мало використовували цей «Обіход», тож церковна влада наказувала неодмінно використовувати саме його як найбільш вживаний у російській церкві. При наявності гарного хору дозволялося користуватися збірками «Спів Божественної літургії» і «Всенощное бдение» за перекладами О. Архангельського. Також рекомендувалося користуватися трьома випусками «Найголовніших піснеспівів божественної літургії» в опрацюванні для чоловічого хору С. В. Смоленського, які були вказані і для навчання церковному співу у школах та училищах [220]. Загалом репертуар церковних хорів був досить обмеженим. Окрім вище згаданих збірок, дозволялося виконувати декілька творів М. Березовського, С. Грибовича і П. Воротнікова [30, с. 321].

Свідчень про існування і діяльність церковних хорів на Вінниччині у другій половині XIX століття в архівних документах віднаходимо дуже обмежену кількість. Так, киянин М. Полосов у розповіді про подорож до Бершадського Преображенського монастиря згадує про спів хору: «... на другий день, у неділю, я знову був при обідні, ... при співі невеличкого хору, що утворювало декілька монахів та учнів ремісничого училища» [207, с. 272].

Висловлену на початку підрозділу тезу про те, що церковний хор найчастіше утворювався з учнівських хорових колективів місцевих училищ і шкіл, підтверджує й розповідь про святкування у 1885 році ювілею двадцятирічного служіння в святительському сані Леонтія, Архієпископа Холмського і Варшавського у Кам'янці-Подільському, під час якого співали чоловічий і жіночий хори. «Всю обідню архієрейську співав хор

семінарських півчих, а молебень хор вихованок училища дівиць духовного відомства, церква, наповнена тими, хто молиться, благоліпне богослужіння і чергування хору чоловічого та жіночого здійснювали прекрасне благоговійне враження на всіх присутніх» [212, с. 218]²⁰. Слід також додати, що по всій Подільській єпархії у всіх святах церковного значення брали участь учнівські хори. Так, у розповіді про відвідування м. Тульчин Єпископом Подільським і Брацлавським Іустином також згадується про те, що у церковних урочистостях брали участь хори чоловічого і жіночого духовних училищ містечка [208].

Учні семінарії утворювали ядро архієрейських хорів, що діяли при кафедральних соборах. Участь семінаристів та вихованців духовних училищ у таких хорах з 1868 року ще й регламентувалася наказом Синоду. Згідно цього наказу, на хористів, окрім звичайних учнівських обов'язків, покладалися ще обов'язки півчих, але привілеїв від цього вони не мали жодних [30, с. 322].

Одним із небагатьох прикладів організації парафіяльного церковного хору на Вінниччині може слугувати діяльність священика м. Загнітків Ольгопільського повіту о. Стефана Долинського, який з 1867 року організував позабогослужбові бесіди з парафіянами та навчав їх церковному співу. Він також вважав церковний спів могутнім засобом протидії католицизму і протестантизму: «Введення всенародного співу у церкві може мати найсприятливіші наслідки для народу як для одноманітного засвоєння молитов, так і для задоволення релігійного почуття. Російський народ любить спів і якщо предметом цього співу будуть молитви і піснеспіви святої церкви, то народ буде цінувати богослужіння своєї церкви і свою належність до неї. Сектанти зрозуміли цю потребу душі російської і до складу своїх зібрань ввели спів своїх віршів. Пастирі церкви повинні використати зі своєї

²⁰ Сам єпископ Леонтій (в миру – Іван Лебединський) був вихованцем Санкт-Петербурзької духовної академії, велику увагу приділяв культурно-просвітницькій діяльності серед мешканців краю. Він турбувався про чистоту православного обряду, влаштування бібліотек, створення нових церковно-парафіяльних шкіл, які вважав опорою російського духу на подільських землях.

сторони всі засоби для задоволення цієї потреби, навчити прихожан співати під час богослужіння необхідні тропарі і піснеспіви, якщо буде на це дозвіл вищої церковної влади, неодмінно співати у призначений для позабогослужбових бесід час» [170, с. 66]. Окрім того, що у своїх міркуваннях о. С. Долинський розглядає церковний спів засобом православної ідеології, він, як і значна кількість служителів православ'я, називає місцеве населення російським народом, підтверджуючи стійке прагнення церковної влади до русифікації мешканців краю. Можна також додати, що співу своїх парафіян він навчав з голосу.

Подібні позабогослужбові бесіди з навчанням церковного співу були й в інших парафіях, а з 1890 року Синодом було видано наказ про проведення таких бесід у всіх парафіях єпархії. У Подільській Єпархії таке навчання проводилося у приміщеннях церковно-парафіяльних шкіл або народних училищ, за їх відсутністю – у будинках священників чи псаломщиків. У звітах про бесіди зазначалося, що там, де «є благоустроєний хор, там бесіди відвідуються охоче» [171, с. 103]. Початок і закінчення бесіди завжди супроводжувався співом молитов. У звітах констатується, що «правильно влаштовані хори, гарний вибір статей для читання і регулярне проведення бесід є головними умовами, за яких бесіди залучають співчуття прихожан і приносять безсумнівну користь справі релігійно-моральної просвіти народу» [171, с. 104].

Духовенство також робило спроби влаштовувати церковні хори з колядників, вважаючи, що тих, хто має звичку колядування, легше привчити і до виконання богослужбових наспівів. «Так як святочні коляди розспівуються по селу не лише колядниками, але й вдома майже всіма віковими членами сім'ї, то таким чином, природно, відкривається можливість церковний спів зробити всенародним, навчаючи спадково через одних, навчених церковним наспівам, і других, менш розуміючих членів сім'ї. Що ж тут казати і про хор, який можуть скласти школярі, під керівництвом регента-учителя або псаломщика, що знаються на співі церковному» [223, с. 1356].

Якщо використовувати такий хор у позаслужбових бесідах і на шкільних зібраннях, то це, на думку православного духовенства, «отримало б характер не виключно шкільної забави, а всенародного релігійно-урочистого свята, яке могло б зацікавити усе сільське населення і створити духовно-моральне повчання усім» [223, с. 1356]. Окрім того, такий спів міг й відволікати місцеве населення від традиційного пияцтва на свята.

Слід також зазначити, що у період колядування священики у селах традиційно відвідують будинки своїх парафіян²¹, що також церковне керівництво радило використовувати для організації церковних хорових колективів із місцевих селян, особливо молодого віку. Спів парубками колядок о. Є. Струминський характеризує як «часто дисгармонічний, що зливається в єдиний загальний гул» [229, с. 30]. Походження ж традицій колядування православне духовенство пов'язувало з впливом уніатів. Зміст самих текстів колядок неодноразово ставав предметом його аналізу на відповідність догматам християнства, що збуло зроблено і в статті о. Є. Струминського. Автор публікації радив священикам у парафіях забороняти спів тих колядок, в яких «безглуздий» зміст і «спотворюються події історичні». Є. Струминський наголошує, що «колядування починається з будинку священика, де він, вислухавши одну чи декілька пісень з увагою, пояснивши толково зміст їх, повинен одразу визнати їх придатними чи непридатними до використання, і вселити це колядникам, суворо заборонивши їм співати безглузді за змістом» [229, с. 35].

Таким чином, на прикладі обряду колядування на Поділлі можна спостерігати поєднання фольклорних музичних традицій із церковними, при якому через народний спів на церковні свята православне духовенство робило спроби влаштувати діяльність церковних хорів.

Загалом, підсумовуючи інформацію з огляду церковного хорового співу, можна констатувати, що на початок ХХ століття стан хорового

²¹ За свідченням о. Євгена Струминського, традиції відвідин православними священиками парафіян у містах у другій половині ХІХ століття вже не дотримувалися [229].

виконавства у православних церквах Вінниччини був значно поліпшений, чому сприяла низка чинників:

- розвиток хорових колективів духовних училищ і семінарій, які в обов'язковому порядку приймали участь у богослужіннях;
- увага до стану викладання церковного співу для майбутніх священиків, який знаходився під безпосереднім контролем церковної влади;
- підготовка учительських кадрів на літніх курсах церковного співу;
- заохочення церковною владою тих вчителів, священиків і псаломщиків, які організовували церковні хори у сільських парафіях;
- збільшення матеріальних засобів, що призначалися на розвиток церковно-парафіяльних шкіл, які, в свою чергу, виступали організаторами хорових колективів.

Вчитель церковного співу Подільської духовної семінарії Є. Богданов одним із чинників поліпшення виконавського рівня церковних хорових колективів вважає також «царственний заклик імператора Олександра III до духовенства» і відповідь на нього Священного Синоду Подільської єпархії [168], що втілилася у підсиленні уваги до хорового церковного співу. Проте, самі традиції церковного співу знаходяться, здебільшого, у річищі стильових засобів російського православного виконавства (Додаток А.13).

Висновки до розділу 2

Специфіка формування традицій хорової культури Вінниччини другої половини XIX – початку XX століття була спричинена особливостями культурної ситуації та перебігу історичних подій Поділля, яке наприкінці XVIII століття відійшло до Російської імперії. Політична стратегія царського уряду була спрямована на асиміляцію українців і поляків, які населяли регіон. Польські повстання XIX століття у значній мірі спровокували наступ на українство, що проявилось у насадженні русифікованого православ'я в усіх галузях суспільного життя.

У час підйому національної свідомості під час подій революції 1905–1907 років на Вінниччині, за прикладом Галичини, виникають осередки «Просвіти», проте, на відміну від західноукраїнських земель, місцеві організації не приділяли великої уваги хоровому виконавству і створенню хорових колективів з українським репертуаром. Лише подекуди в архівних матеріалах можна зустріти поодинокі згадки про наявність хорового гуртка без констатації його репертуару та опису концертної діяльності.

Основи церковного співу, як і усюди в Російській імперії, закладалися у церковно-парафіяльних школах. Учні навчали співу як з голосу, так і по нотах за умови наявності підготовленого вчителя. У деяких селах навколо Вінниці шкільні хорові колективи не лише брали участь у богослужіннях, але й влаштовували концерти з виконанням церковних піснеспівів, гімнів і кантів, а також світських шкільних пісень. Проте, така їх діяльність не була широко поширеною, адже значна частина навчальних закладів взагалі не мала шкільних хорів.

На відміну від православних закладів, у католицькому шкільництві хорове виконавство було більш розвиненим. В його практиці часто використовувалися народні церковні гімни і святкові пісні, за допомогою яких представники польського населення Поділля зберігали свою національну ідентичність. Проте, утиски російською владою католицької

системи освіти після польських повстань не сприяли широкому використанню її досягнень у культурному житті краю.

Рівень хорового виконавства у чоловічих і жіночих духовних навчальних закладах був значно вищим, аніж у церковно-парафіяльних школах, адже училищні хори були зобов'язані супроводжувати богослужіння, а випускники цих закладів були покликані самостійно вчителювати і бути керівниками шкільних хорових колективів. Основу їх репертуару також складала літургійні твори, зокрема й партесні. Прикладом професійного навчання хоровому співу і плідного функціонування хорового колективу може слугувати Тульчинське єпархіальне училище для дівчат, діяльність якого було проаналізовано.

Розпочавши готувати викладачів початкових і середніх шкіл, Вінницька вчительська семінарія також ставить хоровий спів на належний рівень. Хор семінарії постійно супроводжував недільні богослужіння, але його репертуар був значно ширшим та охоплював, окрім літургійної музики, твори світської музики. Участь учнівського хору у різноманітних культурних заходах у місті сприяла як популяризації самого закладу, так і хорового виконавства поміж мешканців краю.

Незалежного від рівня освітнього закладу, хорове виконавство було спрямоване на виховання в учнів російського православного духу з його відданістю царизму. На подільських землях це набувало особливого значення, адже перед владою стояло завдання русифікації населення, асиміляції українців, поляків, євреїв та представників інших народів та їх злиття з панівною російською нацією.

У церковному хоровому виконавстві можна спостерігати деяке поєднання фольклорних музичних традицій із церковними на прикладі обряду колядування. Саме через спів колядників православне духовенство робило спроби влаштувати діяльність церковних хорів та добрати до них співаків.

З метою поліпшення роботи хорових колективів наприкінці XIX століття на Вінниччині постійно влаштовуються короткотривалі літні курси церковного співу та курси псаломщиків. Такі курси діяли у Томашпільському, Ольгопільському, Брацлавському, Гайсинському, Могилевському, Літинському, Вінницькому повітах.

Завдяки старанням церковної влади і Міністерства народної освіти на початок XX століття можна констатувати поліпшення стану шкільного й церковного хорового виконавства. Літні курси для вчителів і псаломщиків, заохочення вчителів, священників і псаломщиків до організації церковних хорів у сільських парафіях, поліпшення матеріального стану церковно-парафіяльних шкіл, діяльність учительської семінарії принесли свої плідні результати у галузі поширення хорового виконавства та закладання професійних основ хорового музикування на Вінниччині.

РОЗДІЛ 3

МУЗИЧНО-ХОРОВА КУЛЬТУРА ВІННИЧЧИНИ

ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

КРІЗЬ ПРИЗМУ ПЕРСОНАЖНОГО ПЛАНУ

3.1. Музична культура Вінниці першої третини ХХ століття

3.1.1. Концертно-музична діяльність у Вінниці

Кінець ХІХ – початок ХХ століття характеризується активними процесами професіоналізації різноманітних галузей музичного життя України. Так, у більшості міст інтенсивно розвивається фортепіанне, камерно-інструментальне і камерно-вокальне музикування. Все частішими стають концерти симфонічної музики. Окрім великих міст Києва, Одеси та Харкова, симфонічні вечори проходять у Львові, Чернігові, Житомирі, Вінниці та інших українських містах.

Безперечним був вплив на музичне життя України культурно-мистецьких і хорових товариств, які інтенсивно поширювали світські традиції хорового співу. Особливого розвою хоровий рух набув на західноукраїнських землях, ставши одним з проявів зростання національного духу. Проте, як вже зазначалося у попередньому розділі, діячі Подільського Українського Товариства «Просвіта» (К. Солуха, В. Сіцинський, В. Старанкевич, С. Іваницький та інші), зосередили свою увагу на організації сільських бібліотек-читалень, хоча серед їх видів діяльності були й створення аматорських хорових колективів. Лише місцевий осередок «Просвіти» у містечку Тульчин, який виник восени 1910 року, значну увагу приділяв хоровому виконавству [319]. Цей факт був закономірним, адже очолив тульчинське товариство М. Д. Леонтович. На той час композитор працював з

хором Тульчинської єпархіальної школи, учениці якої склали ядро майбутньої хорової капели.

Ключовими подіями, що скерували усе мистецьке життя України й Вінниччини першої третини ХХ століття, стали Перша світова війна, національно-визвольні змагання і встановлення радянської влади з її нетривалою політикою українізації. Діячі Центральної Ради, Гетьманщини, Директорії відстоювали принципи незалежності як української держави, так і її культури²². Радянська влада, обравши класовий принцип розвитку культури, у 1920-і роки певний час підтримувала курс українізації, демонструючи толерантне ставлення до культурних потреб українського народу.

У рік початку Першої світової війни Вінниця стала адміністративним центром Подільської губернії, що сприяло пожвавленню її музичного життя. У місті й до цієї події постійно відбувалися гастролі окремих виконавців і колективів, функціонували заклади початкової музичної освіти, працював учительський інститут, в якому діяв студентський хор, здійснювалися музично-театральні постановки аматорськими і професійними труппами українською мовою. Все це сприяло становленню національної музичної культури зі своїми самобутніми рисами [308].

З початком Першої світової війни розпочинається черговий наступ російського царизму на українську культуру: виникають заборони на українські газети і журнали, створення товариств і клубів, науково-просвітніх товариств тощо.

Події Лютневої революції і прихід до влади Тимчасового уряду сприяють посиленню в Україні боротьбі за демократичні свободи. Знову активізується діяльність товариства «Просвіта», відновлюється друк літератури українською мовою, виникає низка літературно-художніх спілок.

²² Нетривалий час з 2 лютого по 6 березня 1919 року Вінниця була й столицею Української народної республіки.

Своїм першочерговим завданням «Просвіта» вбачає відродження національної культури України та «знищення серед народу темряви», шляхом організації вечірніх курсів для дорослих, дитячих садків, бібліотек, співочих гуртків, оркестрів та інших форм культурно-просвітницької діяльності [303, арк. 32].

Суттєві зрушення відбуваються і в галузі музичного життя України. У Києві створено «Музичну драму», хорові капели під керівництвом О. Кошиця та К. Стеценка, Український державний симфонічний оркестр ім. М. Лисенка та багато інших професійних колективів. Із столиці процес активізації культурно-мистецького життя досить швидко розповсюдився на периферію України, зокрема й у Вінницю. У провінційних містах і селах виникає низка самодіяльних хорових і музично-драматичних колективів, діяльність яких зосереджується навколо культурно-просвітницьких закладів та осередків [288; 289].

В розкритті музичного життя Вінниччини протягом 1917–1920 років слід врахувати бурхливі події, які відбувалися у краї. У цей період постійної зміни влади її утримували то революційні комітети, то ставленики австро-угорських військ, то генерали денікінської армії. Під час подій української революції з листопада 1918 по травень 1920 року місто Вінниця декілька разів ставала столицею України, місцем, де перебували урядові структури Української Народної Республіки (УНР). Так, з 5 лютого по 6 березня 1919 року і з травня по 9 червня 1920 року у Вінниці перебував найвищий орган державної влади – Директорія УНР²³.

Незважаючи на усі складності перших визвольних змагань, на Вінниччині культурно-мистецьке життя протікало досить інтенсивно. Місцева преса неодноразово коментує концерти російських піаністів і

²³ З 17 січня по 9 лютого 1918 року у місті була радянська влада; з 15 лютого – Центральна Рада, з 29 квітня 1918 року - Гетьманат Павла Скоропадського; 18 березня 1919 року у місто повернулися більшовики; 10 серпня 1919 року Вінниця знову була звільнена від більшовиків, які вкотре повернулися у місто 3 січня 1920 року. У травні цього ж року Вінниця знову стає столицею Директорії.

вокалістів, що гастролювали у місті²⁴. З-поміж місцевих виконавців згадується про концерти української пісні у липні 1918 року у Вінниці хору, організованого вчителями Вінницького, Літинського і Лeticівського народних училищ. Окрім народних пісень, учительський хор виконував твори українських композиторів – М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця [263]. Сам репертуар колективу, що виступив під орудою Б. Левицького, свідчить про тогочасні прагнення до виховання національного духу слухачів.

Особливо насиченим концертне життя міста було у період Гетьманату. З місцевої преси стає відомо про концерти артистів московського Большого театру, ансамблю Московський фарс, Королівської фронтової трупи з Угорщини, вокалістки Клари Юнг з єврейською трупю оперети зі Сполучених Штатів Америки, київського театру «Дім інтермедії». Окрім професійних колективів, до міста приїздили аматорські польські та єврейські акторські трупи. Артисти виступали у приміщеннях місцевого театру, Білої зали Народного дому, Літнього театру, актових залах міських гімназій [304].

На Вінниччині активне культурно-мистецьке життя продовжується і після остаточного встановлення в Україні більшовицької влади у листопаді 1920 року. Більшовики, бажаючи завоювати серед різних національностей прибічників своєї ідеології, оголосили принцип національної рівності, наказуючи членам своєї партії «всіма засобами сприяти усуненню всіх перешкод до вільного розвитку української мови і культури» [67, с. 72]. Таким чином було розпочато нетривалий процес українізації культури. Він торкнувся, в першу чергу, системи народної освіти і видавничої справи, а також активізації творчої діяльності населення. У Вінниці це проявилось не лише у появі українських шкіл, але й у розвитку клубної діяльності. Лише протягом 1919-1924 років у місті діяв двадцять один клубний заклад [313]. В Артистичному клубі, заснованому 1919 року, постійно виступав квартет С. Обермана, а в клубі «Рідна хата» – струнний оркестр.

²⁴ Інформацію отримано із газет «Шлях» та «Слово Подолії» за 1918 рік.

З текстів постанов, протоколів та звітів губернського виконавського комітету за 1919 рік свідчить, що у Вінниці було організовано оркестр, до складу якого увійшли 24 місцевих музикантів та диригент. Для поповнення складу оркестру та створення при ньому нотної бібліотеки диригента було відправлено у відрядження до Києва. Розпочалася робота над сюїтою з музики до драми «Пер Гюнт» Е. Гріга, Увертюрою до опери «Тангейзер» Р. Вагнера та іншими творами [330, арк. 25]. Також було запроваджено так званий «Історичний цикл популярних камерних концертів-лекцій», завданням якого була популяризація класичної камерної музики і прагнення відобразити «наочну» історію розвитку музики [330, арк. 25]. Саме тому програми концертів вибудовувалися в історичній послідовності. Виконавцями виступали камерні ансамблі (зокрема струнний квартет) і солісти [139] (Додаток Б.1).

1919 рік був особливо складним як для усієї України, так і для Вінниччини. На нетривалий період влітку 1919 року армія УНР разом з Галицькою Армією змогла звільнити від більшовиків усю Правобережну Україну. Публікації газети «Шлях» дозволяють відтворити історію концертного життя міста цього періоду. У Вінниці влада УНР була відновлена 10 серпня 1919 року. А вже 15 серпня цього року у газеті «Шлях» міститься оголошення про відновлення щоденних концертів великого симфонічного оркестру Товариства «Просвіта» під орудою Б. Крижанівського [251]. Сам оркестр було організовано дещо раніше більшовицькою владою. Керував оркестром І. А. Зон, який покинув місто разом з більшовиками [252]. Ще у травні 1919 року І. А. Зон вже влаштував у Літньому саду перший концерт з творів Л. Бетховена, Е. Гріга, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, П. Чайковського та інших композиторів [309]. У місцевій періодиці міститься інформація про спільний концерт симфонічного оркестру зі зразковим учнівським хором під керівництвом М. Коломійцева [261].

За два тижні після вступу українського війська до Вінниці у міському театрі відбувся перший концерт Художньої капели Г. Давидовського, до програми якого входили твори хормейстера – поема «Україна», фантазії «Бандура» і «Кобза», уривки з опери «Під згуки рідної пісні», а також гімн «Ще не вмерла Україна» в гармонізації Г. Давидовського [245; 246; 248; 249; 254]. У концерті взяла участь солістка Львівської опери А. І. Козак, яка певний час мешкала у Вінниці та провадила активну концертну діяльність [255]. Свої репетиції Художня капела Г. Давидовського розпочала ще наприкінці травня за влади більшовиків (Додаток Б.2., Б.3., Б.4).

Продовжувало діяти у Вінниці Літературно-артистичне товариство, засноване 1908 року, при якому в 1919 році було організовано оперний хор. У газеті «Шлях» від вересня 1919 року міститься оголошення про набір дитячих голосів до концертного хору [256]. Хор товариства брав участь у щомісячних благодійних виступах у Міському театрі [318] (Додаток Б.5). При Музичній секції Центрального комітету «Культур Ліги» також діяв хор під керівництвом п. Дзімітровського (ім'я невідоме – Н.С.). Про його концерт з революційних і єврейських пісень міститься згадка у газеті «Вісти» за серпень 1920 року [262].

При багатьох клубах, окрім хорових гуртків, діяли вокальні та інструментальні ансамблі, драматичні студії тощо. Зокрема, при Робітничому клубі працювали російський та єврейський драматичні гуртки і хорова студія, при клубі «Союззв'язку» – духовий оркестр і драматичний гурток, а при Клубі електростанції – хоровий та музичний гуртки [312].

На основі дослідження архівних джерел та газетних публікацій здійснена спроба реконструювати хронологію подій з історії музичного й зокрема хорового життя Вінниччини кінця 1910–1920-х років. Як уже було вказано вище, у звіті більшовицького підвідділу мистецтв зазначається, що навесні 1919 року було оголошено про створення художньої капели, народного та дитячого хорів. В останній набирали дітей віком до п'ятнадцяти

років. У цьому ж звіті міститься одна з перших згадок про організацію хорових колективів: «Здійснені реальні кроки до організації художньої капели, Народного і Дитячого хору, запрошені керівники і викладачі. Оголошено набір до хорів та проби голосів, розпочато розписування нот. У найближчий час капела і хори приступлять до роботи» [309, арк. 52]. Там само вказується на те, що для учасників хорових колективів здійснюється викладання сольного співу і теоретичних дисциплін, яке в майбутньому закладе підвалини Народної консерваторії [309]. Зі звіту радянських владних органів стає відомо, що дитячий хор здійснював концертні виступи у березні 1922 року [307, арк. 19]. У цьому ж звіті вказується, що у містечках Бар, Браїлів, Лука-Барська діють оркестри і «досить організовані хори», а загалом «зачатки хору існують при кожній «Просвіті» [307, арк. 19].

У звіті також вказується програма одного з концертів квартету під керівництвом Антона Гуммеля. З програми стає зрозумілою культурно-освітня спрямованість роботи квартету, адже її основу складають транскрипції світової симфонічної класики. Так, квартет виконував увертюру до опери Р. Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзінгери», уривки з П'ятої симфонії Л. ван Бетховена, увертюру Ф. Мендельсона «Сон літньої ночі», Четверту симфонію Й. Гайдна. Слід зазначити, що сам скрипаль Антон Йосипович Гуммель зробив значний внесок у розвиток музичного життя Вінниччини 1920-х років. Випускник Празької консерваторії, він працював вчителем музики у Празі, концертмейстером опери в Амстердамі і Будапешті, придворним капельмейстером у Софії. У 1898 році А. Гуммель став капельмейстером 47-го піхотного українського полку, що знаходився у Вінниці. У місті він викладав у багатьох навчальних закладах, а також організував оркестр у вінницькій окружній лікарні для психічнохворих. Саме А. Гуммель у середині січня 1918 року при владі рад солдатських і робітничих депутатів відкрив у місті музичне училище, а після його націоналізації і перетворення у Музичний технікум у 1921 році був завідувачем цього навчального закладу. Після закриття училища він

завідував музичною школою при Тиврівській трудовій школі та викладав музику і співи на трирічних педагогічних курсах у Тиврові (Додаток В.1., В.2.).

Активізації безпосередньо хорового мистецтва у Вінниці сприяла діяльність у місті у 1920-их роках Музичного технікуму та оперного театру. Музичний технікум виник після реорганізації консерваторії²⁵. У зв'язку з тим, що випускники технікуму були спрямовані не тільки на виконавську, але й педагогічну діяльність, до складу навчального плану були введені загальна педагогіка, психологія, методика викладання, естетика ті інші дисципліни [315, арк. 19]. Станом на перший навчальний рік у Музичному технікумі працювало 14 викладачів і навчалось 152 студенти віком від 18-ти до 31-го років, серед яких:

- по класу скрипки – 27 осіб;
- по класу фортепіано – 82 особи;
- по класу співу – 32 особи;
- по класу віолончелі - 9 осіб;
- по класу композиції – 4 особи [315, арк. 43].

Серед обов'язкових навчальних дисциплін Музичного технікуму містилися і заняття з хору (жіночого і мішаного), на які відводилося вісім академічних годин на тиждень [315, арк. 44].

У фондах Державного архіву Вінницької області зберігаються навчальні програми для усіх спеціальностей, з яких відбувалася підготовка фахівців. Так, на випускному екзамені у класі вокалу студенти повинні були виконати арію і два романси та вже мати у репертуарі напам'ять не менш, аніж п'ять вокальних партій для свого голосу [315, арк. 4]. Одним з викладачів вокалу була відома співачка М. Литвиненко-Вольгемут, яка протягом 1919–1922 років була солісткою оперного театру у Вінниці²⁶.

²⁵ Консерваторію було організовано у 1920 році, а вже наступного навчального року реорганізовано у Музичний технікум

²⁶ М. Литвиненко-Вольгемут (1892-1966) працювала у Вінниці протягом 1919-1922 років. За цей час в її класі навчались майже усі співаки новоствореної капели імені М. Леонтовича

1922 року у клас сольного співу не вступило жодного учня, тому М. Литвененко-Вольгемут було відраховано зі складу викладачів Музичного технікуму [315, арк. 76].

Значну роль у підготовці музикантів відводили заняттям з сольфеджіо. Зокрема, окрім співу у ключах «соль» і «фа», студенти повинні були опанувати сольфеджуванням у ключах «до» (сопрановому, альтовому і теноровому), співати акорди з оберненнями в ладу і поза ладом, альтеровані акорди. На екзамені студенти повинні були продемонструвати навички вільного читання з аркушу у всіх п'яти ключах, визначати акорди на слух та розв'язувати їх голосом, співати сольфеджіо у дуеті та тріо, а також записати двоголосний диктант. Підвищені вимоги висувалися саме для студентів, що займалися у класі вокалу: їм необхідно було сольфеджувати складніші приклади у п'яти ключах у швидкому темпі [315, арк. 6].

Студенти усіх спеціальностей протягом усього періоду навчання опановували гру на фортепіано (навчальна дисципліна називалася «обов'язкове фортепіано» – Н.С.). У програмі містяться вимоги до гри гам, зокрема хроматичних. Цікаво, що навіть у класі обов'язкового фортепіано гами необхідно було виконувати не лише в октаву, але й терцію, сексту та дециму та в протилежному русі. Окрім гам, виконували арпеджіо, вправи та етюди. Вже на третьому році навчання студенти виконували нескладні сонати Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. На останніх курсах обов'язковим було вивчення інвенцій Й. С. Баха, гра акомпанементу, а також читання хорових та оркестрових партитур. Саме читання хорових партитур є важливою складовою підготовки диригентів [315, арк. 7].

Протягом двох навчальних років у Музичному технікумі вивчали теорію музики. З аналізу програми стає очевидним чітка практична спрямованість цієї навчальної дисципліни, адже в результаті її вивчення студенти повинні були вміти гармонізувати мелодію або бас з неакордовими звуками, відхиленнями та модуляціями та грати за цифрованим басом [315, арк. 8].

В якості звітів у Музичному технікумі влаштовувалися так звані закриті і відкриті вечори, на яких викладачі і студенти певного класу демонстрували свою виконавську майстерність [315, арк. 27]. Важливим є той факт, що часто такі вечори проводились виключно силами викладачів, що свідчить про постійну необхідність вдосконалювати свою виконавську майстерність. У збережених копіях програм цих вечорів неодноразово знаходимо концерти за участі таких викладачів, як М. Литвиненко-Вольгемут, С. Савченко (вокал), О. Раниєць-Іссерзон та О. Орська (фортепіано), Д. Френкін, С. Рапопорт, П. Мошкович (скрипка), В. Премислер і О. Губерман (альт), О. Браун (віолончель) [315] (Додаток В.3., В.4., В.5., В.6.).

При Музичному технікумі діяла музична школа, яку очолював Овсій Маркович Губерман. Викладали у школі студенти технікуму [315, арк. 17] (Додаток В.7).

Також при Музичному технікумі була організована хорова студія для учасників міських хорів, де протягом трьох з половиною місяців слухачі отримували базові знання з гармонії, історії української музики, сольфеджіо, постановки голосу, музичної етнографії, художнього читання, історії літератури. Окрім того, проводилися заняття з фортепіано, хорового і сольного співу та інших музичних дисциплін [161]. У Музичному технікумі викладав випускник музичного училища імені М. Лисенка оперний співак В'ячеслав Іванович Мерзляков, якого, разом з А. Гуммелем, Г. Давидовський прагнув бачити хормейстером своєї капели.

Оперний театр, при якому діяв і хор, у 1924 році здійснив постановки опер «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бізе, «Пікова Дама» та «Євгеній Онегін» П. Чайковського. У приміщенні театру проходили концерти Єврейського і Пролетарського хорів [312]. 14 березня 1921 року у приміщенні театру пройшов виступ Айседори Дункан [312, арк. 59].

Влітку 1927 року у Гульчині проходили гастролі Ленінградської опери, на які було отримано дозвіл Окружного репертуарного комітету, до складу якого входили Петраш, Городоцький та Дикий (імена невідомі – Н.С.) [326, арк. 527]. З протоколу засідання Окрреперткому випливає, що колектив виступив у місті з постановками «Травіати» Дж. Верді, «Русалки» О. Даргомижського, «Фауста» Ш. Гуно, «Бориса Годунова» М. Мусоргського, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Севільський цирульник» Дж. Россіні. Останню оперу було представлено також у містечку Вапнярка. На цьому ж засіданні було надано дозвіл віолончелісту Тесельському (ім'я невідоме – Н.С.) на влаштування концертів у містечках Чечельник, Ольгопіль і на Черномерській цукроварні. До його репертуару входили твори Й. С. Баха, К. Сен-Санса, С. Рахманінова, П. Чайковського, Ц. Кюї, А. Рубінштейна, Ф. Мендельсона-Бартольді та інші [326, арк. 527].

З архівних документів стає відомо, що наприкінці 1920-х років поживалося музичне життя і серед учнівської молоді. Так, 13 травня 1928 року у приміщенні Другої трудової школи відбувся платний вечірній концерт для учнів трудових шкіл, який підготували драматичні гуртки і хори шкіл багатьох трудових шкіл міста²⁷ [321, арк. 71]. У грудні в приміщенні цієї ж Другої школи відбувся концерт капели кобзарів з Уманщини для усіх учнів міста [321, арк. 200].

На початку 1930-х років на Вінниччині регулярно здійснювалися гастрольні тури відомих колективів. Так, у червні 1930 року у Гульчині, Брацлаві відбулися концерти Державної капели «Думка» [328, арк. 504].

Загалом, концертне життя Вінниччини у 1920-р роках було дуже насиченим як завдяки новоствореним місцевим осередкам, так і гастролям окремих виконавців та колективів, що проходили не лише у центрі, але й на периферії краю (Додаток В.8).

²⁷ Вартість квитка на учнівський концерт складала 10 копійок, у той час, як квиток концерти Округової капели імені М. Леонтовича коштували від 50-ти до 70-ти копійок.

3.1.2. Хорові колективи Вінниччини

Перші хорові колективи на Вінниччині розпочали свою діяльність у межах функціонування осередків «Просвіти». Такі хори діяли при районних «Просвітах» у селах Заливащенці, Сальник, Лисіїв, Гавришівка, Гуменне, містечках Гнівани та Жмеринка. Всі ці населені пункти знаходилися недалеко від Вінниці. У самому місті з 1920 року також працював драматично-співочий гурток у складі 31 чоловіка, який протягом 1921 року дав три концерти, 63 вистави та організував п'ять вечорів [331, арк. 15–23] (Додаток В.9.).

Наприкінці серпня 1919 року, після визволення міста від більшовиків, у газеті «Шлях» було розміщено оголошення про відновлення діяльності хору при товаристві «Просвіта» [250]. З випусків цієї ж самої газети товариства можна припустити, що цей хор було розігнано більшовиками після концерту пам'яті Т. Шевченка у березні 1919 року. Надалі у газетних публікаціях цей колектив називають національним хором. «В українському національному хорі почалася активна робота по відновленню і поширенню його діяльності. Позаяк справа хору має громадсько-національне значення, то до участі у ньому запрошено місцеві громадські інституції» [257]²⁸. Перший виступ відновленого колективу відбувся у клубі «Рідна хата» вже 5 жовтня цього ж року [259].

На шпальтах газети «Шлях» у вересні 1919 року містяться також оголошення від Місцевого літературно-артистичного товариства про набір і до Оперного хору [256].

У звіті польського робітничого клубу за березень 1922 року вказано, що при ньому функціонує невеликий хор, фактично хоровий гурток, який мав виступи на різноманітних вечорах [311, арк. 147].

²⁸ Після відновлення його діяльності художньому керівнику, двом диригентам, концертмейстерам, секретарю, завідувачому бібліотекою, казначею і хористам було призначено платню.

У 1921 році у Вінниці функціонували дві театральні трупи – російська та українська. Архівні документи свідчать, що українська трупа ставила й музичні вистави, для чого при ній працював хор у кількості двадцяти чоловік, дев'яти солістів і хормейстера, обов'язки якого виконував І. Блюмін [310, арк. 4-5].

Протягом 1923-1924 років у Вінниці активну концертну діяльність проводили Російсько-український пролетарський хор під керівництвом І. М. Кедріна і Єврейський хор під керівництвом Д. М. Писаревського [307]. До складу пролетарського хору входило двадцять чотири хористи – вісім сопрано, два альти, сім тенорів, сім басів. Зі звіту за 1923 рік можна скласти уявлення про соціальну картину, вікові особливості і національний склад колективу. Так, переважаючу більшість склали члени хору віком від сімнадцяти до двадцяти чотирьох років. Самому Івану Миколайовичу Кедріну на той час було п'ятдесят років. Національний склад колективу виглядав наступним чином: українців – дев'ять осіб, росіян – десять, євреїв – три особи, один поляк та один латиш [312, арк. 84].

У звіті про роботу Пролетарського хору йдеться про низку концертів протягом січня-березня 1924 року. Зокрема, у січні концерти відбулися у військовому шпиталі, 98-му Дивізіоні Державного Політичного Управління, у селах Мізківські Хутори та Медвеже Вушко. У лютому 1924 року хор знову брав участь у концертах у військовому шпиталі і 98-му Дивізіоні, а також у місцевому театрі. У березні Пролетарський хор здійснив низку виступів з нагоди святкування Міжнародного жіночого дня 8 березня. Також колектив брав участь у постановці вистав С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» і «Пісня горя» за п'єсою В. Крилова. Протягом квітня концерти хору відбулися у Міліцейському клубі, Центральному робочому клубі при Народному домі, Першому кінному корпусі та Артилерійському клубі. Виступав колектив і перед мешканцями села Стрижавка. Окрім того, хор здійснив багато виступів перед військовими і цивільними з нагоди святкування Першого травня. Загалом, протягом січня-

травня 1924 лише у клубах та червоноармійських частинах відбулося тридцять безкоштовних концертів Російсько-українського пролетарського хору [137].

Репертуар Російсько-українського пролетарського хору складався з двох так званих відділень – революційного і характерного. До першого входили революційні пісні, зокрема «Інтернаціонал», «Комуністична Марсельєза» на вірші Д. Бідного, «Шалійте, шалійте, скажені кати», марш «Вперед заре навстречу», «Смело вперед, коммунары», «Мы кузнецы» та інші. До революційного репертуару входили і пісні на музику самого керівника хору І. Кедріна – «Тихі могили» на вірші О. Райніса, «Привіт іноземного пролетаріату вільній радянській Росії», «Привіт Жовтню». До революційних пісень було віднесено також «Заповіт» на вірші Т. Шевченка в обробці К. Стеценка [137]. Цікавим є той факт, що, окрім виконання пісень, у репертуарі хору були сольна і хорова мелодекламація та декламація віршів революційної тематики.

Характерне відділення у репертуарі Російсько-українського пролетарського хору складали українські, польські, російські та хорватські народні пісні. З українських пісень хор виконував «Ой, ти місяцю, зоре», «Ой, під горою» та «Гандзю» в обробці М. Лисенка, «Стелися, барвінку» в обробці Г. Давидовського, попури народних пісень «Ой, із-за гори», «Веснянка» в обробці К. Стеценка, «Віють вітри» та «Зозуля» в обробці П. Ніщинського, «Ой у полі річенька» та інші. До блоку російських пісень входили «Ой во поле липенька» в обробці М. Римського-Корсакова, «Во лузьях», пісня каторжан «Ах ты доля». В репертуарі хору були польська народна пісня «Зелений луг» та хорватська народна пісня «Сумрак ночі» в обробці О. Архангельського. Окремо слід сказати про виконання твору оперного репертуару – хору поселян з опери Дж. Россіні «Карл Сміливий». Під час концертів хоровий спів також чергувався з декламацією віршів та оповідань.

Окрему галузь концертного репертуару Російсько-українського пролетарського хору утворили постановки українських опер «Наталка Полтавка» І. Котляревського та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, п'єс «Скарб» А. Кирєєва-Гатчинського і «Пісня горя» В. Крилова, а також драматичних етюдів «В мансардах» і «Червоний генерал» [312, арк. 84].

З газетних публікацій та архівних матеріалів дізнаємося і про функціонування у Вінниці єврейського хору під керівництвом Д. М. Писаревського. У різних справах фігурують дві назви – єврейський хор імені М. Вінчевського та єврейський хор імені І. Л. Переца.

У зв'язку з тим, що в обох названих колективах в якості керівника фігурує одна особа – Д. Писаревський, – можна припустити, що існував один єврейський хор, в назві якого відбулися зміни²⁹. До складу єврейського хору входило тридцять два артисти та хормейстер, зокрема дев'ять сопрано, дев'ять альтів, шість тенорів, шість баритонів, два басы. Всі члени колективу були єврейського походження віком від п'ятнадцяти до двадцяти восьми років. Найстаршим, як і в пролетарському хорі був його керівник – Дмитру Писаревському було тридцять вісім років [312, арк. 96]. Переважаючи кількість артистів складали учні та дрібні ремісники. До репертуару колективу входили революційні та єврейські і пісні. Д. Писаревський виступив автором віршів до пісень «Свадебное платье», «В маленькой избушке», «Три модистки», «Бой под городом» [312, арк. 96].

У Статуті Єврейського хору від 2 лютого 1924 року визначено, що головною метою колективу є «ознайомлення широких пролетарських мас з єврейською світською музикою», «підйом музичного рівня поміж єврейських робітничих мас і напрацювання у ньому слуху і смаку до музичних красот»,

²⁹ Під псевдонімом Моріц Вінчевський працював відомий єврейський пролетарський поет, член Комуністичної партії США Бенціон Новаховіч (1856-1932), який у 1924 році приїздив до СРСР на честь публікації своєї збірки «Пісні боротьби». Іцхок-Лейбуш Перец (1852–1915) був єврейським письменником і громадським діячем, чия творчість здійснила значний вплив на розвиток нової єврейської літератури.

«напрацювання серед трудящих правильного відношення до музичних творів» [312, арк. 124]. Реалізуючи поставлену мету, хор поставив собі завданнями вивчення єврейської народної і художньої пісні. У поле зору колективу потрапляють також і неєврейські пісні, проте у перекладі єврейською мовою. Показовим бачимо специфічне завдання боротьби «з несерйозним матеріалом» [312, арк. 124]. Про свою діяльність і вибір репертуару хор повинен був звітувати відповідним радянським органам.

Цікавим є зафіксований у Статуті факт необхідності складання вступного екзамену художній раді для участі у хорі. Художню раду складала хормейстер і два члени колективу, в обов'язки яких також входили добір репертуару і забезпечення хористів нотною літературою. Колектив мав штатних учасників, які отримували платню, і нештатних, що працювали на добровільних засадах.

Доповідь про роботу хору протягом квітня-червня 1924 року засвідчує, що репетиції колективу проходили чотири рази на тиждень. За звітний період колектив здійснив сімнадцять концертних виступів, з яких одинадцять були безкоштовними. Було зазначено, що на початку липня 1924 року хор приступив до вивчення творів М. Леонтовича. Проте у доповіді зазначається погана музична підготовка багатьох хористів, яка потребує додаткового навчання. Хормейстер зауважує необхідність проведення занять з теорії музики, постановки голосу, нотної грамоти, історії мистецтва та єврейської літератури. Такий перелік свідчить про системний підхід Д. Писаревського до підготовки хористів. Колектив також мав гостру потребу у приміщенні для репетицій, нотному папері і матеріальних засобів для господарських справ [312, арк. 129].

Окрім єврейського хору, у 1928 році у Вінниці діяв єврейський квартет «Гезкультя». Як зазначає у відгуку тодішній інспектор профосвіти Гольденберг (ім'я невідоме – Н.С.), «голоси у всіх гарні, відчутна спрацьованість...велика музикальність» [323, арк. 133].

Проте вже у середині 1920-х років радянська влада все жорсткіше починає контролювати діяльність усіх хорових колективів. Так, у Резолюції по доповіді про стан художньої роботи в місті і на селі вказується про необхідність розробки низки директив для налагодження роботи співочих і музичних гуртків з метою заохочення до участі у них молоді та «очищення худ гуртківців від різного «церковного» елементу» [323, арк. 31]. При всіх художніх колективах організовувались художні ради, які, за допомогою вищих органів, контролювали ідеологічну доцільність репертуару³⁰. Українській та єврейській капелі було наказано поживити концертну діяльність на селі і на підприємствах з ідеологічно вивіреном репертуаром [323, арк. 31]. З'являється специфічний термін «ухил в професіоналізм», яким позначали вид діяльності таких колективів, які не давали достатню кількість агітаційних, просвітницьких, благодійних концертів, але в їх виступах переважали «масові платні постановки» [323, арк. 86]. Влада вважала за необхідне боротися з цим явищем.

4-го березня 1928 року управління Вінницької окружної народної освіти було скликано Загальні збори Української (у багатьох документах вона має назву Капели імені М. Леонтовича – Н.С.) та Єврейської капел, на яких було розглянуто стан роботи у цих колективах та представлено план реорганізації капел. Українську капелу було звинувачено у нецільовому використанню коштів, а стосовно Єврейської капели було зазначено гострий брак коштів на її утримання. Тому, згідно Директиви про округові капели, було прийнято рішення про об'єднання цих колективів в єдину капелу зі збереженням у ній українського та єврейського відділів [323, арк. 40]. Скоріше за все, процес злиття двох колективів тривав досить довго, оскільки і в документах наступних років ще зустрічаємо відомості про концерти як Української, так і Єврейської капели окремо. Так, 17 березня 1928 року було зафіксовано у звіті погіршення роботи обох капел. Окрім того, вказувалося

³⁰ При Окружній інспектурі Народної освіти Вінницького округу також було створено Репертуарний комітет

на недоліки у пропагандистській роботі, адже в обох колективах «продовжують перебувати особи, що співають одноразово в синагозі та церкві» [323, арк. 171]. В архівній справі, де йдеться про об'єднання капел, знаходиться також оголошення до співаків про набір до реорганізованого колективу, де сказано: «Вінницька капела ім. Леонтовича та капела ім. Вінчевського Політосвітою реорганізовані в Округову капелу з двома відділами – українським та єврейським [294]. Зараз проводиться поповнення капели. Вакансії маються у всіх партіях. При капелі засновується також студія, де буде провадиться навчання нотній грамоті та вправи голосу» [323, арк. 382] (Додаток В.10). Округову капелу було названо іменем М. Д. Леонтовича. У записці Округного інспектора народної освіти до завідувачів усіх професійних і трудових шкіл від 22 березня 1928 року зазначається, що 25 березня в театрі ім. Леніна буде влаштовано «невеликий концерт Округною Капелою ім. Леонтовича. Сповідуючи про зазначене, Округінспектура Народної Освіти пропонує вжити заходів, щодо оголошення про це серед учительства, а також по можливості серед учнів» [321, арк. 27].

У травні 1928 року було складено план діяльності Округової капели імені М. Леонтовича на літній період [323, арк. 108]. Станом на травень у капелі працювало 35 чоловік, а також нараховувалося 16 осіб зі студії при капелі. У студії учні, окрім уроків музичної грамоти і постановки голосу, вивчали репертуар капели. Було заплановано декілька мандрівок на периферію, задля чого дирекція увійшла в контакт з товариством «Геть неписьменність», що має влаштовувати концерти капели у містечках Літині, Жмеринці та Немирові. Перший концерт капели було заплановано на 3 червня у Літин. Основу репертуару колективу склали твори російських та українських композиторів, що, як зазначається у документі, у Вінниці ще не виконувались. Зокрема до концерту 22 червня у театрі імені В. Леніна готували програму з хорів з опер Е. Направника «Нижегородці», М. Римського-Корсакова «Царева наречена», С. Рахманінова «Алеко», а також творів П. Чеснокова «Жевріє зірка», О. Гречанінова «Засеяли девки

лєн», Л. Ревуцького «Лисенкові», Г. Верьовки «Там на горі за Дніпром», М. Вериківського «На майдані», Я. Яциневича «Літній вечір», Б. Левицького «Вечірня пісня» та інші. Керівником хору у 1928 році був Б. Левицький, адже саме його підпис поставлено наприкінці плану колективу [298; 323, арк. 108]³¹ (Додаток В.11., В.12).

Матеріальне становище капели було досить нестабільним, бракувало власного приміщення та інструменту, що значно гальмувало її розвиток. Проте сама капела, у міру своїх можливостей, займалася благодійною діяльністю. Так, вже у 1928 році колектив долучився до збору коштів на встановлення пам'ятника М. Коцюбинському у Вінниці. Зокрема, капела здійснила низку концертів у робітничих клубах, половину прибутку з яких було перераховано на виготовлення пам'ятника українському письменникові-вінничанинові [321, арк. 81]. На цих концертах капела виступала з новим репертуаром. Цього ж року концертом у театрі капела прозвітувала про рік своєї діяльності в реорганізованому вигляді.

Водночас архівні документи зберігають свідчення про діяльність Єврейської капели протягом 1928 року, яка станом на початок 1929 року вже була відділом Округової капели [265]. У звіті про роботу цієї капели вказується, що колектив у кількості двадцять одної особи утримувався за рахунок політпросвіти. Репетиції проводилися тричі на тиждень, а репертуар охоплював понад сто пісень, з-поміж яких половина була залучена протягом звітного року [320, арк. 6]. Протягом року було здійснено 52 концерти у Вінниці, 15 з яких були платними. Лише двічі хор виїжджав за межі міста з концертами у Жмеринку і Вороновицю [302, арк. 98].

Підсумовуючи огляд діяльності хорових колективів Вінниччини першої третини ХХ століття, можна хронологічно систематизувати результати їх діяльності. Так, у травні-червні 1919 року розпочався набір до народного та дитячого хорів, а у серпні – до оперного хору при місцевому літературно-артистичному товаристві [309, арк. 52; 256]. Наприкінці серпня

³¹ Детальніше про роботу цього колективу буде у наступному розділі

цього року відновлюється діяльність хору при товаристві «Просвіта», який згодом почали іменувати національним [250]. Вже у вересні він розпочав свою концертну діяльність [257]. Протягом 1921-1922 років мішаний і жіночий учнівський хори функціонували при музичному технікумі (консерваторії).

У 1922-1924 роках у місті та поза його межами постійно відбувалися концерти дитячого хору, пролетарського хору під керівництвом І. Кедріна, єврейського хору [307; 312; 314]. Об'єднання Української та Єврейської капел в один колектив у 1928 році можна також пов'язати з початком згорання процесу українізації, що стане першим кроком до репресій стосовно діячів хорової мистецтва на Вінниччині та в Україні загалом. Трагічна доля майстрів хорової справи буде розглянута на прикладі діяльності хорової капели імені М. Леонтовича.

3.1.3. Роль Музичного товариства ім. М. Леонтовича у процесі активізації та поширення хорового руху на Вінниччині

З початком політики українізації значно активізується в Україні саме хоровий рух, що призвів до появи низки аматорських і самодіяльних хорових колективів на Вінниччині. Значну роль у цій справі відіграла діяльність Всеукраїнського Музичного товариства ім. М. Леонтовича, одними з перших філій якого стали осередки у Вінниці та Тульчині. Ще від початку заснування «Всеукраїнського комітету по вшануванню пам'яті композитора М. Леонтовича» його представники почали активну діяльність зі збирання та популяризації спадщини митця, розвитку традицій хорового музикування в Україні [277]. Саме Музичне товариство ім. М. Леонтовича, що діяло на батьківщині композитора, відіграло ключову роль у становленні сучасного професійного хорового виконавства на Вінниччині. Надалі становлення і діяльність Музичного товариства ім. М. Леонтовича з його численними філіями відбувалися на хвилі підйому національного мистецтва, створення різноманітних українських літературних угруповань, появи значної кількості українських театрів, інтенсивної гастрольної діяльності хорових капел, започаткування традицій національного кінематографа, формування національної композиторської школи, опанування українськими митцями принципами стильових і художніх напрямків образотворчого мистецтва та багатьох інших культурно-мистецьких явищ, що сприяли українському відродженню. Як слушно зауважує О. В. Бугаєва, «у діяльності українських музичних громадських організацій 1917-20-х роках ХХ сторіччя виявляються дві тенденції як найбільш характерні. Перша пов'язана з широкою і послідовною демократизацією музичної культури і зростанням аматорського руху через залучення сільського і міського населення до традицій хорового співу та оркестрового музикування», а друга була спрямована на підготовку українських професійних музичних діячів, що поступово призводило до професіоналізації музичного життя [16, с. 17]. Діячі Музичного товариства

ім. М. Леонтовича об'єднали обидві тенденції, розвиваючи як аматорське виконавство, так і професійну й наукову діяльність у галузі музичної культури [79].

Музичне товариство ім. М. Леонтовича, як відомо, було засноване на основі Всеукраїнського комітету по вшануванню пам'яті М. Леонтовича³². На основі аналізу статутних документів, О. В. Бугаєва визначає головні напрямки музично-просвітницької діяльності філій Музичного товариства ім. М. Леонтовича, представлені також і в роботі вінницьких осередків:

- розвиток професійної музичної освіти, який охоплює підготовку музично-освітніх кадрів, композиторів і виконавців, організацію освітніх закладів, створення професійних хорових та оркестрових колективів, започаткування конкурсів;
- проведення широкомасштабних акцій з розвитку музично-аматорського руху, створення самодіяльних хорових та інструментальних колективів при різноманітних клубних закладах та навчальних закладах;
- залучення аматорів до концертної діяльності та гастрольних подорожей [16].

Згідно з матеріалами Інституту Рукопису Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського, вже 14 лютого 1921 року у Тульчині розпочала свою діяльність філія «Всеукраїнського комітету по вшануванню пам'яті композитора М. Леонтовича» [347; 348]. Саме у Тульчині композитор працював з хором жіночого єпархіального училища, діяльність якого у галузі становлення основ професійного хорового виконавства було охарактеризовано у попередньому розділі роботи, а також організував аматорську хорову капелу, багато з учасників якою надалі обрали музику своєю справою життя.

³² Детально про діяльність Комітету і Товариства див. монографії О. В. Бугаєвої «Архівна спадщина музичного товариства імені М. Д. Леонтовича» (О. В. Бугаєва; Національна академія наук України; Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського; наук. ред. В. М. Даниленко. К.: НБУВ, 2011) та Л. Семенко «Їх поєднала пісня Леонтовича...» (Л. Семенко; Вінницький обласний краєзнавчий музей. – Вінниця: ПП «Едельвейс і К», 2008)

Тульчинську філію очолив товариш М. Леонтовича Володимир Шандровський, який першочерговим завданням вважав відновлення діяльності заснованого композитором хору. Разом із своїм братом Глібом³³ він був учасником аматорської капели, створеної композитором.

Містечко Тульчин мало плідне підґрунтя для розвитку хорового виконавства. По-перше, у попередньому розділі роботи було охарактеризовано діяльність Єпархіального училища у галузі становлення основ професійного хорового виконавства. По-друге, у Тульчині працювала заснована М. Леонтовичем музична профшкола, де вивчали хоровий спів, гру на фортепіано, скрипці, віолончелі, народних, духових та ударних інструментах діти і молодь віком від дев'яти до дев'ятнадцяти років. У школі у 1921-1922 навчальному році навчалось 65 учнів [316, арк. 1] (Додаток Г.1).

На основі аналізу архівних документів Інституту Рукопису Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського дослідники часто засновником школи вважають Музичне товариство ім. М. Леонтовича [132; с. 16]. Зокрема, у матеріалах самого Товариства ім. М. Леонтовича вказується, що кошти від вечорів «художньої пісні», організованих 30 вересня і 1 жовтня у Тульчині капелою «Думка» під орудою Нестора Городовенка, пішли на створення музичної школи ім. М. Леонтовича у місті. Вказується також, що кошти збирали й активісти місцевої філії і в грудні 1922 року школу було відкрито [351].

Проте документи Державного архіву Вінницької області засвідчують існування Тульчинської музичної профшколи, яка станом на 5 грудня 1921 року вже працювала другий рік і знаходилася в приміщенні Єпархіального жіночого училища, займаючи там п'ять кімнат [317]. Тож можемо стверджувати, що йдеться про реорганізацію профшколи у музичну школу імені М. Леонтовича, хоча й у документах наступних років вона

³³ Гліб Шандровський (1896-1976) – відомий оперний і концертно-камерний співак, бас-профундо. Навчався у Тиврівському духовному училищі, де співав у хорі під керівництвом К. Стеценка. Після закінчення навчання разом з братом співав у Тульчинській капелі під орудою М. Леонтовича, хорі вінницького театру. З 1919 року працював у капелі О. Кошиця, з якої й виїхав до Америки.

фігурує саме під своєю першою назвою. Окрім того, у спогадах учениць М. Леонтовича по Тульчинському жіночому єпархіальному училищі та колег по Тульчинській трудовій школі міститься інформація про те, що музичну школу у Тульчині заснував 1920 року сам композитор³⁴ [143].

Скоріш за все, інструменти (два рояля і вісім фортепіано) також досталися у спадщину від єпархіального училища. У 1922 році в школі навчалося 99 учнів: 72 безпосередньо у самій школі та 27 – в її відділеннях у місті [317, арк. 1]. Навчання у школі було платним. Повну суму (120 рублів) сплачували 60% учнів, пільговою оплатою (40 рублів) користувалося 20%, решта учнів (сироти і діти з бідних родин) були повністю звільнені від оплати за навчання [317, арк. 1]. Станом на 1923 рік у школі навчалося вже 110 учнів, половина з яких навчалися у трудових школах та виховувалися у дитячих будинках.

Окрім навчання гри на певному інструменті, всі учні вивчали сольфеджіо і теорію музики, хоровий спів, обов'язкове фортепіано, коротку історію музики та виникнення інструментів. Відбувалися також обов'язкові заняття з ритмічної гімнастики та слухання музики. У зв'язку з тим, що в школі вивчалися також загальноосвітні дисципліни, там викладали також рідну мову, французьку або німецьку мову, українознавство, політграмоту, алгебру, геометрію, тригонометрію, соціально-економічний мінімум. На хоровому відділі вивчали основи мистецтва диригента, читання хорових партитур, фізіологію слуху, акустику, постановку голосу. Окремою дисципліною вивчалася українська народна пісня.

Архівні документи свідчать про роботу при музичній школі відділення виробництва музичних інструментів, де, окрім загальних і музичних дисциплін, вивчали техніку побудови інструментів у зв'язку з їх історією, математику, основи фізики і хімії, технологію матеріалів, креслення і малювання. Передбачалася також робота у майстернях.

³⁴ Про це більш детально – див. у наступному розділі дослідження

Інструментальні відділення були розраховані на чотири роки навчання. На хоровому відділенні і відділенні виробництва музичних інструментів навчання тривало два роки [317, арк. 1]. На останньому році навчання учні отримували практичний досвід, працюючи у хорі, оркестрі та виступаючи у концертах.

При музичній школі було створено Співоче товариство імені М. Леонтовича. Його очолив вчитель музичної грамоти Йосип Подоляк. У музичній школі Тульчина був хоровий відділ, який стало можливим створити саме завдяки тому, що у місті, де певний час працював М. Леонтович, хорове музикування було досить розвинутим. Окрім того, як вже зазначалося у Другому розділі роботи, у місті ще з другої половини ХІХ століття діяли хори чоловічого і жіночого духовних училищ.

Представникам Тульчинської філії досить швидко вдалося відновити діяльність заснованої М. Леонтовичем аматорської капели, яка вже у лютому 1921 року виступила на концерті пам'яті композитора з прем'єрою пісні «Смерть». Відтоді у документах місцевого керівництва колектив іменується Округовою капелою ім. М. Д. Леонтовича при Брацлавському повітовому відділі народної освіти. Проте діяльність колективу було відновлено ненадовго. Згідно архівних документів, у травні наступного 1922 року голова президії Товариства Ю. Михайлів звертається до хормейстера І. Чижського з проханням посприяти «тульчанам утворити міцний хор, гідний імені того, хто поклав стільки сил для його розвитку» [346]. Одразу після смерті М. Леонтовича капелу очолив його учень, уродженець Тульчина дев'ятнадцятирічний Микола Покровський, у майбутньому – народний артист України, професор Одеської державної консерваторії, головний диригент і художній керівник Одеського театру опери і балету³⁵. Згідно спогадам самого М. Покровського, «перший концерт пам'яті М. Леонтовича

³⁵ Батько М.Покровського учителював разом з М. Леонтовичем в Єпархіальному училищі, а сам композитор неодноразово гостював у родині Покровських і навчав музиці їхніх дітей. Ще за життя сам М. Леонтович довіряв своєму учневі місце хормейстера у капелі. М.Покровський залишив капелу задля навчання у Київській консерваторії.

пройшов з таким успіхом, що нам довелося повторити його кілька разів, бо чимало людей не змогло потрапити на нього» [114, с. 110]. Слід зазначити, що учасники капели стали членами профспілки працівників освіти «Робос» і користувалися усіма пільгами радянських службовців [114, с. 110].

Тульчинська філія «Всеукраїнського комітету по вшануванню пам'яті композитора М. Леонтовича» вже влітку 1922 року вичерпала свої можливості, тому на її базі було організовано філію Музичного товариства імені М. Леонтовича, яка могла виконувати різноманітні культурно-мистецькі завдання. Організаційне засідання Тульчинської філії відбулося 19 вересня 1922 року, а вже 29 вересня у Тульчинському театрі ім. В. Леніна відбулося урочисте відкриття філії [350]. До складу тимчасової президії увійшли Ю. Порубиновський, О. Лященко, Х. Саббар. Під час урочистого відкриття філії «із промовою «Леонтович: спроба характеристики» виступив секретар Товариства О. Чапківський, добре знаний місцевою інтелігенцією ще з жовтня 1920 року, коли він, як уповноважений 2-ї Мандрівної капели Дніпросоюзу, приїздив до М. Леонтовича і спільно із К. Стеценком організовував концерти в місті» [132, с. 19].

Тульчинська філія постійно зазнавала фінансових труднощів та переживала внутрішні негаразди, у результаті чого її існування на листопад 1926 року перетворилося на формальність. Тому неминучим постало питання її реорганізації та переобрання президії. У зверненні Товариства ім. М. Леонтовича у Києві до Тульчинської Окрполітосвіти від 30 березня 1927 року йдеться: «Доводимо до Вашого відома, що Ц. (центральний) П. (президіум) Муз. Т-ва затвердило протоколи ініціативної групи по утворенню філії Нашого тов-ва в м. Тульчині. Зважаючи на те, що Тульчинська філія молода й не має певної матер'яльної бази для розгортання роботи в плані музичному, Ц. П. просить Вас підтримати філію всіма можливими для Вас заходами в її роботі» [326, арк. 205]. Цього разу головою Тульчинської філії став викладач кооперативного та педагогічного технікумів Родіон Скалецький, а членами президії Д. Клевчук,

Н. Перовський, П. Савицький [351]. Членами Філії стали також В. Бржезіцький, М. Собко, Ю. Полонський, Є. Степанова, О. Головський, П. Семенюк, В. Гайдученко, П. Гута, Я. Кожевников, С. Білянський, О. Трипольська, П. Гавриленко, М. Яток [326, арк. 207].

З ініціативи Тульчинської філії та Окружної політосвіти у Тульчині було організовано оркестрову (13 осіб) і хорову (45 осіб) капели. Першу очолив лектор педагогічного технікуму Д. О. Клевчук, а хоровим колективом керував Р. А. Скалецький. У березні 1927 року було також розпочато організацію драматичної студії. Завдання цих колективів були сформульовані наступним чином:

- «1) організувати активно-революційні співочі і драматичні сили;
- 2) ознайомлювати трудові маси зі змістом та течіями нового сучасного пролетарського мистецтва;
- 3) виготовлювати відповідні репертуари для виконання в місті й популяризувати його серед широких робітничо-селянських мас та серед художньо музичних гуртків та установ Округи» [326, арк. 199] (Додаток Г.2).

Першими виступами хорової капели стали концерти на честь відзначення роковин смерті Т. Шевченка та Лютневої революції. З протоколу засідання правління Тульчинської філії від 6 березня 1927 року стає відомо, що до репертуару цих концертів увійшли пісні «Заповіт», «Думи мої», «Сон», «Грими, грими, могутна пісне» [324, арк. 214]. Також було вирішено влаштувати платний концерт для поповнення матеріального фонду Філії, до репертуару якого увійшли «Революційний марш», «Гімн робітників і селян», «Пісня кузні», «Марш Червоної армії» та інші твори [324, арк. 214].

Для реалізації поставлених перед хоровим колективом завдань були заплановані концертні подорожі. До літа 1927 року набір виконавців до капел продовжувався. Та вже 15 квітня цього ж року капели розпочали подорожі найближчими селами, містечками і цукроварнями округи «для влаштування зразкових вистав революційного та побутового репертуару» [326, арк. 327]. Концерти були як платними (для покриття видатків на дорогу), так і

безкоштовними. Протягом травня-червня 1927 року капели дали концерти у Тульчині, Гайсині, Крижополі, Капустянах і Брацлаві [326, арк. 50]. Наступного року, згідно кошторису про прибутки хорової капели, вона виступала у Томашполі, Печорі, Тростянці, Піщанці, Крижополі, Брацлаві, Соболівці, Шпикові та інших містечках Вінниччини [327, арк. 29].

Проте і в реорганізованому вигляді Тульчинська філія гостро відчувала брак матеріальної підтримки зі сторони влади, що засвідчує Протокол загальних зборів членів Тульчинської філії від 9 квітня 1927 року. У ньому вказується, що, незважаючи на виділення приміщення для репетицій колективів і 200 карбованців на придбання музичних інструментів, ця допомога є незначною і не може сприяти подальшому розвитку філії [326, арк. 46]. Незважаючи на матеріальні труднощі, капела під керівництвом Р. Скалецького активно концертувала до листопада 1932 року, поки її керівника не було заарештовано за підозрою в українському буржуазному націоналізмі. Після його арешту і заслання колектив очолив Мефодій Гриневич – викладач співів тульчинської педагогічної школи, який зумів зберегти належний виконавський рівень хору. «Однак використати можливості капели у повному обсязі було вже неможливо: більшу частину репертуару складали твори про Сталіна, революційні марші та розважальні пісні з кінофільмів. Проте, віддаючи шану традиції, в останньому відділі концертів виконувалися і народні пісні: «Коли б мати не біла», «Коло млина на калині», «Віють вітри», «Кучерява Катерина», «А мій милий умер» та інші» [132, с. 21]. Програму кожного концерту керівник був змушений узгоджувати з інспектором районного відділу народної освіти. Загалом, концерти відбувалися під час агітаційних передвиборчих акцій, олімпіад місцевого рівня, масових заходів хлібозаготівельних компаній [343]. М. Гриневича спіткала доля, подібна до долі Р. Скалецького: його було заарештовано 1938 року та засуджено до шести років ув'язнення. Після нього капелу очолив місцевий комсомольський активіст, співак Борис Воскобойнік.

Його керівництво ознаменувалося повним занепадом капели, що почала виконувати виключно функції районної агітаційної бригади [58, с. 17].

Вінницька філія була заснована 1922 року й одразу стала одним з найактивніших осередків Товариства ім. М. Леонтовича в Україні. 29 травня відбулися збори ініціативної групи, яка обрала тимчасову президію філії. До її складу увійшли випускник Одеської консерваторії, диригент, директор музтехнікуму Овсій Маркович Губерман, працівник Вінницького статистичного бюро Іван Павлович Вікул і літературний співробітник вінницьких газет Віктор Іванович Маньківський [352, арк. 2]. Невдовзі, 20 липня цього ж року, відбулися перші загальні збори членів філії, де було обрано постійну президію, яку очолив Сергій Юрійович Папа-Афанасопуло [16]. Цей композитор і фольклорист відіграв значну роль у розвитку хорової культури Вінниччини 1920-х років. Зокрема, С. Папа-Афанасопуло очолив музично-етнографічну роботу Товариства [161, с. 28]. Засідання президії проходили у приміщенні редакції газети «Червоний край», яка фактично стала періодичним виданням філії, постійно висвітлюючи її діяльність.

Одразу із заснуванням філії було поставлено питання про створення при ній хорової капели. Вже у 1922 році на базі Художньої капели Г. Давидовського було створено мішаний хор ім. М. Леонтовича у складі 56 осіб, який очолив С. Папа-Афанасопуло³⁶ [310, арк. 39]. Про спробу диригента організувати капелу у Вінниці дізнаємося з його заяви ще від 19 січня 1921 року до підвідділу мистецтв Подільської губ наросвіти, де він просить доручити йому зорганізувати при відділі мистецтв Губнаросвіти вокальну державну капелу [311, арк. 103 зв.]. Себе у цій заяві С. Папа-Афанасопуло називає хормейстером Київської Державної опери, художнім керівником Державного вокального Ансамблю та диригентом Київської

³⁶ Сергій Юрійович Папа-Афанасопуло (1878-???) протягом 1917-1919 років був щирим прихильником УНР, обіймав посаду регента Софіївського собору у Києві. Незважаючи на великий досвід хормейстерської роботи, професійної освіти не мав, закінчивши лише Київський кадетський корпус. У Вінниці з кінця 1920 року був регентом хору Казанської церкви, директором музтехнікуму. Виїхав з міста наприкінці 1925 року. Неодноразово був звинувачуваним у контрреволюційній діяльності, засуджений і висланий до Казахстану. Після звільнення у 1940 році не отримав дозволу на повернення в Україну. Реабілітований 1989 року

«Пролетарської капели». На той час у місті вже існувала державна капела Г. Давидовського, проте 21 вересня 1921 року, у зв'язку з виїздом на проживання до Києва, Г. Давидовський залишає капелу, рекомендуючи на посаду диригента А. Гуммеля [311, арк. 617]. Керівництво певний час ігнорувало прохання Г. Давидовського і 18 жовтня 1921 року до Подільського Губполітпросвіту (по відділу «Музо») надійшла вже заява від учасників капели наступного змісту: «Не вважаючи на численні заяви місткома Вінницької Державної капели про відсутність у Капели офіційного диригента, що перешкоджає капелі виступати перед публікою, до сього числа Губполітпросвіт не ввійшов в згоду з наміченими Капеллою кандидатом А. О. Гумелем і взагалі не вживає заходів щодо призначення диригента. Тому, згідно постанови загальних зборів, Містком капели знову звертається з проханням призначити на посаду диригента Капелли завідуючого музичною школою А. О. Гумеля. Крім того, через те, що справа Капели вимагає з боку диригента надзвичайних зусиль, а також через те, що А. О. Гумель обтяжений справами по музшколі, не завжди зможе виступати з капелою, особливо при від'їздах з м. Вінниці, Містком, згідно постанови загальних зборів, прохає призначити помічника диригента, на яку посаду найбільш відповідним в м. Вінниці кандидатом Капела лічить члена Капели В. Ів. Мерзлякова, авторитету котрого капела довіряє, завдяки довгому перебуванню в капелі, великому музичному стажу, досвіду й талановитості товариша Мерзлякова³⁷» [311, арк. 618]. Посаду диригента А. Гуммель обіймав недовго і вже 29 листопада 1921 року звернувся з проханням звільнити його і призначити на це місце С. Папа-Афанасопуло [311, арк. 672]. Таким чином можна прийти до висновку, що С. Папа-Афанасопуло не організував самостійний мішаний хор, як того бажав на початку 1921 року, а

³⁷ В'ячеслав Іванович Мерзляков (1885-1974) здійснив вагомий внесок у розвиток хорового мистецтва Вінниччини. Випускник музично-драматичної школи М. Лисенка разом з М. Литвиненко-Вольгемут викладав у музичному технікумі, співав у капелі імені М. Леонтовича, а згодом працював у Вінницькій філармонії і музичному училищі, виховавши багато музикантів.

отримав Художню капелу Г. Давидовського, що стала базою для створення Державної капели ім. М. Леонтовича.

Згідно статуту і плану роботи Державної капели ім. М. Леонтовича, метою діяльності колективу було «розповсюджувати найкращі зразки української народної хорової пісні в художньому виконанні, сприяти розвитку у слухачів естетичного почуття та любові до своєї рідної пісні, ... збирання на території Поділля найкращих зразків народних мелодій, запис їх, аранжування та виконання їх» [310, арк. 38]. У програму роботи капели входили періодичні виступи у театрах і робітничих клубах, поїздки на периферію Вінниччини «з метою давати низку концертів по селах, цукроварнях, повітових містах для селян і робітників» [310, арк. 38]. Перший виступ колективу відбувся 5 червня 1922 року на сцені театру ім. В. Леніна під час святкового концерту пам'яті Івана Франка [349, арк. 1]. Протягом 1922 року капела вже підготувала концертну програму з творі М. Леонтовича. В архівних документах міститься інформація про концерти капели у 1922-24-му роках на площадках Вінниці, Жмеринки, Немирова, Літина, Сутисок, Луки-Мелешківської для майже 34-х тисяч краян [306, арк. 104]. Окрім творів М. Леонтовича і традиційних для того часу червоноармійських і комсомольських пісень, у репертуарі колективу були твори М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, О. Кошиця, М. Вериківського, П. Козицького, Г. Давидовського, С. Папа-Афанасопуло та інших композиторів [264].

Л. Семенко вказує також і на роботу з березня 1924 року хорової студії при капелі, навчання в якій було розраховане на три з половиною місяці. Протягом цього часу учні вивчали під керівництвом С. Папа-Афанасопуло теорію музики, а також гармонію (викладач – О. Губерман), постановку голосу (викладач – колишній артист Київської опери Сімашкевич, ім'я невідоме – Н.С.), сольфеджіо (викладач – співак капели О. Іллін). Окрім вказаних дисциплін, вивчали у студії також музичну етнографію, художне

читання, історію, політграмоту та соціальний мінімум, історію літератури, мистецтва і театру [132, с. 25; 293].

У газетах за 1923–1924 роки містяться схвальні відгуки про концерти Державної капели ім. Леонтовича. Так, газета «Червоне село» відмічає, що «керівник капели не пішов «заялозяними» стежками, він порвав з хатнім патріотизмом та етнографізмом, пішов новим шляхом української музики, беручи до свого репертуару тільки твори найкращих новітніх композиторів: Леонтовича, Стеценка, Синицю, Степового» [292]. Згодом відношення до колективу у місцевій пресі змінюється. У газеті «Червоний край» від 15 листопада 1924 року міститься інформація про концерт капели імені М. Леонтовича під орудою С. Папа-Афанасопуло під назвою «Вечір оригінальної художньої пісні». Три відділення концерту охоплювали твори К. Стеценка, М. Леонтовича («Літні тони», «Льодолом», «Моя пісня»), Г. Топольницького, Я. Яциневича, Ш. Гуно. Були також виконані хори з опери М. Лисенка «Тарас Бульба» [266]. Проте вже 21 листопада у цій самій газеті міститься редакційна стаття з аналізом цього концерту. Зокрема, автор статті (В. Маньківський – Н.С.) вказує на недоречність введення до репертуару «Хустини» Г. Топольницького та «Літньої ночі» Я. Яциневича, без яких «концерт нічого б не втратив». На думку критика, «перша річ уявляє собою окремі тематичні шматочки, нічим не зв'язані; друга – сіренький музичний трафарет, що не має ні одної нової, яскравої ноти» [267]. Недоліком капели автор критичної статті вважає також «кволість тенорової партії, яка зовсім не має звукової міці», а також гарних солістів. Роботу диригента також було піддано критиці. Незважаючи на те, що було відмічено відмінне володіння С. Папа-Афанасопуло нотним матеріалом і вміння відтворити дух кожного твору, було відмічено зайву «прихильність диригента до затягання павз, грубого шарпання темпів, і часом недоречного спрямування гучності» [267]. Окремо було вказано на «беззмістовність більшості номерів». Зокрема, диригенту дорікали за використання творів на вірші Г. Чупринки, розстріляного більшовиками за «контрреволюційну

діяльність» та О. Олеся – «поета мрійних панночок і «малоросійських» інтелігентів у вишитих сорочках» [267]. Було розкритиковане навіть вбрання жіночої групи хору, яке автору статті нагадувало «етнографічну виставку». Врешті було висловлено побажання капелі дати концерт з творів сучасних українських композиторів, зокрема П. Козицького, М. Вериківського, П. Сениці, К. Богуславського (Додаток Г.3).

Діяльність капели змушена була постійно узгоджуватися з органами місцевої влади, а з кожного платного виступу державі сплачувалися податки. Дотацій від місцевої влади колектив не отримував, проте часто працював на її вимогу. Так, 2 березня 1925 року було влаштовано концерт революційних пісень «Жовтень у музику!», на якому було виконано також і твір С. Папа-Афанасопуло «Не треба сліз!». Проте, за свідчення кореспонденту газети «Червоний край», публіка до виступу поставилася скептично [268]. Слід зазначити, що Музичне Товариство Леонтовича у жовтні 1924 року змушено було декларувати ідею «Жовтень у музику!» згідно боротьби з міщанством, церковщиною, просвітянством та за масово-пролетарське мистецтво, оголошених владою [279, с. 156]. Тому діяльність капели у цей період була дуже заідеологізованою. Саму ж капелу на певний період було перейменовано у «Першу робітничо-селянську капелу на Поділлі ім. Леонтовича».

Як свідчать звіти про репертуар капели, у 1925 році він налічував понад 120 творів. Найбільшу частку з них складала твори українських композиторів М. Лисенка, М. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, Ф. Акименко, П. Козицького, М. Вериківського, О. Кошиця, А. Вахнянина, С. Людкевича. Виконувала капела твори свого тодішнього керівника С. Папа-Афанасопуло та його попередника Г. Давидовського. Західноєвропейська і російська музика була представлена хорами Ф. Шуберта, Р. Шумана, С. Танєєва, Дж. Россіні, Ш. Гуно [306, арк. 103–104].

На початок березня 1925 року капела дала понад 80 концертів, проте у місцевій пресі така цифра була сприйнята з певною долею іронії: «Коли б це

була 80-та вистава «Баядерки», то день 2 березня 1925 року можна було б назвати «культурним святом» Політосвіти і Рабмісу. На жаль, це була не «Баядерка» і навіть не концерт Пепі Ліпман, а тільки ... 80-й концерт Капели ім. Леонтовича...» [268].

Скепсис зі сторони критики, матеріальні труднощі (всі філії Товариства імені М. Леонтовича і колективи при них було знято з державного фінансування), боротьба з «церковщиною», а згодом і від'їзд С. Папа-Афанасопуло з Вінниці, якого звільнили з посади керівника капели та голови президії філії товариства імені Леонтовича, лише пришвидшили кризу у капелі. Незважаючи на те, що у жовтні 1926 року колектив знову було взято на державне утримання, його активна діяльність поступово згасала. Під керівництвом хормейстера В. Філіповського було підготовлено нову програму «жовтневих» пісень радянських композиторів, з якою капела виступила у Вінниці, Степанівці, Немирові та інших містечках округи [284, с. 72; 269]³⁸ (Додаток Г.4). Проте і ці концерти не сприяли поживленню діяльності капели. Нетривалий період підйому творчого життя хору розпочався у вересні 1927 року, коли її очолив Б. Левицький³⁹. Лише за чотири місяці під його керівництвом капела імені М. Леонтовича здійснила концертну подорож до Києва, де отримала схвальні відгуки преси за два своїх виступи [297, с. 24]. З від'їздом з Вінниці Б. Левицького капела стала працювати як самодіяльний хоровий ансамбль без диригента.

Наприкінці 1920-х років, на хвилі розгортання так званих соціалістичних змагань Тульчинська окружна капела імені М. Леонтовича виступає з пропозицією влаштування її соціалістичного змагання з Вінницькою капелою імені Леонтовича. Цікаво, що місцем для підпису умови концертного виступу обох капел було запропоновано обрати с. Чуків

³⁸ «Ідеологічно вірний» репертуар не завадив звинуватити декілька разів В. Філіповського (1896-1938) у державній зраді. Відчуваючи близькість арешту, диригент полишив роботу у капелі, проте його було засуджено і страчено вже 1938 року. Реабілітований 1989 року.

³⁹ Борис Порфірович Левицький (1887-1937) заснував у Києві капелу «РУХ» (1923), яка стала одним з найвідоміших колективів та була колективним членом Товариства М. Леонтовича. У вересні 1927 року переїхав до Вінниці, де й очолив капелу імені Леонтовича. 1937 року був засуджений до смертного вироку за «буржуазний націоналізм і шпигунство на користь Німеччини» та страчений. Реабілітований 1956 року.

Брацлавського повіту, де свого часу працював сам М. Леонтович [327, арк. 399]. Керівником Тульчинської капели на той час був Р. Скалецький.

Лише восени 1932 року, після майже п'яти років самодіяльного функціонування, на посаду диригента Вінницької капели було запрошено М. Гайдая, який зумів активізувати та знову професіоналізувати її роботу⁴⁰. У цей період колектив працював, здебільшого, в якості агітбригади, виступаючи на підприємствах міста і регіону. Протягом декількох місяців роботи під його керівництвом капела підготувала програму «Пісні народів СРСР» [270]. Кореспондент газети «Більшовицька правда» констатує, що за дванадцять років свого існування «капела дала 860 концертів, 90 відсотків яких неплатні, зробила 22 концертні подорожі поза межі Поділля, провела 367 виїздів до сіл, військових таборів і цукроварень» [270].

Після від'їзду з міста М. Гайдая капелу очолив О. Раїнський⁴¹, який також доклав чимало зусиль для розвитку колективу. У місцевій пресі вказується на зростання професійного рівня капели. Зокрема, В. Маньківський⁴² у газеті «Більшовицька правда» констатує після відвідування одного з концертів, що у 1934 році капела «як мистецька організація безперечно піднеслась на кілька щаблів вище. Програма останнього концерту була для співаків і важкенька, і складна – виконали два великих відділи, щось і двадцяти номерів! Але треба визнати, що з цією програмою капела справилась. І загалом увесь концерт пройшов добре, а в окремих номерах – навіть майстерно» [272]. В. Маньківський відзначає твори, з якими капела впоралася найкраще, зокрема «Колгоспну пісню»

⁴⁰ Михайло Петрович Гайдай (1878–1965) до роботи у Вінниці керував першою Українською хоровою капелюю, капелюю «Думка», українською капелюю у Москві. Капелу імені М. Леонтовича очолював у 1932–33 роках.

⁴¹ Олександр Якович Раїнський (1895–1938) був випускником Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка. очолював капелу у 1933–36 роках. Розстріляний у січні 1938 року за обвинувачення у «справі диригентів».

⁴² Віктор Іванович Маньківський-Вержбицький (1890–???) , був одним з ініціаторів створення Вінницької філії МТЛ. У 1920-і роки працював літературним співробітником вінницьких газет, з 1933 року очолював літературний відділ газети «Більшовицька правда». Наприкінці 1935 року за «контрреволюційну критику» був засуджений до трьох років, після чого його доля невідома.

П. Толстякова, «Єврейську червоноармійську» («Seer Gut»), російську матроську («Морюшко»), польські пісні в обробці Г. Верьовки. Він відзначає, що «Зашуміла ліщинонька» М. Леонтовича, «Ой, дуб, дуба» П. Козицького, «Було літо» в обробці Р. Глієра, «Ду золот» І. Шейніна були виконані «на досить високому рівні, демонструючи вокальну культуру співаків, хороший смак художнього керівника і його розуміння творчого задуму композиторів. Найбільшу вправність капели і велику роботу диригента О. Раїнського показано виконанням такої монументальної речі, як хор з «Тангейзера». Підняти Вагнера – це почесне, але важке завдання, й далеко не кожна капела може з цим справитись. Наша обласна капела ім. Леонтовича довела цим, що багато працює, має хорошого керівника й багато можливостей досягти кращих результатів» [272]. Проте, не зважаючи на загальний схвальний характер відгуку про концерт, В. Маньківський критикує альтову партію капели, називаючи її «вузьким місцем» і зазначаючи, що альти «весь час трималися невпевнено і свої голосові засоби виявляли дуже стримано й обережно» [272]. Також він піддає критиці драматургію концерту, вважаючи виконання «Гімну перемоги» з ораторії Г. Генделя «Іуда Маккавей» таким, що переобтяжує велику програму, в якій було відчутно, що капелі гірше вдається класична fuga і складне голосоведіння.

Незважаючи на зростання професійного рівня колективу, «національно-просвітницька діяльність капели, задля якої вона створювалась, була цілковито зведена нанівець. Основними досягненнями хору в середині 1930-х років стали виїзди з «ідеологічно-вірним» репертуаром на посівні та жнива, а також агітаційні «культвилазки» в межах різних пропагандистських заходів» [132, с. 30]. Проте й вони не врятували капелу імені М. Леонтовича від звинувачення її та окремих співаків у націоналізмі та інших відхиленнях від офіційного курсу влади. Вже у 1936 році місцева преса починає гучну кампанію проти капели. Так, А. Гольдман у статті «За кулісами капели імені Леонтовича» висуває узгоджену з владою тезу про те, що «в капелі окопалися колишні попи, кантори, позбавленці» [271]. Він також зазначає,

що у колективі немає жодного комсомольця, зате «в ній звили собі кубло шовіністичні, націоналістичні настрої, вияви антисемітизму... В парі з шовінізмом та антисемітизмом процвітає й хуліганство... В капелі самокритикою і не пахне» [271]. На основі усього висловленого А. Гольдман висуває сумнів у «художній цінності» такого колективу і ставить питання про організацію обласної зразкової капели. Усвідомлюючи можливі репресивні наслідки такого цькування у пресі, О. Раїнський залишає Вінницю, а вже на початку 1937 року під приводом створення обласної філармонії рештки хорової капели ім. Леонтовича об'єднуються з низкою інших колективів, вливаючись у філармонію.

Вінницька капела ім. М. Леонтовича була далеко не єдиним хоровим колективом у філії. У 1925 році членами Вінницької філії стали Ново-Гребільський селянський хор імені М. Леонтовича і Робітничий хор при клубі «Червоний жовтень» залізничної станції Вінниця. У Гайсинському осередку Вінницької філії діяли Брацлавське співоче товариство імені М. Леонтовича та Збірна Ініціативна Робітнича Капела («Зірка»). У діяльності колективів гайсинського осередку були власні напрями роботи. Так, Брацлавське співоче товариство імені М. Леонтовича своєю головною метою вбачало популяризацію народних пісень в обробці Леонтовича, а «Зірка» – не лише виконання творів композитора, але й збирання його рукописів, матеріалів про життя і творчість, а також запис подільського фольклору. Як зазначає О. Бугаєва, до складу «Зірки» входило 60 чоловік, а її репертуар складала понад 60 творів М. Леонтовича, М. Лисенко, П. Козицького, К. Стеценка, Я. Степового, М. Вериківського, П. Сениці, С. Людкевича та інших композиторів [16].

У селі Красносілка діяло два хорових колективи – Співочий гурток Красносілської агрошколи і Співочий гурток при клубі Профспілки.

У містечку Шпиків існував Хор імені М. Леонтовича Тульчинського округу при Державній цукроварні. Його керівником був композитор і диригент Ярослав Вітошинський. Цей колектив проіснував нетривалий час –

близько шести місяців, проте він провів вісім концертів у навколишніх селах, під час яких звучали твори М. Леонтовича, Я. Степового, К. Стеценка, М. Вериківського. За свідченням матеріалів Державного архіву Вінницької області, діяльність колективу була припинена у зв'язку з браком нотного матеріалу, за яким керівник хору неодноразово звертався до керівництва Музичного товариства ім. М. Леонтовича [263]. Також хорові колективи було організовано у Зятківцях, Дашеві, Сутисках та інших містечках Вінниччини.

Інтенсифікації музичного життя Вінниччини у 1920-х роках певною мірою сприяла й проведена більшовицьким урядом реформа вищої освіти. Зокрема Учительські інститути та учительські семінарії було реорганізовано в профільні Інститути Народної освіти (ІНО). У річці реформи Вінницький учительський інститут, що працював у місті з 1912 року, було перетворено у 1920 році в Інститут Народної Освіти⁴³. Зазвичай, при вищих навчальних закладах діяли хорові гуртки.

Після оголошення більшовицькою владою у квітні 1923 року курсу на українізацію розпочався процес штучної українізації культурно-освітніх установ. На Вінниччині, як і в інших регіонах, території яких знаходилися у межах Радянської імперії, окрім курсів української мови, були організовані численні гуртки української мови та культури, агіткультбригади, музичні і театральні гуртки з українським репертуаром. Саме цей період можна вважати періодом переходу до професіоналізації музичного життя краю, який завершився організацією у Вінниці обласної філармонії. Провідним колективом новоствореної філармонії стала хорова капела ім. М. Д. Леонтовича⁴⁴. Функціонування у місті оперного театру, консерваторії, великої кількості хорових та оркестрових колективів, безперечно, сприяло підйому музичного життя Вінниці.

⁴³ Створена при інституті у 1948 році хорова капела до сьогодні залишається діючою та є одним із найстаріших колективів Вінниччини

⁴⁴ Після декількох реорганізацій капела перетворилася на Державний ансамбль пісні і танцю «Поділля», що функціонує до нашого часу.

За ініціативи та сприяння Правління Вінницької філії Музичного товариства ім. М. Д. Леонтовича в останній тиждень листопада 1927 року було організовано «Свято музики» при політосвіті в м. Вінниці, у межах якого один день було присвячено пам'яті М. В. Лисенка з нагоди п'ятнадцятиріччя з дня смерті композитора. Також було затверджено проект організації у місті крайових дворічних диригентських курсів ім. 10-ї річниці Жовтневої Революції. Проект представив член Правління О. Губерман. Згідно проекту, навчальний план диригентських курсів передбачав 651 учбову годину. Метою курсів був випуск «для периферії кваліфікованої сили», адже дуже гостро відчувалася «потреба в кваліфікованій диригентській та капельмейстерській силі..., особливо на селі», а «вдала постановка диригентської та капельмейстерської роботи на периферії безперечно внесе свіжу й надто потрібну течію в політосвітню роботу на периферію» [322, арк. 248]. Правління Вінницької філії Музичного товариства ім. М. Леонтовича вважало, що «гарна постановка музично-хорової роботи на периферії приохотить до політосвітньої роботи певний кадр активного селянства та робітництва й спричиниться до буйнішого розвитку Політосвітньої роботи взагалі» [322, арк. 248].

Проте наприкінці 1920-х років у радянському суспільстві спостерігаємо наступ тоталітарного сталінського режиму, який від початку наступного десятиліття розпочав жорстокі репресії стосовно усіх проявів української культури. Процес українізації було згорнуто, а на зміну вільного розвитку мистецтва приходить створення творчих спілок, представники яких змушені працювати виключно у руслі сумнозвісного методу соціалістичного реалізму. У боротьбі з процесами українізації владою припинено діяльність Музичного товариства імені М. Леонтовича, як декількома роками раніше було знищено усі осередки «Просвіти».

Згортання українізації проводилося під гаслом боротьби з «націоналізмом і контрреволюцією», охопивши усі галузі української культури. Загальновідомими є звинувачення артистів Київського оперного

театру у націоналізмі, розгромлення театру «Березіль», заборона літературних творів, репресії серед діячів українського мистецтва й науки.

Знищення у 1930-х роках української мистецької і наукової інтелігенції стало трагічним апофеозом діяльності більшовицької влади. Постраждали від репресій і представники подільської інтелігенції. Так, 160 мешканців Вінниччини були оголошені «класово-ворожими елементами» й усунені з посад в системі вищої освіти. «Ворогами народу» оголосили низку керівників шкіл, музеїв, культурних установ. Вінницький український педагогічний технікум і шовкотехнікум визнали такими, в яких студентство було засмічене «куркульським елементом», що стало приводом для їх ліквідації. Кульмінацією наступу на прояв українства на теренах краю стали репресії у 1936-1937 роках проти усіх працівників Вінницького обласного відділу народної освіти та арешт 32 учителів міста [107]. Історик Г. Касьянов стверджує, що під гаслом «боротьби з українським націоналізмом», було ліквідовано національний інтелектуальний та культурний генофонд, «розчавлено не тільки стару інтелігенцію, частина якої була носієм інтелектуально-гуманістичних традицій дореволюційних поколінь, а й інтелігенцію нової генерації, народжену національно-культурним ренесансом 20-х років. Створений нею пласт духовної культури піддався систематичному нищенню і на довгі роки пішов у небуття» [68, с. 163].

Не обійшла трагічна доля членів Тульчинської і Вінницької філій Музичного товариства імені М. Леонтовича. До заслання були засуджені керівники Тульчинської капели Р. Скалецький і гайсинського хору «Зірка» Д. Балацький. Керівник Тульчинської капели у 1934-38 роках М. Гриневич був засуджений до шести років ув'язнення (подальша його доля невідома). Проти вчителя Вінницької школи №21, баритона капели Г. Давидовського і капели імені М. Леонтовича Б. Родкевича, було сфальсифіковано так звану «справу Родкевича», за якою 9 квітня 1938 року було розстріляно його самого, також хористів Вінницької капели Леонтовича А. Богуцького, Ф. Величка, П. Гладкого, І. Ковернева, В. Постоловського, О. Свідзінського,

М. Шимка [343]. Одного із засновників Вінницької філії І. Вікула у 1931 році було засуджено до семи років ув'язнення, після чого його доля залишається невідомою. Декілька разів до трьох років заслання до Казахстану та п'яти років ув'язнення на Колімі було засуджено диригента Вінницької капели (1925-26) Ю. Кондрачука. Його наступника на цій посаді (1927–1928) Б. Левицького звинуватили у шпигунстві на користь Німеччини і стратили у 1937 році. В. Філіповського, який керував Вінницькою капелою у 1926–1927 роках, було розстріляно у 1938 році. Керівника Вінницької капели імені М. Леонтовича (1921- 1925) С. Папа-Афанасопуло у 1937 році було заслано до Казахстану, а після відбуття терміну покарання він так і не отримав дозволу повернутися в Україну. Розстріляно у 1938 році за «справою диригентів» і керівника Вінницької капели ім. Леонтовича (1933–1936) О. Раїнського. Ф. Самутіна, який брав активну участь в організації діяльності Вінницької хорової капели, також було розстріляно. Як бачимо, майже всі диригенти Вінницької капели (окрім М. Гайдая), виявилися репресованими владою і не змогли у всій повноті розкрити свої професійні здібності. Їх трагічні долі вкотре підтверджують правдивість тези про нищівну боротьбу радянської влади з усіма проявами українського національного духу, які були для влади не просто неактуальними, але й небезпечними.

Підсумовуючи огляд музичного становища Вінниччини першої третини ХХ століття, можна констатувати, що цей період, на відміну від порубіжжя століть, характеризувався нетривалими демократичними зрушеннями у розвитку музичної культури краю, на зміну яким прийшов жорсткий контроль за усіма мистецькими процесами зі сторони радянської влади. Можна цілковито погодитися з думкою О. Черкашиної про те, що для розвитку культури краю «найбільш впливовою була діяльність Музичного товариства ім. М. Леонтовича з його численними регіональними філіями, спрямована на розвиток української національної культури, зокрема хорового виконавства. Великого значення в становленні та розвитку національної освіти та культури мала діяльність осередків товариства

«Просвіти», об'єднань письменників, художників тощо. Створювався потужний ареал культури, художня атмосфера якого сприяла організації у Вінниці найвищих установ музичної культури» [161, с. 36].

У 1930-і роки музичне життя Вінниччини, як й інших регіонів України, розвивалося у складних політичних умовах досить суперечливо. З однієї сторони, була значно посилена ідеологізація усіх мистецьких галузей, що не сприяло вільному мистецькому прояву, а з іншої – інтенсивно протікали процеси професіоналізації усіх сторін музичного життя. Гальмування процесу українізації і створення принципів єдиної пролетарської культури, що яскраво відчувалося у 1930-і роки, у Вінниці проявилось не лише у закритті Музичного товариства ім. М. Леонтовича, згортанні діяльності професійного музично-освітнього закладу, але й в організації у 1937 році обласної філармонії як концертного закладу, діяльність якого базувалася на професійних засадах, але чітко регулювалася і контролювалася ідеологічними органами радянської влади.

Загалом, діяльність музичних колективів Вінниччини у першій третині ХХ століття стала не лише початком професіоналізації хорового музикування на теренах краю, але й створила самобутнє національне обличчя музичного життя регіону (Додаток Г.5., Г.6.).

3.2. Видатні особистості хорової культури Вінниччини першої третини ХХ століття

3.2.1. Діяльність Миколи Леонтовича у галузі професіоналізації хорового мистецтва Вінниччини

Біля витоків процесу професіоналізації хорової мистецтва України загалом і Вінниччини зокрема на початку ХХ століття, безперечно, знаходиться постать Миколи Дмитровича Леонтовича (1877–1921) – гідного сина подільської землі, яка стала й колискою багатьох шедеврів композитора. Усвідомлюючи наявність значної кількості досліджень життя і творчості композитора, у даному дослідженні зацентрована увага лише на тих аспектах діяльності М. Леонтовича, що безпосередньо торкаються його внеску у справу професіоналізації хорового виконавства на Вінниччині [136].

Музичну освіту М. Леонтович також отримував на Вінниччині. Навчаючись у Шаргородській бурсі протягом 1888-1892 років, майбутній композитор професійно студіював хоровий спів під керівництвом В. Гадзинського і Л. Ляторовського⁴⁵. Продовжуючи навчання, за сімейною традицією, у Кам'янець-Подільській духовній семінарії⁴⁶, окрім хорового співу, М. Леонтович вичав теорію музики, гру на скрипці, флейті, фісгармонії, брав участь у виступах семінарського хору й оркестру [49, с. 12; 50].

Вже у роки навчання у Кам'янці-Подільському М. Леонтович керував архієрейським хором, а після смерті регента семінарського хору очолив і цей колектив. Під керівництвом Леонтовича-семінариста хор виконував не лише традиційну церковну музику, але й обробки українських народних пісень

⁴⁵ Обидва викладачі М. Леонтовича були випускниками Кам'янець-Подільської духовної семінарії, в якій музична підготовка майбутніх священиків знаходилася на гідному рівні.

⁴⁶ Цю ж семінарію свого часу закінчили дід композитора Феофан Хомич, батько Дмитро Феофанович і молодший брат Олександр Дмитрович Леонтовичі

М. Лисенка і П. Демуцького, а також добре відомі «Заповіт» і «Реве та стогне Дніпр широкий» на слова Т. Шевченка.

М. Родневич, учасник семінарського хору, у 1968 році згадував, що М. Леонтович не лише «до репертуару хору ... завжди включав дві-три народні пісні, які ми розучували без начальства», але й «намагався збагатити репертуар хору також за рахунок композиторів-класиків (так, він розучив «Ніченьку» А. Рубінштейна з опери «Демон»). Значною мірою цьому сприяли виступи оперних труп, що приїжджали в той час до Кам'янця» [120, с. 23]. Однією з власних обробок була пісня «Ох, ох, я нещасна».

На семінарські роки припадає й початок фольклористичної діяльності композитора: у селі Білоусівці Брацлавського повіту, де мешкали його батьки, М. Леонтович записав низку народних пісень, які згодом увійшли до його «Другої збірки пісень з Поділля» («Ой від саду та й до моря», «Гаю, гаю, зелен розмаю», «За нашою слободою», «Сивий голубочку», «Закувала зозуленька», «Ой на горі виноград», «Ой послала мене мати», «Ой сів-поїхав», «Ой вийду я на вулицю»). Ще семінаристом М. Леонтович розпочав роботу над гармонізацією народних пісень, в якій значну допомогу надав йому викладач Юхим Богданов.

Вихованець регентських класів Петербурзької хорової капели – Ю. Богданов – надавав М. Леонтовичу індивідуальні консультації з гармонії, поліфонії, аранжування. «Їх індивідуальні заняття значно перевищували програмні вимоги з цих дисциплін. Завдяки Богданову Леонтович ґрунтовно вивчив поліфонічний стиль духовних творів М. Березовського, Д. Бортнянського, О. Архангельського... Саме Богданов спонукав Леонтовича до запису народних пісень та ознайомив його зі стилем старовинних церковних піснеспівів» [49, с. 14]. І саме семінарський хор виконав першу здійснену М. Леонтовичем обробку народної пісні «Ой чия ж то причина, що я бідна дівчина».

Отримана у семінарії музична освіта дозволила після її закінчення у 1899 році обіймати посаду вчителя співів, арифметики, географії та російської мови у двокласній школі села Чуків на Вінниччині. Проте, головним дітищем М. Леонтовича у селі став не хор, а шкільний оркестр, для якого він сам опрацьовував партитури на основі фортепіанних п'єс. У Другому розділі дослідження було вказано на те, що активна діяльність учнівських хорів у початкових школах на Поділлі на початку ХХ століття була скоріше виключенням із загальних правил, адже рівень викладання співів у цих закладах був досить низьким. Про існування учнівських оркестрів у сільських школах взагалі немає жодної інформації. Саме тому робота М. Леонтовича з учнівськими колективами отримує особливо важливого значення на тлі загальної ситуації на межі ХІХ–ХХ століть.

У 1919 році М. Леонтович систематизував свій першій музично-педагогічний досвід у статті «Як я організував оркестр у селянській школі» [84], в якій описано репертуар колективу. Ще до створення оркестру з групою скрипалів композитор за півтора місяці вивчив легкі українські пісні «Діду мій, дударіку», «Умри, мій індику», «Чоботи», «Ой розвився». Придбавши інші інструменти (більшість з яких – власним коштом), після нетривалих занять оркестр вже виконував п'єси А. Гумеля, А. Діабеллі. М. Завадського, Й. Штрауса, М. Глінки в аранжуванні самого М. Леонтовича.

На чуківський період припадає також і наполеглива робота М. Леонтовича над гармонізаціями українських народних пісень, які утворили «Першу збірку пісень з Поділля». До неї увійшли пісні, записані ще у семінарські роки, зокрема «Зашуміла ліщинонька», «Чогось милий затужив», «Піду в садочок», «Ой піду я лугом», «Ой з-за гори кам'яної», «Ой гай, мати».

З хоровим колективом М. Леонтович знову розпочав роботу у Тиврівському духовному училищі, куди приїхав у березні 1901 року⁴⁷.

⁴⁷ У цьому училищі у 1910-11 роках працював також К. Стеценко, проте період перебування на Вінниччині, за словами самого композитора, був своєрідним творчим затишком.

Репертуар учнівського хору складали як духовні твори, так й українські народні пісні в обробках М. Лисенка та власні композиції М. Леонтовича. Зокрема, цей хор вперше виконав його хорову пісню на вірші Т. Шевченка «Зоре моя вечірняя». Водночас композитор продовжував роботу над опрацюванням народних пісень і саме у Тиврові завершив роботу над «Другою збіркою пісень з Поділля», до якої увійшли пісні, записані ним у Білоусівці ще на початку навчання у семінарії. Окрім роботи з хором, як і в Чукові, М. Леонтович у Тиврові також організував учнівський оркестр. За спогадами учнів училища, загальний училищний хор співав у церкві та на різноманітних літературно-музичних вечорах [98].

Незважаючи на досить нетривалий період вчителювання у Тиврові, композитор здобув собі славу гарного фахівця хорової справи, що дозволило йому у 1902 році стати учителем музики у Вінницькій церковно-парафіяльній школі. Тут він працював до 1904 року. Про цей період діяльності композитора на ниві розвитку хорової справи відомо небагато, окрім того, що й у Вінниці він також гуртував навколо себе аматорів музичного мистецтва, організовуючи хори й оркестри та концертуючи з ними.

Саме під час перебування у Вінниці М. Леонтович під час відпусток виїжджав на консультації до Петербурзької хорової капели до С. Бармотіна та О. Пузеровського. У результаті він виконав обсяг навчальної програми регентського класу без безпосереднього навчання у ньому та отримав звання регента. Програма навчання охоплювала елементарну теорію музики, гармонію, сольфеджіо, церковний спів, гру на скрипці і фортепіано, управління церковним хором, читання партитур і церковний устав. Ще до початку консультацій у Петербурзі композитор вже володів ґрунтовними знаннями з гармонії, простого, подвійного і потрійного контрапункту строгого стилю⁴⁸ [49].

⁴⁸ Надалі, з 1908 року, композитор продовжить заняття з Б. Яворським, з яким співпрацював впродовж дванадцяти років.

Протягом 1904–1908 років М. Леонтович працював поза межами Вінниччини, також вчителюючи на станції Гришино на Донеччині і концертуючи зі створеними ним учнівським хором та капелою залізничників.

Плідний період композиторської зрілості і досконалої хормейстерської діяльності М. Леонтовича розпочинається з його поверненням на Поділля. З жовтня 1908 року композитор починає викладати співи у Тульчинській жіночій єпархіальній школі⁴⁹. Гідний рівень музичної освіти у цьому закладі було розкрито у Другому розділі дослідження, де вказувалося на функціонуванні постійного хору вихованок, який супроводжував урочисті й святкові богослужіння, додаткові заняття з гри на музичних інструментах.

Збереглися спогади учениць Тульчинського жіночого єпархіального училища, які дозволяють відтворити увесь спектр діяльності композитора за період кінця 1908 – початку 1919 років. Значна кількість з них надалі справою свого життя обрали педагогіку. Учениця композитора по Тульчинському жіночому єпархіальному училищі Любов Бафталовська згадувала, що свої заняття М. Леонтович часто супроводжував грою на фісгармонії або скрипці. Під час вивчення музичної грамоти він привчав своїх учениць до запису нотами вже знайомих пісень [7]. Це ж підтверджує і Л. Грабовецька, яка згадує що записи нотами народних пісень були обов'язковою складовою уроків теорії музики. Записи народних пісень проходили у вигляді самодиктанту, після чого одна з учениць подавала вчителю свій запис і прилюдно проспівувала записане [34].

Інша учениця – Оксана Врублевська – у своїх спогадах наголошувала на тому, що в класах у М. Леонтовича практикувався триголосний спів, який використовували у шкільній педагогічній практиці на той час досить рідко [29]. Проте, у молодших класах композитор, звичайно, розпочинав з двоголосного співу, зокрема зі співу паралельними терціями. Є. Карагіна зазначає, що у старших класах співали й на чотири голоси [66].

⁴⁹ Перший тульчинський період творчості композитора тривав до початку 1919 року.

У фондах Державного архіву Вінницької області віднайдено спогади учениць, що навчались співу під керівництвом М. Леонтовича у Тульчинському жіночому єпархіальному училищі. Ці спогади не увійшли до друкованих видань, зокрема збірок В. Іванова та монографії А. Завальнюка. Р. Колосович і М. Кільчевська у своїх спогадах згадують, що уроки співів М. Леонтович проводив завжди з великим натхненням, постійно використовував розспівки, записуючи їх на дошці. [337, арк. 1–4] (Додаток Д.1).

О. Врублевська вказує на гарну теоретичну підготовку, яку композитор давав своїм ученицям. З її спогадів дізнаємося і про репертуар шкільного хору, основу якого склали українські та російські пісні. Сам М. Леонтович зробив для шкільного хору обробки пісень «У неділю раним-рано синє море грало», «Ой сивая зозуленька», «Ой матінко, голубонько», «Над річкою бережком». Виконував колектив і знаменитий «Щедрик», а також твори західноєвропейської класики [29]. Г. Гіньківська, яка також у цей період педагогічної діяльності композитора співала в училищному хорі, доповнює перелік репертуарних творів ще й іншими російськими та українськими піснями – «Во поле береза стояла», «На улице дождь», «Чорна гречка, білі крупи», «Зеленейся, зеленейся», «Во лузях», «Весело пастух играет», «Порою утренней», «Соловьем залетным», «Ах вы сени, мои сени», «Ой перепілочко», «Ой зйду я на могилу», «Ой ходила Маруся по крутій горі», «Казала мені Солоха: прийди», «Верховино, ти мій край», «Із-за гори сніжок летить», «Чорнушко-душко», «Зеленая та ліщинонька», «Дударик», «Стоїть гора високая», «Повій, вітре, на Вкраїну», «Нащо мені чорні брови», «Минають дні, минають ночі», «У неділю рано-вранці» та багато інших.

Для більшості учениць училища спів у хорі став першим знайомством з художнім виконанням народної пісні. Л. Грабовецька додає: «шкода, що ми не знали тоді, що більшість пісень співали в обробках Миколи Дмитровича, – про те дізналися значно пізніше. Та дві російські пісні, які мені дуже сподобалися, я ніколи більше не чула, тож думаю, що це також були його

аранжування. Одна – це «Быстро реченька течет, русло с камня берет, унеси мое ты горе, быстра реченька, с собой». Друга – на мелодію «Прелюда» Шопена: «В поле вьюга завывает, кроя землю серой мглой, и снегами засыпает крест и холмик небольшой» і т.д. Чиї слова, я також не знаю» [34, с. 41]. С. Дунаєвська, ще одна учениця М. Леонтовича, вказує, що слова цієї пісні написала також учениця училища, проте її прізвища не вказує [46, с.45]. Ю. Корнич згадує, що учнівський хор під керівництвом М. Леонтовича співав хор «Ноченька» з опери А. Рубінштейна «Демон», дует «Мой миленький дружок» з опери П. Чайковського «Пікова дама», а також «Реве та стогне Дніпр широкий», «Думи мої думи», «Ой що ж то за шум учинився», «Захотіла бабусенька та розбагатіти» та ін. У репертуарі хору були й також твори Д. Бортнянського, О. Гречанінова, А. Веделя [73], а також уривки з опер О. Верстовського «Аскольдова могила», П. Чайковського «Євгеній Онегін» та «Чорноморці» М. Лисенка [151].

М. Леонтович привчав своїх тульчинських учениць і до збирання народної пісні, даючи їм завдання на вакації записувати пісні свого села, весільні обряди тощо. Водночас він прищеплював своїм вихованкам гарний смак, навчаючи розрізняти справжні народні пісні і так звані «пісні-покручі» [29, с. 35]. Знання своїми ученицями народної пісні М. Леонтович вважав за необхідне, адже більшість з його вихованок потім ставали сільськими учителями і могли самі організовувати у своїх школах хоріві колективи.

Також, за спогадами О. Врублевської, він опікувався загальним рівнем культурного розвитку учениць, влаштовуючи з ним постановки п'єс, читаючи по неділях твори світової класики у залі училища. Для своїх учениць він організовував індивідуальні заняття з гри на скрипці, а з ученицями молодших класів у 1911 році поставив оперу М. Лисенка «Коза-Дереза». Також було здійснено постановки опери М. Лисенка «Зима і Весна» («Снігова Краля») та вистави «Назар Стодоля» з музикою П. Ніщинського.

У Тульчині М. Леонтович очолив місцеве відділення «Просвіти», де виступав з лекціями. За спогадами Я. Греха, замість звичайних лекцій М. Леонтович почав влаштовувати літературно-вокальні вечори. В якості пісенного матеріалу композитор використовував «Збірник подільських пісень» [35]. На цих вечорах композитор виступав також у ролі концертмейстера, акомпануючи вокальним номерам у виконанні Я. Греха. Від нього, уродженця Галичини, композитор записав до опрацювання галицькі пісні «Гей по світлиці», «Ішов стрілець», «Гей ви, стрільці січовії» та ін. [49, с. 29]

У період першого тривалого перебування у місті композитор знайомиться з К. Стеценком, який працював священиком у Голово-Русаві неподалік Тульчина. Композитори ще до власного знайомства знали музику один одного. К. Стеценко ще 1906 року включив деякі обробки М. Леонтовича у збірку вокальних творів для дітей, а М. Леонтович зі своїми колективами неодноразово виконував хорові твори К. Стеценка.

Саме у цей період з'являються найвідоміші твори М. Леонтовича – «Щедрик», «Пряля», «Піють півні», «Козака несуть», «Женчичок-брєнчичок» та багато інших. Матеріалом для обробок слугували зразки, зібрані К. Квіткою.

Другий тульчинський період у творчості М. Леонтовича тривав з осені 1919 року до його трагічної смерті. Саме у цей період з'являються два важливих для розвитку хорової культури Вінниччини дітища композитора – організовані ним аматорська хорова капела і музична школа.

Вчителюючи у трудовій школі, яка утворилася у результаті реорганізації більшовиками єпархіального училища, композитор заснував аматорську хорову капелу, яка існує до теперішнього часу. Слід зазначити, що значну частку капели утворили колишні учениці композитора по Єпархіальному училищу, які в його перший тульчинський період співали в учнівському хорі. У хорі також співали В. Шандровський, М. Покровський, Г. Гриневич.

Одним з найвідоміших учасників хорової капели був М. Покровський⁵⁰, який виступав солістом у творах «Дума про Почаївську Божу Матір», «Моя пісня». Також ще за життя М. Леонтович доручав своєму учневі виконання окремих творів, а інколи – й диригування під час концертів. Репетиції капели проходили тричі на тиждень у будинку колишнього духовного училища [114]. До складу капели входило понад 60 хористів.

Помічником М. Леонтовича у хоровій капелі був і Г. Гриневич, який на той час викладав співи у трудових школах і навчався теорії музики, гармонії, контрапункту у самого композитора. Як і М. Покровський, Г. Гриневич допомагав М. Леонтовичу проводити репетиції з окремими групами голосів хору.

За нетривалий період репетицій капела підготувала до концертного виконання твори М. Лисенка, К. Стеценка, а також обробки народних пісень М. Леонтовича – «Щедрик», «Пряля», «Мала мати одну дочку», «Козака несуть», «Коза», «Дударик», «Над річкою бережком», «За городом качки пливуть». У своїй репетиційній роботі композитор особливу увагу звертав не лише на чистоту інтонування, але й на якість дикції [36].

1920 року, композитор організував у Тульчині на території колишнього єпархіального училища музичну школу. Про це свідчать у своїх спогадах колеги й учні композитора. Зокрема Л. Грабовецька, яка співала у шкільному хорі Тульчинського жіночого єпархіального училища, а в 1920 році почала викладати вже в реорганізованій трудовій школі, вказує, що сама вступила до музичної школи на останній курс [34, с. 43]. Це є підтвердженням думки, висловленої у попередньому підрозділі дослідження, про те, що музичну школу у Тульчині створила не філія Товариства пам'яті М. Леонтовича, а сам композитор.

У 1920 році Вінниччиною гастролювала Друга мандрівна капела Дніпросоюзу під орудою К. Стеценка і П. Тичини. Перше відділення

⁵⁰ Він був учнем М. Леонтовича, з яким композитор займався теоретичними дисциплінами за системою Б. Яворського. Після смерті композитора деякий час, до від'їзду на навчання, очолював капелу.

концерту у Тульчині, що відбувся наприкінці жовтня у колишньому палаці Потоцького, складалося виключно з творів М. Леонтовича. Зокрема капела виконувала «Щедрик», «Гра в зайчика», «За городом качки пливуть», «Ой гай, мати, гай», «Над річкою бережком», «Моя пісня», «Дударик». За спогадами М. Покровського, лише на цьому концерті мешканці міста дізналися, що саме М. Леонтович є автором усіх цих обробок [114].

Визначаючи роль М. Леонтовича у розвитку хорової культури Вінниччини, можна стверджувати, що саме він заклав основи сучасного професійного хорового виконавства. Робота композитора із загальним хором Тульчинського єпархіального училища та створеною ним хоровою капелюю продемонструвала професійний підхід до упорядкування концертного репертуару та навчання хористів. У Тульчині було створено більшість хорових шедеврів композитора, але ще важливішим постає той факт, що він зумів прищепити любов до народної пісні широкому колу аматорів, бажання її зберігати й вивчати. Саме тому значна кількість вихованців М. Леонтовича обрала шлях професійного служіння хоровому мистецтву. Прикладом може слугувати подальша доля Народного артиста України М. Покровського, самодіяльного композитора Г. Гриневича та багатьох інших.

3.2.2. Творчість Родіона Скалецького як послідовника музично-просвітницьких, фольклористичних і композиторських традицій М. Леонтовича

Після смерті М. Леонтовича створену ним хорову капелу нетривалий період очолював його учень Микола Покровський, який вже восени 1921 року виїхав до Києва на навчання у Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка. Діяльність колективу після цього практично припинилася, а його відродження було пов'язане з ім'ям педагога-музиканта, композитора, фольклориста Родіона Андрійовича Скалецького (1899–1982), який також був уродженцем Вінниччини. Хоча період найбільш активної хормейстерської, педагогічної, фольклористичної і композиторської діяльності Р. Скалецького припадає на другу половину ХХ століття, що виходить за хронологічні межі дослідження, саме завдяки йому справу М. Леонтовича було продовжено. Р. Скалецькому випало працювати з тими хористами, які були навчені ще самим М. Леонтовичем. Окрім того, що він відновив роботу капели, Р. Скалецький одним з перших почав записувати спогади про уроки музики від учениць М. Леонтовича.

Свою музичну освіту Р. Скалецький розпочав у церковно-парафіяльній школі рідного села Михайлівка Бершадського району Вінницької області. Саме там помітили музичні здібності учня і запропонували батькам перевести сина до Ольгопільської двокласної школи, де приділялась досить велика увага музичному вихованню. В Ольгополі при школі діяв не лише хор, але й струнний та духовий оркестри, а вихованці мали змогу навчатися грі на скрипці, духових інструментах, опановувати основи теорії музики. Атестат про закінчення школи надавав власникам право на викладання у молодших класах загальноосвітніх предметів та музики (співів). Протягом 1916–1921 років Р. Скалецький викладав у школах села Івашків Чечельницького району, села Чоботарка Крижопільського району, села Кидрасівка Ольгопільського району. При кожній школі педагог

організовував музичні гуртки і хорві колективи. Навіть перебуваючи протягом 1921–1923 років на військовій службі, Р. Скалецький не полишав музично-педагогічної діяльності, створивши хор бійців, з яким давав публічні концерти народної хорової пісні у селах, містах, шпиталях [156].

У 1923 році Р. Скалецький стає студентом одразу двох навчальних закладів: історико-філологічного факультету народної освіти і диригентського відділу музично-драматичного інституту в м. Одеса. Проте складна матеріальна ситуація змусила його зробити вибір на користь одного навчального закладу. Після довгих вагань Р. Скалецький залишає диригентський відділ, але, продовжуючи навчатись у педагогічному інституті, відвідує хор, який існує при ньому. Через рік він стає диригентом цього хору і починає писати для нього свої перші хорві твори. Приватним шляхом Р. Скалецький продовжував свою музичну освіту, відвідуючи заняття у професора В. Валенського, поглиблюючи свою музично-теоретичну підготовку та вдосконалюючи диригентську техніку. Після року навчання з ним Р. Скалецький стає учасником хору Одеської консерваторії. Тоді ж він усвідомлює необхідність отримання знань з композиції і починає займатися з Я. Яциневичем [335].

Мистецтво диригування Р. Скалецький опановував також під керівництвом професора К. Пігрова, який вже тоді був визнаним майстром хорової справи, створивши унікальне обличчя одеської хорової школи. Слід зазначити, що «пігровська школа – це струнка продумана педагогічна система навчання і виховання хорових диригентів і педагогів. Педагогічна і виконавська діяльність Пігрова з її методичного боку має чітко виражені структуру і принципи, що продовжують свій розвиток в діяльності його учнів і послідовників» [162, с. 7]. Досліджуючи стильові основи одеської хорової школи, І. Шатова відзначає прогресивність методу цього хормейстера і можливість його широкого застосування, вказуючи, що сфера діяльності учнів школи К. Пігрова є надзвичайно широкою – академічні, народні, оперні, церковні, учбові, дитячі хори, військові ансамблі і ін. Дослідниця

також відмічає «практичну спрямованість та ґрунтовність науково-методичних праць, що містять безліч цінних рекомендацій, перевірених багаторічним досвідом» [162, с. 7].

Саме від К. Пігрова Р. Скалецький сприйняв особливе відчуття чистоти строю як необхідної умови звучання хору. В учбовому хорі Одеської консерваторії завжди панувало прагнення не лише до відмінного строю й бездоганного ансамблю, але й значну увагу приділялося чіткій дикції, тонкому й емоційному нюансуванню. Цього ж прагнув у роботі зі своєю капелою і сам М. Леонтович, про що свідчать спогади учасників колективу [140].

Варто звернути увагу ще на деякі педагогічні принципи К. Пігрова, які засвоїв його вихованець Р. Скалецький. «За теорією Пігрова, основою педагогічного процесу є повна свідомість сприйняття запропонованого до вивчення матеріалу. Другим вельми важливим чинником в процесі освоєння якогось твору служить художня зацікавленість. Виявляючи головні риси диригента як творчої особистості, Пігров акцентує увагу на волі, бажанні оволодіти навиками і знаннями, педагогічній майстерності» [162, с. 7]. Ці ж принципи у своїй хормейстерській і педагогічній діяльності застосовував і Р. Скалецький. Ґрунтовний комплексний аналіз музичного твору, з якого розпочинав свою роботу зі студентами К. Пігров, привчив подільського диригента до ретельного відбору репертуару та особливої прискіпливості у створенні власних хорових композицій.

Можна припустити, що під час навчання в Одесі Р. Скалецький мав змогу познайомитися із творчим і педагогічним методом М. Леонтовича, оскільки в Одесі протягом 1925–1933 років працював відомий оперний диригент, а в минулому – учень М. Леонтовича, М. Покровський, який одразу після його смерті керував капелою.

Усі знання й навички, отримані у В. Валенського, Я. Яциневича та К. Пігрова, Р. Скалецький використав у безпосередній хормейстерській і композиторській діяльності. Після закінчення педагогічного інституту у

1926 році Р. Скалецького було направлено у м. Тульчин вчителем мови та літератури у трудову школу №2. Першою його музичною справою стала організація шкільного дитячого хору. Проте головною заслугою молодого вчителя стало відновлення роботи Тульчинської капели, заснованої М. Леонтовичем. Саме тут здалися у нагоді роки занять з професорами Одеської консерваторії. Разом з диригентською діяльністю, Р. Скалецький розпочинає активну композиторську творчість, створюючи для капели власні композиції [336].

Слід зазначити, що Р. Скалецький вивчав хори М. Леонтовича не лише як хормейстер, але й як композитор, навчаючись у свого попередника. У Тульчині він знайомиться з дружиною Клавдією і доньками композитора Галиною та Надією. Саме Надія стала й концертмейстером у відновленій капелі. Вже у 1927 році відбувся перший концерт під керівництвом Р. Скалецького. Окрім Тульчина, хор давав концерти у Томашполі, Печорі, Тростянці, Піщанці, Крижополі, Брацлаві, Соболівці, Шпикові та інших містечках Вінниччини, про що вже йшлося попередньому розділі роботи.

Усвідомлюючи брак фахівців не лише з ґрунтовною, але й з елементарною музичною освітою, Р. Скалецький виступає також ініціатором проведення систематичних диригентських курсів. Він на власному досвіді відчував низький рівень підготовки викладачів співів та диригентів самодіяльних хорів. Така складна ситуація найбільше відчувалася у невеликих містечках та селах. Тому з цього приводу Р. Скалецький виклав свої прохання у листі до місцевої ради, наголошуючи, що «ситуація в області є дуже скрутною, так як довгий час музичне виховання робітників та селян вважалося за справу «останньої черги» [329]. Далі він зазначає, що «музичне виховання при сільських організаціях, рівень хору є дуже низьким. Це спричинюється недостатньою кількістю керівників, їх низькою професійною підготовкою – від цього виходить і підготовка хору є надзвичайно низької якості... Часто бувало, що співи в школі доручали вести особам малограмотним у цій галузі освіти. За винятком Гайсинського району, не

існує хорів, а якщо є хор, то не хор, а сльози» [329, арк. 127]. Така чітко сформульована Р. Скалецьким ситуація привела до рішення про постанову ОКРНАРОСВІТу про Перші диригентські курси Тульчинщини. Хочеться підкреслити, що це не була перша спроба – ідея про організацію таких курсів належала ще членам товариства ім. М.Д.Леонтовича, але за браком коштів її не вдалося втілити в життя [276; 280; 281].

На жаль, за браком коштів, а можливо і з приводу незацікавленості місцевої влади, курси ці відбулися лише двічі – у Тульчині та у Вінниці на базі середньої загальноосвітньої школи №1. Причому якщо проведенню навчання диригентів у Тульчині влада ще сприяла, то вдруге вони проводилися самотужки, тому інформація про них не зафіксована у жодному з архівних документів, збереглися лише усні спогади деяких учасників.

Після затвердження рішення про організацію курсів у Тульчині самим Р. Скалецьким була складена програма проведення двотижневих курсів. Дана програма може свідчити про професійний підхід до справи і встановлення певних засад роботи. Р. Скалецький викладає методичні принципи, своє бачення обсягу знань самодіяльного диригента і учителя співів.

Диригентські курси тривали протягом двох тижнів. До складу предметів входили наступні дисципліни: елементарна теорія та гармонія – 24 години; сольфеджіо та диктура – 12 годин; історія української музичної культури – 6 годин; техніка диригування – 4 години; ознайомленні із хоровою літературою – 4 години; слухання музики – 6 годин; дикція і виховання голосу – 6 годин; практика диригування – 3 години [325, арк. 851 зв.]. Оскільки курси мали на меті підготовку кадрів, концерти за участю хору і учасників курсу не були заплановані.

Як бачимо з переліку предметів, курси не мали досконалого плану проведення, можливо із причини недостатнього досвіду самого Р. Скалецького. Так, курси, які були названі диригентськими, передбачають лише 3 години, відведених для роботи над самою технікою диригування. Проте, з іншої сторони, такий підхід міг бути цілком свідомим, оскільки

рівень підготовки викладачів співів був зовсім низьким, а план курсів складався за реальними потребами. Так, предмет практики диригування включав у себе організацію хору із самих учасників курсів. Кожен із курсантів отримував музичний твір і мав певну кількість часу на вивчення даного твору із хоровим колективом. Така робота була корисною не лише для диригента, але і для артистів хору, які вчилися основам хорового співу. Такий принцип роботи Р. Скалецький запозичив із практики професійних музичних закладів освіти.

На перші диригентські курси було скеровано представників майже кожного району, більшість з яких викладали музичні дисципліни у школах, залишаючись самоуками.

Аналіз діяльності курсів сам Р. Скалецький здійснив у розлогій статті у журналі «Музика масам». Він чітко виділяє головні причини, що гальмують розвиток музичного виховання в освітніх закладах України: «1) недостатня кількість керівників і їх низька музична кваліфікація; 2) недооцінка музики, як великого чинника у вихованні мас з боку деяких завідувачів трудшкіл; 3) недбайливе відношення разом з недооцінкою виховного значення музики з боку наших завідувачів хат-читалень і сільбудів, особливо районових, і, нарешті 4) байдуже відношення сільрад і подекуди райвиконкомів до цієї справи» [295, с. 25].

На курси, за свідченням самого Р. Скалецького, прибуло 19 слухачів. Поміж них лише два чоловіки мали вищу освіту, ще п'ятеро – незакінчену вищу, десять – середню і двоє – незакінчену середню освіту. Проте незакінчену середню музичну освіту мав лише один слухач, двоє – закінчили курси співу, тринадцятеро опановували музику самотужки, а троє – не мали ніяких музичних знань. Це виглядало особливо показово на тлі того, що з цих дев'ятнадцяти слухачів п'ятнадцять викладали на той час музичні дисципліни у школі і шістнадцять керували шкільними хоровими колективами [295, с. 26]. Проте тринадцятеро із слухачів курсів самі не мали ніякої практики співу в хорі.

По закінченні курсів десять чоловік добре засвоїли їх програму, семеро – задовільно і лише двоє – незадовільно. Після закінчення курсів кожен слухач «мусив про диригувати дану йому п'єсу, як урочисте завдання, в хорі, організованому з самих курсантів, а також виконати завдання, диригуючи на співанках Тульчинської окрпапели в присутності всіх курсантів. Критику проробленої кожним товаришем праці переводилось в аудиторії в присутності викладачів» [295, с.27].

Р. Скалецький виступив послідовником М. Леонтовича й у справі збирання й опрацювання фольклору. Паротягом життя подільський майстер хорової справи був невтомним збирачем народнопісенної творчості. Розпочав фольклористичну діяльність Р. Скалецький одразу після завершення навчання в Одесі. У багатьох збірках, де були розміщені пісні, вказується, що він записав їх у 1920–1930-х роках на своїй малій батьківщині – у селі Михайлівка на Бершадщині.

Хормейстер здійснив записи народних свят «Щедрий вечір», «Зустріч весни», «Івана Купала». Багаторічна праця по збиранню народної пісні отримала своє втілення у багатьох видах діяльності митця. Так, у 1961 році вийшла збірка його обробок українських народних пісень «Стелися барвінку», до якої увійшли записані Р. Скалецьким родинно-побутові пісні («Чорна хмара наступає», «Через річеньку, через болото», «Посадила огірочки»), веснянки («Ягілочка», «Горобчику-сватику»), жнивварська пісня («Перепілочка мала»), а також народні танці (польки та мазурки) [273].

У 1963 році до збірки «З альбомів збирачів народних пісень», увійшов розділ «З пісень, записаних у Бершадському районі Вінницької області Р. Скалецьким». Збирач включив до розділу родинно-побутові («Ой, сонце низенько», «Та повій, вітре, з яру», «Широкая вулиця», «Ой на горі двірниця»), рекрутська («Ой із-за гори та із-за крутої») та купальська («Ой, а в городі катран») пісні [48].

Найвідомішою його роботою у галузі збирання фольклору став цикл «На Поділлі весілля», який увійшов до другого тому збірки «Весілля» [20].

Повний запис обряду весілля Р. Скалецький зробив у 1920–1930-х роках у рідному селі Михайлівка від своїх родичів. Цей запис визнано одним з кращих описів весілля, зроблених від XVII століття до часу виходу збірки [20, с. 289]. Слід зазначити, що Р. Скалецький досить ретельно записує не лише тексти і мелодії пісень, але й одяг, рухи, інтонації учасників дійства (Додаток Е.1).

Фольклористична діяльність Р. Скалецького мала й педагогічну спрямованість – на основі записаних обрядів хормейстер, у співавторстві з поетом В. Юхимовичем, створив літературно-музичні постановки «Веснянки-маївки», «Щедрий вечір», «Весняне коло» та інші, до яких включив як народні, так і свої власні пісні [339–341].

Тульчинський період у творчості Р. Скалецького закінчився наприкінці 1932 року, коли у ніч на 23 листопада його було заарештовано Тульчинським райвідділом ГПУ у справі «Остатки» та відправлено до Вінниці в обласний відділ ГПУ. По цій справі також проходили А. Чернілевський, Є. Стручковський, М. Москаленко, Г. Сакович, Ф. Лебедь, Д. Юрченко. Всі вони вчителювали у місті. Звинувачення Р. Скалецькому висувалися у тому, що він, за показами Г. Саковича, занадто багато уваги приділяв роботі з Тульчинською окр.капелою і навіть у тому, що у 1929-1930-му роках замовив для капели концертні костюми – вишиті українські народні строї [344; 345, арк. 2].

Сусід по будинку Ф. Лебедь, директор зразкової Тульчинської десятирічки, уточнив «ознаки зради» (збережена мова і пунктуація оригіналу свідчень від 3 грудня 1932 року – Н.С.): «Скалецький очень любил говорить о музыке, о положении капеллы... Я часто ругал Скалецкого за социальный состав капеллы... говорил об этом и на заседаниях рабочего аппарата Н.О. В своих музыкальных взглядах Скалецкий больше всего симпатизировал Леонтовичу, с его «школой» связывал свою музыкальную карьеру. Безусловно, душок Леонтовича протаскивался и в работу самой капеллы. В 1927–28 году репертуар капеллы складывался преимущественно из

сочинений Леонтовича, кроме того, состав капеллы, как я его охарактеризировал дальше, тоже жил романтикой «побутовщины» и оценивал новые произведения музыки, музыки пролетарской как «убожества», компиляцию, чушь. Скалецкому была присвоена кличка – «стара українська пісня» [345, арк. 41].

У заключній постанові по справі №3974 слідчий В. Окнянський констатував, що «обвиняемый Скалецкий Р. А. виновным себя в принадлежности к контрреволюционной организации не признал, ... заявил, что он принимал только участие в антисоветских разговорах и критике мероприятий Соввласти. Все же данными агентуры и следствия, в частности показаниями ближайшего друга Скалецкого, обвиняемого по данному делу, Ф. Лебеда устанавливается, что Скалецкий, будучи шовинистически настроенным, протаскивал свои идеи через руководимую им капеллу Леонтовича, организованную, в основном, из чуждого элемента» (збережена мова і пунктуація оригіналу – Н.С.) [345, арк. 80].

Хоча Р. Скалецький звинувачень не визнав, це не завадило уповноваженому таємно-політичного відділу Вінницького політичного обласного відділу ДПУ УРСР 3 лютого 1933 року передати справу так званої «контрреволюційної організації Тульчина» на розгляд до Особливої Народи при Колегії ДПУ УРСР з клопотанням застосувати до всіх звинувачених міри соціального захисту в якості п'ятирічного терміну перебування в концтаборах кожному її учаснику. Після розгляду справи Особливою Народою Р. Скалецькому було заборонено проживати у дванадцяти населених пунктах. Разом із сім'єю його було вислано за межі України до Курської області у містечко Валуйки на три роки⁵¹. Хормейстер повернувся

⁵¹ З тавром «ворога народу» композитор ходив аж до смерті. Через 50 років у слідчій папці «Остатки» з'являється останній документ від 6 грудня 1989 року (п'ять років по смерті композитора), за яким Р. А. Скалецький «підпадає під дію ст. I Указу Президії Верховної Ради СРСР від 16.01.1989 «Про додаткові заходи по відновленню справедливості у відношенні жертв репресій, що мали місце в період 30-40-х і на початку 50-х років»).

на Вінниччину лише у 1944 році, ставши одним з найбільш відомих самодіяльних композиторів Поділля другої половини ХХ століття.

Без характеристики композиторської творчості Р. Скалецького його творчий портрет буде неповним, адже і в цій галузі діяльності, окрім музично-просвітницької і фольклористичної, він послідовно розвиває традиції М. Леонтовича. Творча спадщина Скалецького-композитора нараховує 598 хорових мініатюр, з яких 373 надруковано, а 225 залишилось в рукописах. Твори Родіона Скалецького були видані в широкому колі друкованих засобів – від обласних газет «Комсомольське плем'я», «Вінницька правда» і республіканських журналів до окремих музичних видань і авторських збірників «Пісні для дітей», «Стелися барвінку» (присвячений матері композитора), «Щедрий вечір, добрий вечір», «На Поділлі весілля». В рукописах зберігаються пісні і танці весільного обряду, записані у селі Михайлівка Бершадського району, обряд свята Івана Купала, також привезений з рідного села.

Твори композитора написані на тексти Тараса Шевченка, Лесі Українки, Максима Рильського, Павла Тичини, Михайла Стельмаха, Івана Франка, Павла Грабовського, Олександра Олеся та ін. Звертався композитор і до поезії місцевих авторів І. Масляєва, Д. Дерика, В. Юхимовича, І. Палагнія та багатьох інших. Як учитель української мови та літератури за фахом, він добре знав ціну слову і праці поета⁵².

Р. Скалецький створював композиції для хорів різних складів – мішаного, чоловічого, жіночого. Значну частку його творчої спадщини складають хори для дітей, адже після повернення на Вінниччину у 1940-х роках він керував учнівськими хорами багатьох навчальних закладів.

Широкий образний світ хорів, що пов'язаний з розмаїттям інтересів композитора, вплинув і на його різноманітні творчі методи, які часто залежали від рівня виконавської майстерності хору, з яким працював

⁵² Це підтверджують численні рецензії Р. Скалецького на твори самодіяльних вінницьких композиторів, в яких велику увагу він приділяє вдосконаленню поетичного слова в їх піснях

композитор. Саме тому вагому частину творчості Р. Скалецького складають твори для дитячого хору. Серед них є композиції, розраховані на різні вікові групи виконавців – від дитячого садка до музичної школи – й відповідно від одногоголосся до чотириголосся.

Велика кількість творів для дітей – це обробки народних пісень («Журавель», «Зайчик», «Ходить гарбуз по городу», «Два півники»). Проте для творів із більш складним хоровим викладом композитор використовує вірші відомих українських поетів Т. Шевченка, П. Тичини, Л. Глібова, Н. Забіли та ін.

Доволі традиційні за музичною мовою, але важливі з точки зору методичних цілей та розвитку аматорського руху твори, написані Р. Скалецьким, гідні уваги як виконавців, диригентів, викладачів, так і дослідників музичного життя вінницького регіону [146].

У підсумку огляду й аналізу музично-просвітницької, фольклористичної і композиторської творчості Р. Скалецького можна прийти до висновку про те, що саме він виступив безпосереднім продовжувачем справи М. Леонтовича. Відновивши діяльність заснованої М. Леонтовичем Тульчинської хорової капели, Р. Скалецький підходив до упорядкування її репертуару з позицій її засновника, висуваючи на перше місце українську народну пісню. Як і М. Леонтович, Р. Скалецький був невтомним збирачем і популяризатором подільського фольклору, чиї стильові особливості були покладені в основу багатьох його власних композицій (Додатки Е.2–Е.7).

3.2.3. Місце Григорія Давидовського у хорівій культурі краю 1920-х років

У процесі активізації професійного хорового музикування на Вінниччині значну роль відіграла організаційна, диригентська, педагогічна і композиторська діяльність Григорія Давидовського (1866–1952), чия творчість досить неоднозначно оцінювалася українськими митцями у 1920-1930-х роках (Додатки Ж.1–Ж.9). Хорові мініатюри композитори ще на початку ХХ століття користувалися популярністю у багатьох українських і російських хорових колективах, та у середині 1920-х років розпочалася гучна кампанія зі цькування Г. Давидовського діячами, що підтримували ідеї так званої Російської Асоціації Пролетарських Музикантів (РАПМ) (Додаток Ж.10). В «Українській музичній газеті» від 14 січня 1926 року М. Вериківський під псевдонімом Крем'янецький у статті «Давидовський і «давидовщина» гостро критикує музику композитора, притримуючись традиційної ідеологічної позиції пролетарських митців. Автор статті віддає належне хормейстерській роботі композитора, який популяризував українську народну пісню ще за часів царату і здійснив колосальну працю для її збереження. Проте своє критичне відношення до творчості Г. Давидовського він пояснює відсутністю ідейного змісту у тих зразках народної пісні, які композитор добирає до опрацювання. Саме відсутність ідейності, на його думку, дозволила таким творам композитора бути популярними у царській Росії: «Давидовський задовольнявся здебільшого такими піснями, що і не натякали на які-б то не було ідеї. Тим власне і можна пояснити прихильне ставлення «власць предержажих» (за царату) до музики Давидовського. Ця муза якнайкраще припала їм до смаку, бо, з одного боку, вона захоплювала їх своєю «екзотикою», а з другого – була цілком «благонатьожною» і не руйнувала їхнього уявлення про «леніваго ісконі рускаво хахла», здатного лише до «гречаників» та інших шедеврів доби малоросійства» [275, с. 11]. Далі Крем'янецький (М. Вериківський – Н.С.)

приходить до висновку про те, що «муза Давидовського – це наслідок певних, жахливих для всякої української справи, умов самодержав'я» [275, с. 11]. Проблему критик вбачає у тому, що твори композитора міцно зрослися в уяві слухача з дореволюційним побутом, а тому усіх, хто захоплюється його музикою – несвідомими, некультурними і консервативними. Найвідоміші твори Г. Давидовського – хорові фантазії «Бандура» і «Кобза» – автор статті вважає такими, що повинні вмерти, бо не здатні виконувати ідеологічних функцій, і виконуватися хіба що в історичних концертах (Додаток Ж.11).

Образливим терміном «давидовщина» послуговувався і С. Людкевич, щоб висловити своє критичне й несприйнятливє ставлення до композиторської творчості хормейстера. У статті «Михайло Вербицький та українська суспільність» С. Людкевич зневажливо зауважує, що «за Стеценком та Леонтовичем пхається на одну дошку Кошиць та Давидовський» [89, с. 345]. В іншій статті, аналізуючи репертуар хорових колективів, що представили свою роботу на конкурсі в Стрию, галицький композитор в якості прикладу так званого «обниженого» репертуару наводить хор «Бандура» Г. Давидовського, називаючи його одним з безглузких «шлягерів» [88, с. 561]. Слід зазначити, що хорова сюїта «Бандура» була одним із ранніх і найбільш популярних творів Г. Давидовського, який неодноразово видавався не лише в Україні, але й за кордоном, і виконувався багатьма хоровими колективами [69].

Для відновлення історичної справедливості стосовно спадщини хормейстера і композитора доцільно різнобічно розкрити місце і роль Г. Давидовського у розвитку професійного хорового музикування й подальшого розширення репертуару хорових колективів.

Протягом свого тривалого творчого життя Г. Давидовський заснував понад тридцять п'ять хорових колективів, які активно популяризували українську народну пісню, сам був автором оригінальних світських і церковних хорових мініатюр і хорових сюїт; обробок українських,

російських, білоруських, єврейських, молдавських, грузинських, вірменських, сербських, хорватських, чорногорських, грецьких, польських, чеських, болгарських народних пісень; творів для фортепіано; камерно-вокальної лірики; опер «Під згуки рідної пісні» і «Перемога пісні»[333; 353]. Як слушно вказують Ю. Кочурська і Н. Кушка, композитор у власних творах «відкрив нові принципи хорового співу: принцип тембрових імітацій (наслідування голосом гри на бандурі, лірі, кобзі, дзвонах) та принцип хорового акомпанементу (спів із закритим чи напівзакритим ротом без слів), замінивши вокальними прийомами оркестр. Хорова музика Давидовського зручна для виконання, колоритна, в ній вміло використовуються специфічні хорові фарби» [76, с. 5] (Додаток Ж.12).

Вінницький період творчості Г. Давидовського був нетривалим (1919-1921 рр., друга половина 1924-1925 рр.), але досить плідним, що втілилося у заснуванні ним Художньої хорової капели. Слід зауважити, що хормейстер залишив по собі досить великий епістолярний спадок, який зберігається в архівах Вінниці й Києва, проте саме своє перебування у Вінниці Г. Давидовський практично не описує, згадуючи лише про заснування ним у місті хорової капели. У 1924-25 роках він був регентом Казанського собору автокефальної церкви, тому відсутність в його спогадах, написаних за часів «войовничого атеїзму», згадок про своє керівництво церковним хором можна пояснити. Відсутність записів про роботу з організованою ним Художньою капелюю можна пояснити особистісними причинами, які Г. Давидовський свідомо замовчував [141].

До Вінниці хормейстер прибув вже відомим і досвідченим музикантом, який володів значним диригентським і композиторським досвідом. Музичну освіту Г. Давидовський отримав на капельмейстерському факультеті⁵³ Петербурзької консерваторії у класах А. Лядова та М. Римського-Корсакова (1891–1896), а згодом – на факультеті сольного співу у класі Є. Іванова-

⁵³ Хормейстерського факультету на той час у консерваторії не було, тому Г. Давидовський опановував мистецтво оркестрового диригування [126].

Смоленського (1897–1902). Ще до початку навчання у консерваторії він організував свій перший хор у рідному селі Мельня на Сумщині⁵⁴. Під час навчання був керівником створених ним Українського студентського хору, до складу якого входило 130 учасників, і хору робітників заводів і фабрик, що знаходилися за Невською заставою, який складався з 600 чоловік. Керував також хором робітників Олександрівського чавуноливарного заводу. Для цих колективів він створив низку власних перших хорових композицій, які стали надзвичайно популярними на початку ХХ століття. До роботи у Вінниці Г. Давидовський побував з гастролями у Франції, де також створив капелу (1902–1903); викладав спів в музичному училищі, керував хором жіночої гімназії та створив капелу в Баку (1905–1907); працював викладачем і керівником хорів у Ростові-на-Дону (1908–1910) та Санкт-Петербурзі (1903–1905, 1910–1911) [290; 291].

У Вінницю хормейстер прибув, скоріш за все, у травні 1919 року з Житомира, де викладав на Всеукраїнських диригентських курсах⁵⁵. Це був період, коли в місті було встановлено більшовицьку владу (березень–серпень). Незважаючи на складну політичну й матеріальну ситуацію, у місті на той час досить активно розвивалося концертне життя, про що йшлося на початку Третього розділу дослідження. Головним завданням Г. Давидовського у місті було створення хорової капели, проте тут він викладає диригування, вокал, теорію музики у консерваторії, продовжує працювати над власними творами та обробками народних пісень, бере участь у постановці опер «Запорожець за Дунаєм» і «Катерина» у співпраці з Гнатом Юрою та Амвросієм Бучмою, М. Крушельницьким, Б. Крижанівським, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Садовським⁵⁶ та багатьма іншими відомими діячами української культури, які на той час працювали у Вінниці.

⁵⁴ Організований Г. Давидовським хор із сільської молоді існував до кінця життя композитора, про що є свідчення в біографії, написаної його родичами [332].

⁵⁵ До Житомира хормейстер працював зі створеною ним капелою у Києві

⁵⁶ М. Садовський у Вінниці обіймав посаду Головуповноваженого у справах мистецтва УНР

З архівних документів свідчить, що Г. Давидовський був запрошений Подільською губнаросвітою для створення у місті Художньої капели. У звіті відділу мистецтв за травень-червень 1919 року Подгубнаросвіти зазначається, що «після проби голосів організовано Художню капелу, яка вже приступила до роботи. Проводиться також викладання сольного співу і теоретичних предметів. У майбутньому ця робота буде складати частину Народної консерваторії» [309, арк. 52]. У цьому ж звіті також додається, що надалі планується й організація Народної опери, адже одночасно з хоровою капелю було створено й симфонічний оркестр.

До Художньої капели увійшло 50 осіб. Репетиції проводилися майже щоденно, спочатку у приміщенні місцевої «Просвіти», а згодом – у залі Першої жіночої гімназії [255]. Свій перший концерт новостворений колектив дав вже не при більшовиках, а за два тижні після повернення у місто влади Української Народної Республіки. Як вже було сказано раніше, до програми концерту увійшли твори Г. Давидовського (поема «Україна», фантазії «Бандура» і «Кобза», уривки з опери «Під згуки рідної пісні»), а також гімн «Ще не вмерла Україна» в його гармонізації [253]. У концерті брала участь спеціально запрошена до капели солістка Львівського оперного театру А. Козак.

У газеті «Шлях», випуск якої з'явився вже після звільнення міста від більшовиків, розповідається, що проведення занять і репетицій Художньої капели українською мовою стурбувало місцевий «чрезвичайний» комітет, озброєні представники якого прийшли заарештувати «контрреволюційний» хор. Співаки про це дізналися заздалегідь і не прийшли на співанку. Після цього музичний відділ змушений був домовлятися з «чекістами», щоб вони не втручалися у мистецькі справи [254]. Можливо тому за влади більшовиків у місті Художня капела так і не дала концерт.

У місцевій пресі перший концерт Художньої капели Г. Давидовського було названо «перемогою мистецтва». Автор газетної публікації М. вказує, що «народні пісні підняті на високі щаблі мистецтва й набирають великого

загальнолюдського значення і сили. Тільки, підіймаючись на такі щаблі поступу й мистецтва, народна творчість стає могутньою силою» [250]. Показовим є той факт, що оригінальні хорові твори Г. Давидовського дописувач газети сприймає народними піснями, що свідчить про їх стилістичну єдність з українською народнопісенною творчістю. Окрім того, у пресі неодноразово вказувалося на високий рівень виконавської майстерності хору й диригента, чистоту строю і техніку виконання.

31 серпня і 7 вересня 1919 року у Літньому театрі Товариства «Просвіта» концерти Художньої капели повторилися, а 15 вересня відбулася у Вінниці українська прем'єра опери Г. Давидовського «Під згуки рідної пісні» [309, арк. 237–242]. У газеті «Шлях» від 27 серпня 1919 року зазначалося, що виступи капели проходили з повним аншлагом, а власні композиції Г. Давидовського користувалися особливою прихильністю публіки. «Прекрасна мелодійна музика цього талановитого композитора, як в хорових номерах, так і в ансамблях (дуетах, тріо), а також і в сольних аріях і романсах слухалась з великою увагою...Капела прекрасна, дисциплінована, і з честю виконала своє завдання. Техніка співу стоїться надзвичайно високо. І не можна не згадати про прекрасного організатора д.[обродія] Давидовського, котрий організував свою капелу, як справжній фахівець свого діла» [247].

Публіка, загалом, схвально сприйняла виступи колективу, який надалі давав концерти майже щотижня. Тому за пропозицією М. Садовського (для «зміцнення свідомості українського народу і підвищення культури за допомогою пісні» [258]) було вирішено запланувати гастрольну подорож Художньої капели Україною, а потім – й закордонні концерти. Для цього було оголошено новий конкурс до складу Художньої капели, що мала стати мандрівною (Додаток Ж.14). Під час гастролей планувалося продовжити навчання хористів співу, теорії музики і сольфеджіо, влаштувавши при мандрівній капелі мандрівну консерваторію. Співакам капели пропонували оплату у 6 тисяч гривень на місяць, безкоштовний проїзд залізницею,

безкоштовне помешкання, світло [258]. Слід зазначити, що сольним співом з усіма учасниками капели Г. Давидовський займався індивідуально, а з сольфеджіо і теорії музики проводив групові заняття.

У місцевій газеті «Винницькая жизнь» від 4 жовтня 1919 року подаються перші результати конкурсу: за три дні вже було набрано 30 голосів (8 сопрано, 5 альтів, 8 тенорів, 9 басів). Залишилося ще 20 вакансій [299]. Звідси ж відомо, що вокалом з жіночими голосами займалася А. Козак, яка вже співпрацювала з хором в якості солістки.

Українські гастролі колективу відбувалися протягом весни та літа 1920 року, коли в місті вже знову було встановлено владу більшовиків. Можна також припустити, що хор також побував у Краснодарському краї або Криму. До такої думки приводить світлина 1920–1921 року, збережена у фондах Державного архіву Вінницької області, на якій зображено хор та його керівника на тлі пальм. Восени 1920 року капела працювала у Вінниці та містечках краю. Успіх від її концертів дозволив місцевій пресі назвати Художню капелу Г. Давидовського найвідомішим музичним колективом на Поділлі [297, с. 24] (Додаток Ж.13, Ж.14).

Відношення до колективу змінилося у 1921 році, коли у місцевій пресі почали регулярно з'являтися нотатки з критикою репертуару колективу і закликами до наросвіти посилити контроль над діяльністю капели. «Додаткових труднощів додав Давидовському і конфлікт з місцевими діячами навколо новоствореного Комітету вшанування пам'яті Леонтовича» [132, с. 220]. Особливо слід відмітити у цьому конфлікті роль С. Папа-Афанасопуло, який у липні 1922 року очолив Президію Вінницької філії Товариства пам'яті Леонтовича.

Протягом 1921 року Художня капела Г. Давидовського здійснила низку концертів у Вінниці, проте її матеріальне становище постійно погіршувалося [112]. Свідченням цього слугує звернення Г. Давидовського до Губнаросвіти, в якому він скаржиться на відсутність коштів на купівлю нотного паперу для «множення на голоси партитур, на виплату за переписку

нот, на купівлю звичайного паперу на листування, на різні канцелярські потреби» [305, арк. 78]. Як і майже всі мистецькі заклади міста, капелу було переведено на самозабезпечення⁵⁷. Сам Г. Давидовський отримав запрошення на роботу до Києва, де він також керував хоровою капелою та викладав диригування, вокал та інші дисципліни у Вищому музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка [106]. З цієї причини, як вже зазначалося у попередньому розділі роботи, хормейстер звернувся до підвідділу Мистецтв Вінницької Наросвіти з рекомендацією затвердити на посаду диригента Антона Гуммеля, кандидатуру якого вважав бажаною і єдиною у місті [311, арк. 617]. З цієї заяви ми також дізнаємося, що у Вінницю Г. Давидовський приїхав випадково, залишивши в Києві художню капелу. Погодився залишитися у місті хормейстер по «неодступному проханню підвідділу мистецтв» на півроку, але затримався на два роки у зв'язку із тривалою роботою над оперою⁵⁸.

Проте, як вже було описано у попередньому розділі, ще з початку 1921 року до владних органів неодноразово звертався С. Папа-Афанасопуло з проханням доручити йому створення при відділі мистецтв Губнаросвіти вокальну державну капелу [311, арк. 103 зв.]. Тому після нетривалого керівництва капелою А. Гуммелем її очолив С. Папа-Афанасопуло. У протоколі засідання Колегії Губполітпросвіти Подолії від 19 грудня 1921 року капела вже значиться як «колишня Давидовського», а її новому керівнику доручено скласти план і програму роботи колективу [309, арк. 21 зв.] (Додаток Ж.15).

С. Папа-Афанасопуло сформулював завдання капели за вимогами часу у дусі програмних більшовицьких документів, проте її положення цілком відповідали художнім принципам, закладеним Г. Давидовським. Головним завданням капели було розповсюдження «між широкими шарами пролетар'яту найкращі зразки української народної хорової пісні в

⁵⁷ Бажання покинути роботу у Вінниці, можливо, було підсилено й діяльністю С. Папа-Афанасопуло, який прагнув очолити капелу і згодом почав відверте цькування композитора.

⁵⁸ Йдеться про другу оперу Г. Давидовського «Перемога пісні»

художньому виконанні» [309, арк. 38]. Окрім цього, капела ставила за мету розвиток у слухачів естетичного почуття та знайомство їх з оригінальними хоровими творами українських і зарубіжних композиторів. Важливим задекларованим завданням капели стало продовження традицій, закладених М. Леонтовичем – «збирання на території Поділля найкращих зразків народної мелодії, запис їх, аранжування та виконання їх» [309, арк. 38].

Задля виконання поставлених завдань до програми капели було включено річне коло українських пісень, зокрема колядки, щедрівки, веснянки, купальські, а також весільні пісні, народні танки та ігри. Як і Г. Давидовський, С. Папа-Афанасопуло регентував у Казанському соборі автокефальної православної церкви у Вінниці, тому до репертуару хору включає старовинні канти і псалми, які вважає духовною скарбницею нації. Вагому частку репертуару склали українські історичні, бурлацькі, наймитські, чумацькі пісні, думки і шумки. З творів українських композиторів до репертуару увійшли композиції М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, П. Козицького, М. Вериківського, С. Людкевича, П. Сениці, В. Верховинця та інших композиторів [309, арк. 38]. У звіті Губполітпросвіти за 1921 рік також вказується, що капелу, організовану Г. Давидовським, було націоналізовано [307, арк. 4]. Подальша доля капели, засновником якої був Г. Давидовський, розкрита у попередньому розділі роботи про роль Музичного товариства імені М. Леонтовича у процесі активізації та поширення хорового руху на Вінниччині, адже вже при керівництві С. Папа-Афанасопуло її було реорганізовано в Округову капелу імені М. Леонтовича.

Ще одна сторона діяльності Г. Давидовського у галузі хорового музикування залишається маловідомою у зв'язку з браком інформації. В архівних документах Вінницького окружного адміністративного відділу у справі про реєстрацію православної релігійної громади при Казанській церкві м. Вінниці, що належала до Української Православної автокефальної церкви, датованими 1923–1924 роками, міститься реєстраційна картка

Г. Давидовського. З цієї картки стає відомо, що у 1924 році хормейстер знову знаходився у місті в якості регента церковного хору [301, арк. 15]. У картці він власною рукою вказує, що за соціальним походженням є вільним художником, а себе за професією вважає композитором, що живе за приватні уроки й концерти з капелою. Також підтверджує, що за часів А. Денікіна, С. Петлюри, Польщі і Директорії знаходився у Вінниці, а до й після революційних подій підлягав репресіям як український композитор. Протягом 1920-1921 років, під час перебування у місті Г. Давидовський створив один духовний твір – Літургію [54].

Відомо, що під час свого другого перебування у Вінниці виник черговий «спалах неприязні керівника хорової капели імені Леонтовича, що ввібрала в себе більшу частину хористів «Художньої капели Давидовського» – С. Ю. Папа-Афанасопуло» [132, с. 221]. У середині 1920-х років цькування композитора набуває особливого розмаху. За влучним висловом М. Ржевської, усі ідеї і пошуки Г. Давидовського зводили до «концепції українських капіталістичних, буржуазних, націоналістичних, соціал-фашистських елементів» [282]. Термін «давидовщина» міцно закріпився в українській радянській музичній критиці як втілення малоросійщини, церковщини та куркульської ідеології. Твори композитора на довгий час перестали видавати, а музичне середовище не сприяло їх виконанню.

Однією з важливих подій у творчому житті Г. Давидовського у Вінниці стала прем'єра у місті його хорової опери «Під згуки рідної пісні», яка відбулася невдовзі після першого концерту організованої ним Художньої капели. У своїй монографії М. Михайлов стверджує, що оперу вперше було поставлено у 1920 році [101]. Проте місцева преса вказує на 15 вересня 1919 року як дату здійснення здійснено постановки опери Художньою капелою під орудою Г. Давидовського [260]. Можемо припустити, що саме у Вінниці й відбулася українська прем'єра цього твору. Головні ролі виконували актори Вінницького міського театру Білогорська та Кречет (імена невідомі – Н.С.) [247].

Специфіка опери «Під згуки рідної пісні» полягає у тому, що, як вже зазначалося, замість оркестрового супроводу хор із закритим ротом створює тембрально розцвічений супровід усім монологам акторів, який композитор називає хорним акомпанементом. Заміна оркестру хором була пов'язана з бажанням композитора зробити жанр опери доступним широким масам шляхом виконання її без наявності оперної сцени й симфонічного оркестру. Арії, романси, дуети і тріо виконуються у супроводі фортепіано.

За жанром Г. Давидовський визначає свій твір як музичну драму на дві дії, присвячену «незабутній Неньці-Україні»[354]. Опера складається з дев'яти номерів. Лібрето створив сам композитор. Для музичних номерів, окрім текстів народних пісень, Г. Давидовський також використав вірші Т. Шевченка у хорі «Б'ють пороги», арії «Така її доля» та романсі «Защечебче соловейко». Події опери відбуваються в Україні, в невеличкому містечку, біля музичної школи. Дійових осіб – лише двоє: український композитор, маестро мандрівної капели Гриць Мельниченко та молода дівчина, донька директора музичної школи Галя Сагайдачна. Актори у драмі Г. Давидовського не є співаками. Солісти виконують ролі учнів та учениць музичної школи, а хор – партію супроводу.

Саме у цій опері Г. Давидовський у повній мірі використовує свій новаторський принцип хору-оркестру, який співає із закритим ротом (*mormorando*). Його виникнення сам композитор пояснює наступним чином: «В 1916 році до мене в Петрограді звернулися українські артисти (Кропивницький, Садовський, Заньковецький) з проханням – налагодити їм хор і, якщо можна, написати невелику оперу в 2-3 акти, яку можна було б виконувати по невеличким містам і селам, де немає оперних оркестрів. Після деяких вагань я замінив оркестр хором з закритими ротами, при умові дихати на діафрагмі і звук спрямовувати в резонатор (лобна пазуха). При таких умовах хор звучить настільки яскраво, що його чути в самому великому залі, і при цьому він звучить значно ніжніше і краще оркестру» [355, арк. 6].

«Під згуки рідної пісні» є популярною для оперного жанру драмою кохання, в якій смерть розлучає закоханих (Галя є хворою на сухоти і помирає у Гриця на руках). Проте ця сентиментальна, наївна для сучасного глядача й слухача драма розгортається на тлі розлогих рефлексій героїв про роль народної пісні в історії української нації, любов до Батьківщини і необхідність слугувати їй своїм талантом. Хоча й часто ці діалоги видаються наївними та пафосними, вони цілком відповідають духові свого часу і прагненням українського народу часів революційних зрушень. Розмовні діалоги в кульмінаційний момент завершуються хором або ансамблевою сценою, побудованою на інтонаціях народних пісень [41]. Тому особистісна драма відступає в опері на другий план, а головною героїнею твору стає саме пісня як втілення душі українського народу.

На звороті титульної сторінки Г. Давидовський подає до виконавців п'ять «ширих побажань». Першим з них є побажання до акторів говорити виразно, підтримуючи експресію. У побажанні для хору композитор нагадує, що він виконує функцію супроводу співу солістів і повинен жити його настроєм. Також автор опери дає конкретні рекомендації до співу хору із затуленим ротом, при якому звук повинен відбиватись у верхній частині носа (лобній пазусі). Дихати хористам він рекомендує діафрагмою, щоб буда відчутна сила звуку. Хор має знаходитись в оркестровій ямі, він також супроводжує розмовні діалоги акторів.

Солісти, за задумом композитора, виконують таку ж саму роль, як і хор – підтримують настрій акторів і публіки, тому повинні співати бездоганно з технічної точки зору. Також Г. Давидовський нагадує про необхідність прохати публіку про повну тишу, щоб добре було чути спів хору із затуленим ротом (Додаток Ж.16., Ж.17.).

Не зважаючи на дещо наївний сюжет твору, надмірну патетику у вираженні патріотичної тематики, зайвий сентименталізм у ліричних сценах, іноді примітивність обробки народнопісенних інтонацій, опера Г. Давидовського «Під згуки рідної пісні» цілковито відповідала вимогам

свого часу, розкриваючи красу народної пісні, виховуючи шанобливе ставлення до неї, а окремі її уривки можуть бути залучені й до репертуару сучасних хорових колективів.

За жанровими ознаками хорова опера Г. Давидовського, яку він назвав музичною драмою, знаходиться ближче до хорових фантазій на зразок «Бандури» чи «Кобзи», де композитор також створює сюжетні ланцюги з різних пісень. За таким самим принципом була побудована й опера, створена у Вінниці – «Перемога пісні». Проте головним внеском Г. Давидовського у розвиток хорової культури Вінниччини стала не його композиторська творчість, а створення ним на професійних засадах Художньої капели. На основі цього колективу згодом було створено Вінницьку капелу імені Миколи Леонтовича, що у модифікованому вигляді стала базовим колективом організованої у 1937 році Вінницької обласної філармонії.

Висновки до розділу 3

У результаті дослідження концертного життя Вінниччини, діяльності хорових колективів, музичних навчальних закладів, творчості окремих діячів культури можна прийти до висновку, що у першій третині ХХ століття відбувається активний перебіг процесів професіоналізації усіх форм музичного життя. Незважаючи на складність політичної ситуації, у містечках Вінниччини проводилася активна діяльність різноманітних музичних, зокрема хорових колективів. Професіоналізації музичного життя сприяли гастрольні концерти солістів, ансамблів, оркестрів й хорів, вистави театральних труп.

Безперечним є вплив на розвиток професійних засад музичної культури Вінниччини діяльність оперного театру і музичного технікуму, при яких функціонували хорові колективи. Викладачі музичного технікуму проводили й активну концертну діяльність у місті, зокрема М. Литвиненко- Вольгемут, С. Савченко (вокал), О. Раниєць-Іссерзон та О. Орська (фортепіано), Д. Френкін, С. Рапопорт, П. Мошкович (скрипка), В. Премислер і О. Губерман (альт), О. Браун (віолончель). Симфонічний оркестр міста виступав пропагандистом класичної музики серед місцевого населення, а квартет під керівництвом А. Гуммеля виконував транскрипції симфонічної музики, також популяризуючи світові музичні шедеври.

Наприкінці 1910-х років на Вінниччині починають активно діяти новостворені хорові колективи, діяльність яких базується на професійних засадах. У 1920-х роках лише у Вінниці діяли хор при місцевій філії Товариства «Просвіта», Російсько-український пролетарський хор під керівництвом І. М. Кедріна, Єврейський хор під керівництвом Д. М. Писаревського, оперний хор при місцевому літературно-артистичному товаристві, концертний дитячий хор, Художня капела Г. Давидовського, (пізніше – Округова капела імені М. Леонтовича) та інші хорові колективи, які давали концерти і за межами міста.

Значну роль у професіоналізації хорової культури Вінниччини відіграло Музичне товариство ім. М. Леонтовича, філії якого активно діяли у Тульчині та Вінниці. Так, при музичній школі Тульчинської філії було створено Співоче товариство імені М. Леонтовича, відновлено діяльність створеної М. Леонтовичем хорової капели, яка одразу розпочала активне концертне життя. Окрім Тульчинської округової хорової капели імені М. Леонтовича, подібний хоровий колектив було створено у Вінниці.

При Вінницькій філії Музичного товариства ім. М. Леонтовича діяли також Ново-Гребільський селянський хор імені М. Леонтовича і Робітничий хор при клубі «Червоний жовтень» залізничної станції Вінниця. Дещо пізніше був створений Гайсинський осередок Вінницької філії, при якому працювали Брацлавське співоче товариство імені М. Леонтовича та Збірна Ініціативна Робітничка Капела («Зірка»). Також активну діяльність у 1920-х роках розгорнули Співочий гурток Красносільської агрошколи і Співочий гурток при клубі Профспілки села Красносілка, Хор імені М. Леонтовича Тульчинського округу при Державній цукроварні у Шпикові, хорові колективи у Зятківцях, Дашеві, Сутисках та інших містечках Вінниччини.

З початком згортання процесу українізації було зупинено не лише діяльність Музичного товариства ім. М. Леонтовича, але й багатьох хорових колективів. Проте процес професіоналізації хорового музикування на теренах краю вже набув свого руху, що стало основою для подальшої активізації музичної культури Вінниччини.

У галузі професіоналізації хорової культури Вінниччини значну роль відіграли творчі постаті композиторів та хормейстерів, з-поміж яких можна виділити М. Леонтовича, Р. Скалецького та Г. Давидовського.

Саме М. Леонтович стояв біля витоків професіоналізації хорового життя Тульчина. Під час свого першого перебування у місті він керував хором Тульчинської жіночої епархіальної школи, залучаючи своїх вихованок не лише до хорового співу, але й до збирання подільського фольклору.

Репертуар колективу виходив далеко за межі необхідних літургійних творів, охоплюючи обробки народних пісень і твори західноєвропейської класики.

Під час свого перебування у Тульчині в останній період творчості М. Леонтович організував у місті музичну школу й аматорську хорову капелу, що існують до сьогоднішнього часу.

Послідовником хормейстерських і композиторських традицій М. Леонтовича виступив Р. Скалецький, який не тільки відновив діяльність заснованої М. Леонтовичем хорової капели, але й активно використовував досвід композитора у власних обробках народних пісень та авторських композиціях. Важливим для розвитку професійних засад хорового мистецтва Вінниччини була організація Р. Скалецьким у Тульчині диригентських курсів.

Безперечним є вплив на розвиток хорового мистецтва краю діяльності Г. Давидовського, який не лише заснував у Вінниці Художню капелу, але організував при ній професійне навчання співаків. Створена композитором Художня капела, якою згодом керував С. Папа-Афанасопуло, заклала міцні професійні основи для діяльності Вінницької округової капели ім. М. Леонтовича.

ВИСНОВКИ

У висновках представлено результати дослідження, які відповідають поставленим завданням.

1. Систематизація праць з мистецтвознавства, історії, краєзнавства тощо дозволяє стверджувати, що у переважній більшості досліджень представлені лише окремі аспекти регіональної культури, а саме: культурно-мистецькі особливості функціонування на теренах Вінниччини релігійних громад, діяльність закладів культури, творчих спілок і громадських організацій, конкурсно-фестивальний рух, музично-театральне життя краю з аналізом діяльності професійних мистецьких і навчальних закладів. Відтворення комплексної панорами хорового мистецтва краю досі проведено не було.

2. Хорове мистецтво краю було представлено діяльністю хорових колективів, що функціонували при навчальних закладах різного рівня, церковних парафіях, на різноманітних тимчасових курсах, при хорових гуртках. У 1920-х – на початку 1930-х років провідними осередками хорової культури Вінниччини стали хорові колективи при Вінницькій та Тульчинській філії Музичного товариства імені Миколи Леонтовича. Значну роль у хоровій культурі краю відіграли Єврейський хор під керівництвом Д. Писаревського та Російсько-український пролетарський хор під керівництвом І. Кедріна. Ретроспективний аналіз значного масиву джерел дозволив відтворити цілісну картину хорової культури Вінниччини як складової музично-хорової культури України.

3. Використовуючи системний підхід, хорову культуру Вінниччини розглядаємо як субсистему загальнонаціональної музично-хорової культури. В свою чергу, регіональна хорова культура також складається з низки субсистем, серед яких виділена, по-перше, сукупність музичних цінностей;

по-друге, діяльність окремих особистостей та соціальних інститутів, спрямована на створення, збереження, відтворення, поширення, сприйняття й використання цінностей хорової культури. Функціонування цих субсистем утворює регіональний образ хорової культури краю, що постає в єдності індивідуального і загального.

4. Історико-культурні події детермінували активізацію та поширення хорових традицій на теренах Вінниччини у другій половині XIX ст. Хорова культура у XIX ст. значною мірою залежала від політики уряду царської Росії, до складу якої відійшло Поділля наприкінці XVIII ст. Відроджене російським царизмом православ'я в його русифікованому варіанті, адже з унії до православ'я практично насильницьким шляхом протягом 1794–1795 років перейшла значна частина селянства, відчутно вплинуло на шляхи розвитку хорового мистецтва на подільських землях.

5. Одним зі способів залучення учнів до православ'я на Вінниччині було навчання церковному співу в церковно-парафіяльних школах, адже тривалий час значна частина населення краю перебувала під впливом римо-католицизму, з яким царизм боровся усіма можливими способами. На відміну від хорового музикування у церковно-парафіяльних школах, чоловічі і жіночі духовні училища були на вищому щаблі розвитку музичного виховання. У зв'язку з тим, що в обов'язки хорових колективів цих закладів входив музичний супровід обряду богослужіння, навчання учнів здійснювалося системно та на професійному рівні. Випускники училищ отримували право вчителювати та керувати учнівськими хорами.

6. До репертуару хору вихованців Вінницької учительської семінарії, майбутніх вчителів початкових і середніх шкіл, окрім богослужбового співу було включено зразки світської музики, які виконувалися на різноманітних заходах у місті. На вивчення хорового співу в учительській семінарії відводилася значна кількість годин, що дозволило учнівському хоровому колективу досягти високого виконавського рівня, швидкого читання нот з аркуша хористами та урізноманітнити свій репертуар.

7. Церковний хоровий спів на Вінниччині поєднував православні та католицькі традиції. Польські храмові пісні після знищення римо-католицьких парафій часто виконувалися під час народних свят, зокрема у різдвяний період. Поховальні обряди у селах із переважанням польського населення римо-католицької віри також супроводжувалися співом польських релігійних пісень.

8. Із метою посилення впливу православного співу наприкінці ХІХ ст. на Вінниччині були започатковані короткотривалі курси церковного співу для псаломщиків у с. Чуків Брацлавського повіту, м. Шаргород Могилівського повіту, м. Тиврів Вінницького повіту, с. Козинці Вінницького повіту, с. Гранів Гайсинського повіту, м. Хмільник Літинського повіту, м. Бершадь Ольгопільського повіту, м. Ямпіль Томашпільського повіту. Протягом місяця слухачі курсів повинні були опанувати навичками співу на два і три голоси.

9. Інтенсивній професіоналізації хорового мистецтва першої третини ХХ століття сприяло піднесення національної свідомості на тлі національно-визвольних змагань, процесу українізації та його згортання. Вагомою була діяльність оперного театру і музичного технікуму у Вінниці у 1920-х роках, хорові колективи яких провадили активну концертну діяльність.

10. На початку 1920-х років на Вінниччині з'являються нові хорові колективи: хор при місцевій філії Товариства «Просвіта», Російсько-український пролетарський хор під керівництвом І. Кедріна, Єврейський хор під керівництвом Д. Писаревського, оперний хор при місцевому літературно-артистичному товаристві, концертний дитячий хор, Художня капела Г. Давидовського, Округова капела імені М. Леонтовича та інші хорові колективи.

Аналіз звітів про діяльність Російсько-українського пролетарського хору під керівництвом І. Кедріна та Єврейського хору під орудою Д. Писаревського дозволив скласти загальну картину соціальних, вікових і національних особливостей учасників колективів, а також виявити специфіку

репертуару і концертної діяльності. Зокрема, Російсько-український пролетарський хор здійснював постановки вистав «Наталка Полтавка» І. Котляревського та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, п'єс «Скарб» А. Кирєєва-Гатчинського і «Пісня горя» В. Крилова, а також драматичних етюдів «У мансардах» і «Червоний генерал». Значну частину його репертуару становили революційні пісні, доповнені українськими, польськими, російськими та хорватськими народними піснями у багатоголосній обробці.

Оперну класику популяризувала створена у 1928 році Округова капела імені М. Леонтовича, яка на одному з перших своїх виступів представила програму з хорових фрагментів опер Е. Направника «Нижньгородці», М. Римського-Корсакова «Царева наречена», С. Рахманінова «Алеко».

11. Важливу роль у професіоналізації хорової культури Вінниччини відіграло Музичне товариство імені Миколи Леонтовича. З хорових колективів філій Товариства (Тульчинської, Вінницької, Гайсинської) вийшла низка хормейстерів, які створили яскравий персональний план хорової культури Вінниччини (М. Покровський, Р. Скалецький та ін.).

12. На основі аналізу спогадів учнів, колег і друзів М. Леонтовича, а також архівних матеріалів розкрито роль композитора у професіоналізації хорового життя Вінниччини. Охарактеризовано його діяльність як керівника хору Тульчинської жіночої єпархіальної школи та аматорської хорової капели, яка діє до сьогоднішнього часу.

Оприлюднено низку фактів і матеріалів, які розкривають роль Р. Скалецького як продовжувача традицій М. Леонтовича у Тульчинській аматорській хоровій капелі. Здійснена характеристика творчості й аналіз образних і стильових особливостей хорових творів засвідчує послідовний розвиток засад М. Леонтовича в композиторській творчості Р. Скалецького.

13. Персональний план діячів хорової культури Вінниччини першої половини ХХ ст. доповнює постать засновника Художньої капели у м. Вінниці Г. Давидовського, хормейстерська та композиторська творчість

якого мала значний вплив на професіоналізацію хорової культури краю. У Вінниці композитором було здійснено постановку опери «Під згуки рідної пісні», в якій оркестровий супровід замінено хоровим акомпанементом – звучанням хору *mormorando*.

Вже з середини 1930-х років хорова культура Вінниччини уніфікується ідеологічними установками влади, а діяльність хорових колективів, які функціонували у попереднє десятиліття, припиняється або реорганізується.

Проведене дослідження дозволяє окреслити напрями подальшого руху на шляху професіоналізації хорової культури Вінниччини, сприяє виявленню джерел сучасного музично-хорового мистецтва регіону.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Н. К. Літургична музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
2. Андрищенко И. А. Теоретические модели изучения региональной культуры: проблема методологии // Учёные записки Таврического нац. ун-та им. В. И. Вернадского. Серия: «Философия. Культурология. Политология. Социология». Т. 24 (65). Симферополь, 2013, № 3. С. 9–16.
3. Анохіна Л. С. З історії освіти у м. Вінниці (II пол. – поч. ХХ ст.) // Подільська старовина : зб. наук. пр. / ред. В. А. Косаківський. Вінниця, 1998. С. 93–94.
4. Антошко М. О. Вінниччина як складова художньої культури Поділля 60-х років ХІХ – першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2011. 16 с.
5. Бадалов О. Хорова культура Чернігівщини у соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. 207 с.
6. Батирєва І. М. Традиційна культура Поділля у дослідженнях другої половини ХІХ – початку ХХ століття : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.05 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2006. 249 с.
7. Бафталовська Л. Любий учитель // Микола Леонтович : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванова. Київ, 1982. С. 31–32.

8. Березівська Л. Д. Реформування шкільної освіти міністерством народної освіти в контексті громадського-педагогічного руху в Україні (1904 – 1907 рр.) // Гуманітарні науки. 2006. № 2. С. 76–82.
9. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 / Дрогобиц. держ. пед ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2014. 435 с.
10. Бермес І. Л. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ століття в контексті духовного розвитку Галичини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2004. 20 с.
11. Блауберг І. В., Юдин Б. Г. Понятие целостности и его роль в научном познании. Москва : Знание, 1972. 48 с.
12. Блауберг І. В., Садовский В. Н., Юдин Э. Г. Системный подход: предпосылки, проблемы, трудности. Москва : Знание, 1969. 481 с.
13. Бойко В. Г. Секуляризація православної духовної хорової музики в російській та українській культурі ХVІІ – ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Харків, 2008. 20 с.
14. Борейко Г. Д. Культурне життя Рівненщини у 50-60 роки ХХ століття: тенденції та особливості розвитку : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 26.00.01. Київ, 2010. 16 с.
15. Брокгауз Х. А. Размышления о теории истории музыки // Методологические проблемы музыкознания : сб. ст. / редкол.: Д. В. Житомирский [и др.]. Москва : Музыка, 1987. С. 87–95.
16. Бугаєва О. В. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича : монографія. Київ : НБУВ, 2011. 387 с.
17. Булгакова Л. П. Етнокультурна характеристика народної вишивки Поділля (кінець ХІХ – 30-і роки ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.05. Львів, 2000. 20 с.
18. Бурдейна-Публіка Т. В. Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю :

дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 284 с.

19. Васюта О. П. Музичне життя Чернігівщини XVIII – XIX століть. (Загальні закономірності та регіональні особливості) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Київ. держ. ун-т культури і мистецтв. Київ, 1998. 198 с.

20. Весілля: збірник : у 2-х кн. Кн. 2 / редкол.: О. І. Дей (відп.ред.) та ін. Київ : Наук. думка, 1970. 479 с.

21. Виткалов В. Г. Українська культура: сторінки історії XX століття. Рівне : Вертекс, 2004. 640 с.

22. Виткалов С. В. Культурно-мистецьке життя Рівненщини періоду державної незалежності України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2011. 17 с.

23. Вінниця: історичний нарис / голов. ред. А. М. Подолинний. Вінниця : Книга-Вега, 2007. 304 с.

24. Воєводін О. П. До визначення універсальних закономірностей соціодинаміки культури // Філософські дослідження : зб. наук. праць Східноукраїн. нац. ун-ту. Луганськ, 2005. Вип. 6. С. 19–26.

25. Волосатих О. Ю. Музична й театральна культура Поділля першої половини XIX століття // Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. № 1 (10). 2011. С. 101–114.

26. Волошина Т. К. Музичний простір єврейських містечок східноєвропейського регіону (XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 20 с.

27. Вороліс М. Г. Розвиток початкової освіти на Поділлі в 1861–1918 рр. // Наук. зап. Вінниц. держ. ім. М. Коцюбинського. Серія: Історія. Вінниця, 1999. Вип. 1. С. 42–45.

28. Вороліс М. Г. Стан середньої освіти на Поділлі у 1891–1901 рр. // Наук. зап. Вінниц. держ. пед. ун-ту ім. М. Коцюбинського. Серія: Історія. Вінниця, 2007. Вип. 12. С. 187–189.

29. Врублевська О. Він житиме в пісні // Микола Леонтович : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванова. Київ, 1982. С. 32–37
30. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. В 2-х т. Т. II. История. Москва : Православ. Свято-Тихонов. Богослов. ин-т, 2004. 530 с.
31. Герасимова І. Д. Хорова культура Слобожанщини другої половини ХІХ – початку ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2006. 174 с.
32. Глібовицький І. С. Музичне життя Буковини ХІХ – початку ХХ століття як прояв полікультурного середовища : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2010. 20 с.
33. Горак Я. Р. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 20 с.
34. Грабовецька Л. Незабутні роки // Микола Леонтович : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванова. Київ, 1982. С. 39–45.
35. Грех Я. Згадки про М. Д. Леонтовича // Микола Леонтович : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванова. Київ, 1982. С. 125–134.
36. Гриневич Г. Майстер хорової музики // Микола Леонтович : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванова. Київ, 1982. С. 111–115.
37. Гупан Н. Педагогічна громадськість у боротьбі за піднесення національної свідомості українського народу на межі ХІХ – ХХ століть // Історія в школах України. 2000. № 3. С. 44–47.
38. Гурський В. А. Освітня діяльність інтелігенції в контексті розвитку педагогічної думки України у 2-й половині ХІХ – початку ХХ ст. // Освіта,

наука і культура на Поділлі : зб. наук. пр. Кам'янець-Поділ., 1998. Т. 1. С. 177–184.

39. Даценко П. Х. Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського духовного життя XIX – першої третини XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2005. 19 с.

40. Дем'янець І. Й. Мистецька діяльність Андрія Гнатишина : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2009. 20 с.

41. Дзюба Г. А. Використання фольклору в творчості Г. М. Давидовського // Народна творчість та етнографія. 1986 № 4. С. 40–41.

42. Долгіх М. В. Становлення музичного професіоналізму Єлисаветградщини (1900–1920-ті рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2011. 20 с.

43. Дорохіна Л. О. Богослужбний спів в музичній культурі Чернігівщини на початку XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2002. 22 с.

44. Дудар О. О. Музичний фольклор Хмельницького Поділля (етномузикологічний та етносоціологічний аспекти дослідження) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2007. 24 с.

45. Дудик Р. В. Хорова культура Прикарпаття кінця XIX – першої третини XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2000. 18 с.

46. Дунаєвська С. З минулого // Микола Леонтович : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванова. Київ, 1982. С. 45, 46.

47. Желан А. В. Становлення та розвиток музичної освіти в Херсонській губернії (кінець XIX – початок XX століття) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Луганськ, 2008. 22 с.

48. З альбомів збирачів народних пісень. Київ : Мистецтво, 1963. 68 с.

49. Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори : до 130-ї річниці від дня народж. Вид. 2-ге, доопрац. і допов. Вінниця : Нова Кн., 2007. 279 с.

50. Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович: дослідження, документи, листи : (до 125-ї річниці від дня народж.). Вінниця : Поділля-2000, 2002. 256 с.
51. Закс Л. Музыка в контекстах духовной культуры // Критика и музыкознание : сб. ст. / рец. В. Ю. Григорьев. Львов : Музыка, 1987. Вип. 3. С. 46–68.
52. Зваричук Ж. Й. Богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2009. 19 с.
53. Зись А. Я. О комплексном изучении искусства // Методологические проблемы современного музыкознания / рец. Ю. Б. Борев, А. С. Вартанов ; отв. ред. А. Я. Зись. Москва : Наука, 1986. С. 3–20.
54. Зінченко Л. П. Композитор Давидовський на Поділлі // Культура Поділля: історія і сучасність : матеріали другої науково-практичної конф., присвяченої 300-річчю м. Хмельницького. Хмельницький, 1993. С. 261–264.
55. Ігнатова Л. П. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2006. 19 с.
56. Іонов В. І. Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2010. 19 с.
57. Іскра С. І. Соціокультурна діяльність Римо-католицької Церкви у контексті духовної культури Поділля : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 208 с.
58. Історія Тульчинської хорової капели ім. М. Д. Леонтовича / авт.-уклад. В. А. Святелик. Тульчин : Райдрук., 1990. 20 с.
59. Kochanowicz J. Geneza, organizacja i działalność jezuickich burs muzycznych. Kraków, 2002. 328 s.
60. Кавунник О. А. Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів ХІХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2011. 16 с.

61. Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ленинград : Искусство, 1972. 440 с.
62. Каган М. С. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург : Изд-во «Ut», 1996. 232 с.
63. Каган М. Система и структура. Системные исследования. Москва : Наука, 1983. – С. 87–107.
64. Каган, М. Системный подход и гуманитарное знание : избр. ст. Ленинград : ЛГУ, 1991. – 384 с.
65. Калущка Н. Б. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2001. 21с.
66. Карагіна Є. Чудовий диригент // Микола Леонтович : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванова. Київ, 1982. С. 51, 52.
67. Касьянов Г. В., Даниленко В. М. Сталінізм і українська інтелігенція (20–30-ті роки). Київ : Наук. думка, 1991. 96 с.
68. Касьянов Г. В. Українська інтелігенція 1920–30-х років: соціальний портрет та історична доля. Київ : Глобус, Вік ; Едмонтон : Канад. ін-т Укр. Студій Альберт. ун-ту, 1992. 176 с.
69. Кауфман Л. С. Давидовський Григорій Митрофанович // Музична енциклопедія. Москва, 1974. Т. 2. 127 с.
70. Кияновська Л. О. Галицька музична культура ХІХ–ХХ століття : навч. посіб. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 424 с.
71. Князева Т. М. Традиційна культура греків Приазов'я : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2007. 19 с.
72. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2002. 18 с.

73. Корнич Ю. Ми його любили за простоту // Микола Леонтович : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванова. Київ, 1982. С. 48.

74. Косаківський В. А. __Етнокультурна характеристика населення містечка Чечельника в історичному розвитку (XIX – початок XXI століття) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.05. Київ, 2013. 20 с.

75. Костюк Н. О. Музична культура Західної України 20-30-х років ХХ ст. : ідеї поступу і розвиток національних традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. 26.00.01. Київ, 1998. 21 с.

76. Кочурська Ю. І., Кушка Н. М. Вінницький період життя та творчості Г. М. Давидовського (1919–1921 рр.). Вінниця : Вінниц. училище культури і мистецтва ім. М. Д. Леонтовича, 2004. 16 с.

77. Кошель О. М. Краєзнавство, історія й культура Поділля у діяльності представників православної та римо-католицької конфесій XIX – початку ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Чернівці, 1999. 20 с.

78. Кравченко А. Українська музична культура в контексті дослідження проблем культурологічної регіоніки. URL : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vdakk/2012_4/33.pdf. (дата звернення 24.01.18).

79. Кузик В. В. Товариству ім. М. Леонтовича 75 років. Київ : Вид-во Центрмузінформа СКУ, 1996. 12 с.

80. Кузьмин В. П. Гносеологические проблемы системного знания. Москва : Знание. 1983. 36 с.

81. Кузьмин В. П. Принцип системности в теории и методологии К. Маркса. Москва : Политиздат, 1986. 400 с.

82. Леві-Строс К. Структурна антропологія / пер. з фр. З. Борисюк. Київ : Основи, 2000. 386 с.

83. Левчук Л. Структуралістська і герменевтична естетика // Західноєвропейська естетика ХХ століття : навч. посіб. Київ : Либідь, 1997. С. 109–122.

84. Леонтович М. Як я організував оркестр у селянській школі // Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори : до 130-ї річниці від дня народж. Вид. 2-ге, доопрац. і допов. Вінниця : Нова книга, 2007. С. 103–111.

85. Литвиненко А. І . Музична культура Полтавщини ХІХ – початку ХХ століття в аспектах регіонального джерелознавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2006. 20 с.

86. Лозовий В. Діяльність Подільської «Просвіти» в 1906–1914 рр. // Просвітницький рух на Поділлі (1906–1923 рр.). Кам'янець-Подільський, 1996. С. 6–27.

87. Локощенко Г. Д. Музыкальная жизнь Сумщины (середина ХVІІІ – 80-е гг. ХІХ века) : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1991. 264 с.

88. Людкевич С. З хорового життя Стрийщини // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упор. З. Штундер. Том ІІ. Львів : Дивосвіт, 2000. 861 с.

89. Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упор. З. Штундер . Том І. Львів : Дивосвіт, 1999. 495 с.

90. Ляшенко Т. В. Музична діяльність громадсько-культурних товариств Чернігівщини в контексті української музичної культури першої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 183 с.

91. Майчик О. І. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2010. 16 с.

92. Мануляк О. М. Сакральна творчість львівських композиторів у кінці ХХ – початку ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2009. 20 с.

93. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Харків, 2001. 20 с.

94. Мартинюк Т. В. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я ХІХ–ХХ століть) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2003. 46 с.

95. Матійчин І. М. Василянське піснярство кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. як феномен галицької музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2009. 21 с.

96. Мельничук Л. С. Гончарство Поділля в системі етнокультури українців (друга половина ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. ... д-ра іст. наук : 07.00.05. Київ, 2004. 32 с.

97. Мельничук Л. С. Про діяльність вчених «Кабінету виучування Поділля» (1924–1929 роки // Етнічна історія народів Європи. 2003. Вип. 15. С. 19–23. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2003_15_5. (дата звернення: 24.01.18).

98. Микола Леонтович : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванова. Київ : Муз. Україна, 1982. 238 с.

99. Микуланинець Л. М. Становлення та розвиток професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини ХХ століття : етнокультурні аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2010. 19 с.

100. Михайлець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2004. 18 с.

101. Михайлов М. М. Композитор і хоровий диригент Г. М. Давидовський: нарис про життя і творчість. Київ : Советский композитор, 1962. 103 с.

102. Мітлицька В. А. Музичне життя Катеринославщини середини ХІХ – початку ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Харків, 2000. 17 с.
103. Мороз Л. В. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Прикарпат. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2003. 180 с.
104. Москвічова Ю. О. Соціокультурна динаміка розвитку Вінниччини періоду незалежності України (1991–2014 рр.). : автореф. дис.... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2015. 16 с.
105. Мурзина И. Я. Феномен региональной культуры: бытие и самосознание : автореф. дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01. Екатеринбург, 2003. 47 с.
106. Муха А. І. Давидовський Григорій Митрофанович // Енциклопедія сучасної України. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=25995. (дата звернення 24.01.18).
107. Нагорний В. А. Трагедія української культури у 1930–1937 рр. на теренах Поділля // Всеукр. наук. конф. з історич. краєзнавства : тези доп. і повідомл. Кам'янець-Подільський, 1991. С. 34–36.
108. Никольская-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа ІХ–ХХ веков : методическое пособие. Москва : Языки русской культуры, 1998. 192 с.
109. Освіта, наука і культура на Поділлі : зб. наук. пр. Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. І. Огієнка : Оіюм, 2008. Т. 11. 520 с.
110. Панфілова О. Г. Мистецьке життя Кременеччини 20–30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2009. 16 с.
111. Пиж'янова Н. В. Виконавський хоровий фольклоризм як історичне регіональне явище (на прикладі творчої діяльності П. Демуцького) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2017. 17 с.

112. Підгорецький Б. В. Концерт хору Давидовського: вибрані рецензії та статті. Київ : Музична Україна, 1970. С. 28–29.
113. Подільська старовина : зб. наук. пр. Вінниц. обласний краєзнавчий музей /відп. ред. В. А Косаківський. Вінниця, 1998. 699 с.
114. Покровський М. З сторінок минулого // Микола Леонтович : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванова. Київ, 1982. С. 107–111.
115. Попович М. В. Національна культура та культура нації. Київ : ТОВ «Знання України», 1991. 64 с.
116. Попович О. П. Українське музичне життя Перемишля (1919–1999) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 17 с.
117. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2009. 18 с.
118. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2006. 37 с.
119. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Львів, 2008. 20 с.
120. Родневич М. Із семінарських років // Микола Леонтович : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванова. Київ, 1982. С. 21–23.
121. Романюк Л. Б. Музичне життя Станіславова другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 188 с.
122. Росул Т. І. Музичне життя Закарпаття 20–30-х рр. ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 21 с.

123. Рубльова Н. С. Ліквідація в Україні ієрархії Римо-католицької церкви (кінець 1917–1937 рр.) // З архівів ВУЧК-ГПУ–НКВД-КГБ. 2000. № 2/4. С. 313–330.

124. Руденко Л. Г. Роль Києво-Могилянської та Духовної академій у розвитку хорового мистецтва України (за матеріалами їх нотозбірні) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 20 с.

125. Руденко Я. В. Творчість Раїси Кириченко у контексті музично-пісенного мистецтва Полтавщини (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т. к-ри і мистецтв. Київ, 2018. 211 с.

126. Рябенко І. Григорій Митрофанович Давидовський. URL : <http://histpol.narod.ru/person/pers-05/pers05-021.htm>. (дата звернення 24.01.2018).

127. Рябцева І. М. Музичний простір Катеринославщини – Дніпропетровщини першої третини ХХ століття в контексті становлення національного музичного професіоналізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2011. 20 с.

128. Савельєва Г. В. Виконавські традиції харківської хорової школи : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 213 с.

129. Садовский В. Н. Система // Философский энциклопедический словарь / редкол.: С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичев (и др). 2-е изд. Москва : Сов. Энциклопедия, 1989. С. 584–585.

130. Світлична О. М. Художнє життя Катеринослава – Дніпропетровська кінця ХІХ – ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05. Харків, 2009. 22 с.

131. Селезнева Н. О. Професіоналізм хормейстера. Психологічний та культурно-історичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2004. 16 с.

132. Семенко Л. І. «Їх поєднала пісня Леонтовича...» : нариси з історії муз. життя в Україні 1910–1930-х рр. Вінниц. обл. краєзнав. Музей. Вінниця : [Едельвейс і К], 2007. 248 с.

133. Семенюк М. В. Музична діяльність Гната Хоткевича в контексті української культури першої третини ХХ століття (за матеріалами Центрального Державного історичного архіву, м. Львів) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2006. 25 с.

134. Сесак І. В. Освіта на Поділлі : у 2-х ч. Ч. II. Середні навчальні заклади у другій половині ХІХ – початку ХХ ст. Кам'янець-Подільський, 1999. 599 с.

135. Сізова Н.С. Вінницька вчительська семінарія у становленні професійних засад хорової культури регіону. // Збірник матеріалів наук.-практ. конф. викладачів і студентів «Актуальні питання мистецької освіти та виховання» (м. Вінниця, 5 квітня, 2018). Вінниця: Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2018. С. 53 – 56.

136. Сізова Н.С. Діяльність Миколи Леонтовича в галузі професіоналізації хорового життя Вінниччини початку ХХ століття. // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич. 2018. Вип. 19. С. 45 – 50.

137. Сізова Н.С. Діяльність хорових колективів Вінниччини: перша третина ХХ століття. // Культура і сучасність. 2018. №1. С. 193 – 198.

138. Сізова Н.С. Історико-джерелознавчий аналіз вивчення церковного співу в духовних учбових закладах Подільської єпархії 1864 – 1890 років. // Збірник матеріалів наук.-практ. конф. викладачів і студентів «Актуальні питання мистецької освіти та виховання» (м. Вінниця, 5 – 6 квітня, 2017). Вінниця: Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2017. С. 53 – 56.

139. Сізова Н.С. Концертно-музичне життя Вінниці першої третини ХХ століття. // Культура і мистецтво у сучасному світі. 2018. Вип. 19. С. 60 – 70.

140. Сізова Н.С. Культурна парадигма творчої постаті Родіона Скалецького. // Збірник тез матеріалів IV міжнар. наук.-практ. конф. «Час мистецької освіти: традиції і новаторство» (м. Харків, 12 – 13 квітня, 2016). Харків: Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, 2016. С. 49 – 57.

141. Сізова Н.С. Постать Григорія Давидовського у контексті розвитку хорової культури Вінниччини 1920-х років. // Молодий вчений. 2018. Вип. 1 (53). С. 168 – 171.

142. Сізова Н.С. Розвиток хорового музикування у духовних училищах Подільської єпархії кінця XIX століття. // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2018. Вип. 39. С. 161–168.

143. Сізова Н.С. Роль музичного товариства імені Миколи Леонтовича у розвитку хорового руху на Вінниччині у 1920-х роках. // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. 2018. Вип. 39. С. 149–157.

144. Сізова Н.С. Роль педагогічних курсів і курсів церковного співу в професіоналізації хорової культури Вінниччини на межі XIX – XX століть. // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. 2018. Вип. 28. С. 11 – 17.

145. Сізова Н.С. Соціокультурні передумови становлення хорової культури Вінниччини. // Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. молодих учених та студентів «Музичне мистецтво і освіта: досвід та іноваційні шляхи розвитку» (м. Вінниця, 2017). Вінниця: Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, 2017. С. 26 – 28.

146. Сізова Н.С. Творчий досвід педагога-музиканта Р. Скалецького як передумова становлення інтеграційних процесів у галузі музичної освіти на Вінниччині. // Матеріали шостої щорічної міжнар. наук.-практ. конф. «Право і суспільство: актуальні проблеми взаємодії – шляхи європейської інтеграції» (м. Вінниця, 18 – 19 травня, 2006). Вінниця: Міжрегіональна академія управління персоналом. Вінницький інститут, 2006. С. 78 – 79.

147. Сізова Н.С. Хорове мистецтво Вінниччини у регіональних дослідженнях. // Zbiór artykułów naukowych. Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej «Badania podstawowe i stosowane: wyzwania i wyniki.» (Gdańsk, 30. 05. – 31. 05. 2017) Warszawa. 2017. P. 56 – 58.

148. Слабченко М. О. Музична культура Херсонщини кінця XIX – початку XX століть у контексті регіональних культуротворчих процесів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2011. 16 с.

149. Смагло Н. С. Регіональні особливості народної прози Поділля (на матеріалах фольклору Вінниччини) : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.07. Київ, 1999. 13 с.

150. Смоляк О. С. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 42 с.

151. Снігурська Н. На все життя // Микола Леонтович : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд. прим. та комент. В. Ф. Іванова. Київ, 1982. С. 54–57.

152. Стріхар О. І. Дитяча хорова культура в контексті українського співочого мистецтва XVII – XVIII ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Львів, 2009. 19 с.

153. Студенець Н. В. Хатній (настінний) розпис Поділля : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.06 / Львів. акад. мистецтв. Львів, 1997. 261 с.

154. Студенніков І. Регіоналістика і регіонознавство: проблеми методології та категоріального апарату // Регіональна історія України : зб. наук. ст. 2007. Вип.1. С. 67–78. URL : http://www.crs.org.ua/assets/files/regional_studies.doc (дата звернення 24.01.18).

155. Томчук М. Учительські семінарії в Правобережній Україні в II пол. XX ст. // Український історичний журнал. 1994. № 4. С. 50–60.

156. Тростогон А. М. Родіон Скалецький – видатний культурний діяч Поділля // Наук. зап. Вінниц. держ. педагогіч. ун-ту ім. М. Коцюбинського. Серія : Історія. 2010. Вип. 18. С. 210–213.

157. Ущапівська О. М. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець XIX – початок XXI століття : монографія. Київ : Парапан, 2011. 474 с.
158. Ущапівська О. М. Методологічні засади дослідження регіоніки як наукової проблеми // Культура в сучасному українському суспільстві: стан та проблеми : тези Всеукр. науково-практична. конф., 6 – 7 черв. 2008 р. Київ : Видавн. центр КНУКіМ, 2008. С. 27–28.
159. Ущапівська О. М. Музичне мистецтво Донбасу в трансрегіональних соціокультурних процесах кінця XIX – початку XXI століття : автореф. дис ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2013. 34 с.
160. Черепанін М. В. Музична культура Галичини другої половини XIX – першої половини XX століття : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. 389 с.
161. Черкашина О. В. Театр опери та балету і Державна консерваторія у Вінниці як феномени національної культури першої половини XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. 241 с.
162. Шатова І. О. Сильові основи Одеської хорової школи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2005. 18 с.
163. Шегда В.Д. Жанрово-стилістичні особливості української пісенно-хорової музики для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 10.00.03. Одеса, 2010. 17 с.
164. Шиманський П. Й. Музичне життя Волині 20–30-х років XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1999. 16 с.
165. Щітова С. А. Взаємодія гетерогенності та адитивності в регіональній музичній культурі Дніпропетровщини: від витоків до сучасності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.
166. Якимчук О. М. Становлення музичного життя Луганщини першої половини XX століття: виконавство, театральнo-концертна діяльність, педагогічні школи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2010. 19 с.

Преса

167. Библиографическія замѣтки // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1890. 15 сент., (№ 45). С. 1041–1042.

168. Богдановъ Ев. Обь устройствѣ певческихъ хоровъ при церквахъ Подольской епархіи // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1895. 30 сент., (№ 39). С. 970–974.

169. Винницкая церковно-учительская школа // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1903. 16 авг., (№ 31). С. 857–862.

170. Внѣбогослужебныя собесѣдованія съ прихожанами и обученіе народа церковному пѣнію въ м. Загнитковѣ Ольгопольскаго уѣзда // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1885. (№ 4). С. 64–67.

171. Внѣбогослужебныя собесѣдованія и сведенія о нихъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1897. 1 февр., (№ 5). С. 100–104.

172. Выписка изъ журнала Учебнаго Комитета при Святѣйшемъ Синодѣ от 5 Февраля 1869 года, за № 25. О составленномъ учителемъ Волоколамскаго духовнаго училища Ив. Казанскимъ «Общепонятномъ руководствѣ к изученію нотнаго церковнаго, хороваго и одиночнаго пѣнія» (Москва 1868 г.) // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1870. 15 мая, (№ 10). С. 220–227.

173. Высочайше утвержденный Уставъ и штаты духовныхъ семинарій // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1867. 15 июля, (№ 14). С. 481–515.

174. Драгомирецкій. Ф Чего желаетъ свѣтское общество отъ православнаго духовенства? // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1878. 15 июня, (№ 12). С. 431–436.

175. Жизнеописаніе преосвященнаго Кирилла, архіепископа Подольскаго и Брацлавскаго // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1863. 15 февр., (№ 4). С. 139–147.

176. Журналь Учебнаго Комитета при Святѣйшемъ Синодѣ, № 221 // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1873. 15 сент., (№ 18). С. 220–241.

177. Замятка о методѣ преподаванія пѣнія въ народныхъ школахъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1877. 15 мая, (№ 10). С. 275–281.

178. Извлеченіе из отчета о состояніи церковныхъ школъ Подольской епархіи за 1895 – 6 учебный годъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1897. (№ 1). С. 2–10.

179. Извѣстія і замѣтки. Старинное церковное пѣніе // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1887. № 17. С. 398–402.

180. Извѣстія і замѣтки. Школы для псаломщиковъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1887. № 20. С. 459–460.

181. Испытаніе в братскихъ школахъ г. Каменца // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1867. 1 февр., (№ 3). С. 95–98.

182. Историческіе сведенія о Подольской духовной семинаріи съ 1797 до 1817 года // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1865. 15 окт., (№ 20). С. 876.

183. Моргулецъ О. Нѣсколько замѣчаній относительно исполненія церковнаго чтенія и пѣнія // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1878. 15 мая, (№ 10). С. 366–371.

184. Нѣсколько словъ о церковномъ пѣніи // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1888. № 15. С. 328–343.

185. О дополнительномъ богослуженіи у римско-католиковъ и его значеніи для русскаго населенія нашего края // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1897. 22 февр., (№ 8). С. 157–165.

186. О необходимости преподавать церковное пѣніе въ сельскихъ школахъ (изъ слова изд. во Львовѣ №6, 1862 г.) // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1862. 15 апр., (№ 8). С. 241–243.

187. О пользе обученія пѣнію. О церковномъ пѣніи // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1872. 1 авг., (№ 16). С. 593–598.

188. О церковно-приходскихъ школахъ въ Подольской епархіи 1866 – 70 годы // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1873. 15 янв., (№ 2). С. 56–74.

189. О церковно-приходскихъ школахъ въ Подольской епархіи 1866 по 1870 годы // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1871. 15 апр., (№ 8). С. 372–379.

190. Объ открытіи въ епархіи краткосрочныхъ курсовъ церковнаго пѣнія для псаломщиковъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1897. 16 авг., (№ 33). С. 367–372.

191. Объявление. Собраніе духовно-музыкальныхъ сочиненій и переложеній протоіерея П.И. Турчанинова // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1863. 15 мая, (№ 10). С. 433–434.

192. Объявленіе о книжныхъ новинкахъ при Подольской духовной консисторіи // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1867. 1 окт., (№ 19). С. 269.

193. Объявленіе об изданномъ придворною капеллою обиходе // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1879. 1 нояб., (№ 21). С. 314.

194. Объяснительная записка къ программѣ церковнаго пѣнія для духовно-учебныхъ заведеній // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1884. № 52. С. 1087–1098.

195. Открытіе въ г. Хмѣльникѣ, Литинскаго уѣзда, для учителей и учительницъ школь духовнаго вѣдомства, краткосрочныхъ педагогическихъ и церковнаго пѣнія курсовъ / Ал. Оп – въ.// Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1893. 5 июня, (№ 23). С. 405–407.

196. Отчетъ о состоянни училищъ за 1866 годъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1867. 1 февр., (№ 5). С. 155.

197. Отчетъ о состоянни Епархиальнаго женскаго Тульчинскаго (Подольской губерніи) училища по учебно-воспитательной части за 1884 – 1885 учебный годъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1885. 14 дек., (№ 50). С. 815–828.

198. Отчетъ о состоянни Тульчинскаго (Подольской губерніи) Епархиальнаго женскаго училища по учебно-воспитательной части за 1889 –

1890 учебный годъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1891. 2 янв., (№ 1). С. 8–24.

199. Отчетъ о состояніи Тульчинскаго Епархиальнаго женскаго училища по учебно-воспитательной части за 1886 – 1887 учебный годъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1888. 16 янв., (№ 2). С. 21–33.

200. Отчетъ о состояніи Тульчинскаго епархіальнаго женскаго училища въ учебно-воспитательномъ отношеніи за 1900 – 1901 учебный годъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1902. 19 янв., (№ 3). С. 25–32.

201. Отчетъ о состояніи церковно-приходскихъ школъ Подольской Епархіи за 1884 – 1885 учебный годъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1885. № 43. С. 857–861.

202. Отчетъ о состояніи церковно-приходскихъ школъ Подольской Епархіи за 1884 – 1885 учебный годъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1885. № 44. С. 873–876.

203. Отчетъ правленія Каменецъ-Подольскаго училища девиць духовнаго званія съ 1 сентября по 2 іюля 1865 года // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1865. 1 окт., (№ 19). С. 838–839.

204. Павловичъ А. Педагогика // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1873. 2 іюня, (№ 11). С. 70.

205. Павловичъ А. Педагогика (Продолженіе) // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1873. 1 авг., (№ 15). С. 535–538.

206. Первый выпускъ воспитанницъ изъ Подольскаго училища дѣвиць духовнаго званія // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1870. 1 авг., (№ 15). С. 372–380.

207. Полосов Н. Поѣздка въ Бершадскій Преображенскій монастирь // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1874. 15 мая, (№ 10). С. 263–273.

208. Посещеніе м. Тульчина Преосвященнымъ Іустиномъ, Епископомъ Подольскимъ и Брацлавскимъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1885. № 26. С. 561–567.

209. Постановление пятого Каменецкаго училищнаго съезда, состоявшагося 5 и 6 чисел сентября 1870 года // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1870. 1 нояб., (№ 21). С. 648.

210. Правила о лѣтних курсахъ церковнаго пѣнія для учителей и учительницъ начальныхъ народныхъ училищъ юго-западнаго края, учрежденныхъ при Кіевскомъ обществѣ грамотности // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1887. 23 февр., (№ 9). С. 27–104.

211. Правила относительно религиознаго воспитанія учениковъ семинаріи // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1870. 1 дек., (№ 23). С. 751–770.

212. Празднованіе юбилея Высокопреосвященнейшаго Лѣонтія, Архіепископа Холмскаго и Варшавскаго в г. Каменец-Подольске (юбилей 25 лѣтнаго служенія в святительскомъ санѣ) // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1885. № 11. С. 217–224.

213. Программа обученія въ церковно-приходскихъ школахъ Киевской епархіи о церковномъ пѣніи // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1864. 15 сент., (№ 18). С. 645–646.

214. Программа по церковному пѣнію // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1887. № 51. С. 1230–1237.

215. Программа предметовъ для преподаванія въ церковно-приходскихъ школахъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1883. 1 окт., (№ 39). С. 599.

216. Программа церковнаго пѣнія для духовно-учебныхъ заведеній // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1884. 1 авг., (№ 15). С. 327–329.

217. Программа церковнаго пѣнія для духовно-учебныхъ заведеній // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1884. 1 июля, (№ 13). С. 282–285.

218. Проектъ устава для народныхъ училищъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1862. 1 июня, (№ 11). С. 333.

219. Проектъ устава Тульчинскаго училища дѣвицъ духовнаго званія // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1865. 1 июля, (№ 13). С. 196–204.

220. Распоряженіе Его Преосвященства о пѣніи въ церквахъ по нотнымъ книгамъ, изданнымъ Святѣйшимъ Синодомъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1897. 3 мая, (№ 18). С. 167–169.

221. Распоряженіе епархіальнаго начальства для наблюдателѣй церковно-приходскихъ, городскихъ и сельскихъ школъ Подольской епархіи // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1864. 15 авг., (№ 16). С. 187.

222. Религіозно-патріотическій концертъ в Тростянецкой церковно-приходской школѣ 2 округа Ямпольскаго уѣзда / Е. Л – чѣ. // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1895. 19 февр., (№ 7). С. 206–207.

223. Рождественскія колядки / І. С – й. // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1898. 26 дек., № 51/52. С. 1347–1354.

224. Савичъ Климентъ. Замѣтка о польскихъ набожныхъ пѣсняхъ и о русскомъ «Богогласникѣ» // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1885. № 34. С. 694–699.

225. Савлучинскій Павелъ. Лѣтніе педагогическіе курсы и курсы церковнаго пѣнія въ м.Тульчинѣ 5 – 31 Іюля 1890 года // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1890. № 42. С. 965–970.

226. Скальскій Климентъ. Кіевскіе курсы церковнаго пѣнія и ручнаго труда для учителей и учительницъ народныхъ и церковно-приходскихъ школъ юго-западнаго края въ 1887 году // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1887. № 43. С. 969–977.

227. Славянское чтеніе и церковное пѣніе въ народныхъ школахъ, какъ элементъ религіозно-воспитательный // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1884. № 17. С. 337–342.

228. Славянское чтеніе и церковное пѣніе въ народныхъ школахъ, какъ элементъ религіозно-воспитательный. (Окончаніе) // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1884. № 18. С. 354–358.

229. Струмьнскій Ев. Нѣкоторые обычаи православныхъ христіанъ предъ праздникомъ Рождества Христова и во время святокъ на Подоліи // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1863. 26 дек., (№ 1). С. 26–37.

230. Троицкій П. О женскомъ для двѣиць духовнаго званія училищѣ въ мѣстечкѣ Тульчинѣ, Подольской Епархіи // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1866. 1 мая, (№ 9). С. 329–334.

231. Троцкій Павель. Предположеніе объ открытіи женскаго училища для двѣиць духовнаго званія въ г. Каменцѣ-Подольскомъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1862. 15 марта, (№ 6). С. 142 – 156.

232. Турчаниновъ Александръ. Письмо къ Его Высокопреосвященству, Архіепископу Подольскому и Брацлавскому о изданіи сочиненій протоіеря П. Турчанинова // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1863. 15 авг., (№ 17). С. 706–707.

233. Уставъ Велебицкаго братства // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1897. 1 февр., (№ 5). С. 51–60.

234. Уставъ Епархіальныхъ женскихъ училищъ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1868. 15 дек., (№ 24). С. 479–499.

235. Церковное пѣніе въ сельскихъ школахъ. (Голось любителя церковнаго пѣнія) / Е. Ч – ный. // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1885. № 51. С. 1046–1049.

236. Церковно-приходская школа и церковный хоръ въ с. Слободо-Потоцкѣ. (Корреспонденція) // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1884. 15 июня, (№ 12). С. 249–251.

237. Церковно-школьная хроника. Краткосрочные педагогическіе курсы и курсы церковнаго пѣнія въ г. Каменцѣ. Краткосрочные педагогическіе курсы и курсы церковнаго пѣнія въ г. Винницѣ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1897. № 29. С. 760–764.

238. Церковно-школьная хроника. Краткосрочные педагогическіе курсы и курсы церковнаго пѣнія въ м. Тульчинѣ, Солеувкѣ и с. Великой Мечетнѣ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1897. 26 июля, (№ 30). С. 790–792.

239. Церковно-школьная хроника. Краткосрочные педагогическіе курсы и курсы церковнаго пѣнія въ г. Хмѣльникѣ, Литинскаго уезда, с 20

мая по 1 іюня 1896 года // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1896. № 33. С. 790–791.

240. Церковно-школьная хроника. Публичное экзаменское испытаніе по церковному пѣнію слушателямъ и слушательницамъ церковно-учительскихъ курсовъ въ г. Каменецъ-Подольскѣ 28 іюля. – Отеческое наставленіе Архипастыря учителямъ и учительницамъ церковныхъ школъ епархіи. – Заключительное слово о курсахъ и ихъ значеніи // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1898. 16 авг., (№ 31/32). С. 857–862.

241. Церковно-школьная хроника. Дѣтскій вокально-литературный вечеръ въ Сутисской второкласной школѣ // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1898. 28 марта, (№ 13). С. 350–351.

242. Яворивскій Н. Очеркъ деятельности Историко-статистическаго Комитета и учреждѣннаго им Древнехранилища за прежнее время // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1903. № 10. С. 246.

243. Янушевскій И. Историческія свѣдѣнія о Тульчинскомъ Епархіальномъ женскомъ училищѣ (1864 – 1890 г.) // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1892. № 43. С. 805–816.

244. Янушевскій И. Историческія свѣдѣнія о Тульчинскомъ Епархіальномъ женскомъ училищѣ (1864 – 1890 гг.) (Продолженіе) // Подольскія епархіальныя вѣдомости. 1892. № 45. С. 897–908.

245. Маестро. Другой концертъ художньої капели : Хроніка // Шлях. 1919. 3 верес., (№ 15).

246. Маестро. Концертъ співачки Марії Шекун-Коломийченко : Хроніка // Шлях. 1919. 19 верес., (№ 28).

247. Маестро. Концертъ художньої капели : Хроніка // Шлях. 1919. 27 серп., (№ 11).

248. Маестро. Спектакль-концертъ : Хроніка // Шлях. 1919. 4 верес., (№ 16).

249. Народня пісня і національний хор : Хроніка / Г. Па – й. // Шлях. 1919. 11 верес., (№ 22).

250. Побіди мистецтва : Хроніка // Шлях. 1919. 26 серп., (№ 9).
251. Хроніка // Шлях. 1919. 15 серп., (№ 1).
252. Хроніка // Шлях. 1919. 16 серп., (№ 2).
253. Хроніка // Шлях. 1919. 19 серп., (№ 4).
254. Хроніка // Шлях. 1919. 22 серп., (№6).
255. Хроніка // Шлях. 1919. 23 серп., (№ 7).
256. Хроніка // Шлях. 1919. 13 верес., (№ 23).
257. Хроніка // Шлях. 1919. 20 верес., (№ 30).
258. Хроніка // Шлях. 1919. 30 верес., (№ 35).
259. Хроніка // Шлях. 1919. 12 жовт., (№ 44).
260. Шкільне життя. Розклад годин єдиної школи : Хроніка // Шлях. 1919. 28 верес., (№ 34).
261. Хроніка // Вісти. 1920. 1 лип.
262. Хроніка // Вісти. 1920. 28 серп.
263. Театр і музика // Слово Подолії. 1918. 26 лип.
264. Известия. 1922. 22 июля.
265. Робітничка газета. 1929. 4–5 черв.
266. Хроніка // Червоний край. 1924. 15 листоп., (№ 190).
267. Хроніка // Червоний край. 1924. 21 листоп., (№ 195).
268. Хроніка // Червоний край. 1925. 4 берез.
269. Хроніка // Червоний край. 1926. 4 берез.
270. Більшовицька правда. 1932. 10 листоп.
271. Гольдман А. За кулісами капели імені Леонтовича // Більшовицька правда. 1936. 11 трав.
272. Маньківський В. Концерт капели імені Леонтовича // Більшовицька правда. 1934. 6 серп.
273. Зінченко Л. Нев'янучі пісні // Вінниц. правда. 1972. 16 черв.
274. Коноплєва Е. Композитор и хоровой дирижёр // Советская музыка. 1976. № 6. С. 140–141.

275. Крем'янецький. Давидовський і «давидовщина» // Українська музична газета. 1926. 14 січ. С. 11–12.
276. Білич О. Музично-вокальна справа // Музика. 1927 № 1. С. 67–70.
277. Козицький П. Всеукраїнське музичне товариство ім. Леонтовича в його минулому, сучасному і в перспективах // Музика. 1927 № 4. С. 3–11.
278. Локощенко Г. Його твори співав народ // Музика. 1991 № 5. С. 26–27.
279. Музика. 1924. Ч. 7–9.
280. Ницай І. Дещо про хорову справу на Україні // Музика. 1927 № 3. С. 35–40.
281. Ницай І. Літні диригентські курси // Музика. 1927 № 2. С. 38–39.
282. Ржевська М. Григорій Давидвський і «давидовщина» // Музика. 1996. № 1. С. 27.
283. Типове положення про Округові капели // Музика. 1927. № 4. С. 50–51.
284. Хроніка // Музика. 1927 № 1. С. 72.
285. Хроніка // Музика. 1927 № 2. С. 48.
286. Хроніка // Музика. 1927 № 4. С. 14.
287. Ще про давидовщину / К-тя // Музика. 1927 № 3. С. 43–44.
288. Юрмас Я. Всеукраїнський День Музики 1926 року // Музика. 1927. № 1. С. 44–48.
289. Юрмас Я. Музичне життя України 1926 року // Музика. 1927. № 1. С. 50–57.
290. Музиченко С. М. Г. М. Давидовський // Народна творчість та етнографія. 1966. № 1. С. 68–69.
291. Музиченко С. Самобутня спадщина пісняря // Сільські вісті. 1966. 18 січ.
292. Музичне й театральне життя м. Вінниці // Червоне село. 1923. 14 листоп.

293. Семенко Л. І. Музика віри : 140 років від дня народження Г. М. Давидовського // Вінниц. край. 2006. № 1. С. 115–122.

294. Боцюн П. Музично-освітня робота окружних капел // Музика масам. 1928. № 8.

295. Скалецький Р. Музичне виховання мас і курси перепідготовки музкерівників на Тульчинщині // Музика масам. 1929. № 2. С. 25–27.

296. Хроніка // Музика масам. 1928. № 1.

297. Хроніка // Музика масам. 1929. № 1.

298. Шевченко Т. Борис Левицький // Музика масам. 1928. № 7.

299. Хроника // Винницкая жизнь. 1919. 4 октяб.

Архівні документи

300. Державний архів Вінницької області (далі – ДАВО). Ф. Д-13. Винницкая мужская учительская семинария. г. Винница, Подольской губернии. 1907–1920 гг. Оп. 1. Спр. 2. Отчеты о состоянии семинарии за 10 декабря 1908 г. – 16 марта 1913 г. 253 арк.

301. ДАВО. Ф. Р-196. Вінницький окружний адміністративний відділ Вінницького окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, 1920 – 1930 рр. Оп. 1. Спр. 98. Матеріали по реєстрації православної релігійної громади при Казанській церкві м. Вінниці (статут, реєстраційні картки, анкетні листи, протоколи). 28 січня 1923 – 14 листопада 1924 р. 49 арк.

302. ДАВО. Ф. Р-251. Вінницька районна контора Української контори житлово-будівельного кооперативного постачання. 1928 – 1931 рр. Оп. 1. Спр. 606. Концертна діяльність на Вінниччині. 159 арк.

303. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губернського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 22. Обращение Центральной Рады к населению, постановления и объявления Винницкой городской управы и др., устав районных и

общегородского советов домовых комитетов г. Киева, устав общества «Просвита». 5 июля – 29 сентября 1918 г. 43 арк.

304. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губернського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 28. Звіт секції МУЗО Подільської Губнаросвіти за 1921 рік. 92 арк.

305. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губернського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 89. Протокол совещаний сотрудников губнаробраза 18 декабря 1920 г. – 24 мая 1921 г. 214 арк.

306. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губернського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 129. Протокол совещаний сотрудников губнаробраза. 129 арк.

307. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губернського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 600. Звіт музичної секції Губполітпросвіти за 1922 рік. 58 арк.

308. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губернського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 623. Отчеты по подотделу искусств. Переписка с Винницким городским Советским театром об оборудовании и ремонте помещения театра и культурно-просветительным отделом Подольского губвоенкомата о культработе; Список артистов и рабочих драматической труппы «Красная Армия» Киевского Окрвоенкома. 18 апреля – 18 июля 1919 г., 52 арк.

309. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губернського виконавчого комітету Ради робітничих,

селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 623а. Звіт секції МУЗО Подільської Губнаросвіти за 1919 рік. 69 арк.

310. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губернського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 632. Протоколи засідань коллегии подотдела искусств губполитпросвета. Доклад по отделу искусств Каменецкого политпросвета. 29 октября 1921 г. 17 января 1922 г. 46 арк.

311. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губернського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 633. Подольский губернский отдел народного образования. Положение губернского отдела нацменьшинств о работе совета нацменьшинств, месячные отчеты клубов г. Винницы, сведения о личном составе, доклады о работе культобраза. 12 ноября 1921 г. – 30 сентября 1922 г. 1036 арк.

312. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губернського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 645. Отчеты, планы, доклады о работе губернского управления сельскими домами, клубов, библиотек, чрезвычайной комиссии по ликвидации неграмотности. 31 января 1923 г. – 18 декабря 1924 г. 269 арк.

313. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губернського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 651. Списки клубов, красных уголков г. Винницы. 16 апреля – 9 мая 1924 г. 14 арк.

314. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губернського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп.

1. Спр. 1203. Подольский губернский отдел Народного образования. Список слушателей селекционно-семенных курсов при сельскохозяйственном научном комитете Украины, список лекторов политцикла необходимых для учебных заведений профобра. 16 ноября 1923 г.–28 декабря 1924 г. 548 арк.

315. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губерньського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 1244. Подольский губернский отдел Народного образования. Подотдел художественный. Про состав Винницкого Музыкального Техникума (протоколы заседания художественного совета Госконсерватории, заседания учебно-контрольной комиссии Музыкального Техникума, программы по классу скрипки, пения, фортепиано; списки учащихся Музтехникума. 8 октября 1921 г. – 23 марта 1923 г. 102 арк.

316. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губерньського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 1245. Відомості про проф. школи тульчинської округи, Муз. Технікум. 10/X 1922 – 29/ XII 1922 р. 12 арк.

317. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губерньського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 1246. Справа про склад Тульчинської музичної проф.школи. 23 грудня 1922 – 21 березня 1923 р. 52 арк.

318. ДАВО. Ф. Р-254. Подільська губернська інспектура народної освіти Подільського губерньського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця. 1919 – 1925 рр. Оп. 1. Спр. 1804. Протоколы заседания театральной комиссии, заявления граждан о принятии их на работу в театр. 11 октября 1917 г. – 23 октября 1919 г. 134 арк.

319. ДАВО. Ф. Р-255. Вінницька окружна інспектура народної освіти Вінницького окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів (окрнаробраз), 1923 – 1930 рр. Оп. 1. Спр. 124. Статут Українського Товариства «Просвіта». 85 арк

320. ДАВО. Ф. Р-256. Вінницька окружна інспектура народної освіти Вінницького окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів (окрнаробраз), 1923 – 1930 рр. Оп. 1. Спр. 202. Річний звіт про роботу капели ім. Леонтовича в місті Вінниці до Вінницької окружної інспектури Народної освіти. 6 арк.

321. ДАВО. Ф. Р-256. Вінницька окружна інспектура народної освіти Вінницького окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів (окрнаробраз), 1923 – 1930 рр. Оп. 1. Спр. 645. Програми з різних дисциплін для шкіл селянської молоді. 29 листопада 1927 року – 14 грудня 1928 р. 206 арк.

322. ДАВО. Ф. Р-256. Вінницька окружна інспектура народної освіти Вінницького окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів (окрнаробраз), 1923 – 1930 рр. Оп. 1. Спр. 706. Протоколи нарад методичного осередку Вінницького окружного відділу політосвіти, політосвітніх робітників районів, відомості про склад, квартальні плани, відчити про роботу, анкети обстеження райсельбудів та хат-читалень. 16 січня 1926 р. – 23 грудня 1927 р. 246 арк.

323. ДАВО. Ф. Р-256. Вінницька окружна інспектура народної освіти Вінницького окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів (окрнаробраз), 1923 – 1930 рр. Оп. 1. Спр. 708. Матеріали про культосвітню роботу в Вінницькій окрузі (тези, резолюції, протоколи). 1 лютого 1926 – 23 серпня 1928 року. 483 арк.

324. ДАВО. Ф. Р-847. Тульчинська окружна інспектура народної освіти Тульчинського окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, 1922 – 1930 рр. Оп. 1. Спр. 46. Прикази по инспектуре, переписка с Народным комиссариатом просвещения,

райисполкомами и др. учреждениями об организации учебновоспитательной работы в школах, укомплектовании учителями и оборудовании школ; списки, заявления и удостоверения учителей. 11 декабря 1926 г. – 27 июля 1927 г. 722 арк.

325. ДАВО. Ф. Р-847. Тульчинська окружна інспектура народної освіти Тульчинського окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, 1922 – 1930 рр. Оп. 1. Спр. 70. Тульчинская окружная инспектура народного образования. 1026 арк.

326. ДАВО. Ф. Р-847. Тульчинська окружна інспектура народної освіти Тульчинського окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, 1922 – 1930 рр. Оп. 1. Спр. 72. Тульчинський Округовий Виконавчий комітет. Інспектура Наросвіти. Листування з НКО та Окрвиконкомом. 1 січня 1927 р. – 31 грудня 1927 р. 824 арк.

327. ДАВО. Ф. Р-847. Тульчинська окружна інспектура народної освіти Тульчинського окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, 1922 – 1930 рр. Оп. 1. Спр. 83. Тульчинская окринспектура наробраза. 15 юня 1928 г. – 31 декабря 1929 г. 854 арк.

328. ДАВО. Ф. Р-847. Тульчинська окружна інспектура народної освіти Тульчинського окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, 1922 – 1930 рр. Оп. 1. Спр. 228. Копії протоколів Наросвіт, з'їздів та конференцій. 1 січня 1927 р. – 31 грудня 1927 р. 65 арк.

329. ДАВО. Ф. Р-848. Тульчинська окружна прокуратура, 1923 – 1930 рр. Оп. 1. Спр. 71. Тульчинская окружная инспектура народного образования. 921 арк.

330. ДАВО Ф. Р-925. Подільський губернський виконавчий комітет Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця, 1921 – 1925 рр. Оп. 2. Спр 1а. Подольский губернский исполнительный

комитет. (Постановления, протоколы, отчеты о деятельности Губисполкома и переписка с отделами). 1919 год. 84 арк.

331. ДАВО. Ф. Р-965. Подільське губернське статистичне бюро, м. Вінниця, 1919 – 1925 рр. Оп. 5. Спр. 250. Статистические данные о театрах, театральных кружках, хорах и оркестрах по Винницкому уезду на 01.01. 1922 г. 23 арк.

332. ДАВО. Ф. Р-5388. Давидовський Григорій Митрофанович – заслужений артист УРСР, композитор, м. Вінниця, 1919 – 1975 рр. Оп. 1. Спр. 1. Біографія. 6 арк.

333. ДАВО. Ф. Р-5388. Давидовський Григорій Митрофанович – заслужений артист УРСР, композитор, м. Вінниця, 1919 – 1975 рр. Оп. 1. Спр. 4. Опера «Під згуки рідної пісні». 84 арк.

334. ДАВО. Ф. Р-5388. Давидовський Григорій Митрофанович – заслужений артист УРСР, композитор, м. Вінниця, 1919 – 1975 рр. Оп. 1. Спр. 9. Фотографії. 4 арк.

335. ДАВО. Ф. Р-5986. Скалецький Родіон Андрійович – самодіяльний композитор, м. Вінниця, 1927 – 1984 рр. Оп. 1. Спр. 1. Автобіографія. 6 арк.

336. ДАВО. Ф. Р-5986. Скалецький Родіон Андрійович – самодіяльний композитор, м. Вінниця, 1927 – 1984 рр. Оп. 1. Спр. 2. Документи біографічного характеру. 73 арк.

337. ДАВО. Ф. Р-5986. Скалецький Родіон Андрійович – самодіяльний композитор, м. Вінниця, 1927 – 1984 рр. Оп. 1. Спр. 12. Рецензії Скалецького. 45 арк.

338. ДАВО. Ф. Р-5986. Скалецький Родіон Андрійович – самодіяльний композитор, м. Вінниця, 1927 – 1984 рр. Оп. 1. Спр. 13. Рецензії на твори Скалецького. 86 арк.

339. ДАВО. Ф. Р-5986. Скалецький Родіон Андрійович – самодіяльний композитор, м. Вінниця, 1927 – 1984 рр. Оп. 1. Спр. 19. Весняне коло. 19 арк.

340. ДАВО. Ф. Р-5986. Скалецький Родіон Андрійович – самодіяльний композитор, м. Вінниця, 1927 – 1984 рр. Оп. 1. Спр. 20. Весілля. 176 арк.

341. ДАВО. Ф. Р-5986. Скалецький Родіон Андрійович – самодіяльний композитор, м. Вінниця, 1927 – 1984 рр. Оп. 1. Спр. 23. Купала. Весняний хоровод. 23 арк.

342. ДАВО. Ф. Р-5986. Скалецький Родіон Андрійович – самодіяльний композитор, м. Вінниця, 1927 – 1984 рр. Оп. 1. Спр. 25. Листи організацій, видавництв. 90 арк.

343. ДАВО. Ф. Р-6023. Колекція фільтраційних, слідчих та наглядових справ переданих СБУ у Вінницькій області, 1918 – 1999 рр. Оп. 4. Спр. 5907. Протоколи допитів Ф. Лебеда щодо справи Р. Скалецького. Карна справа на Р. Скалецького. 44 арк.

344. ДАВО. Ф. Р-6023. Колекція фільтраційних, слідчих та наглядових справ переданих СБУ у Вінницькій області, 1918 – 1999 рр. Оп. 4. Спр. 6346. Карна справа на Р. Скалецького. 44 арк.

345. ДАВО. Ф. Р-6023. Колекція фільтраційних, слідчих та наглядових справ переданих СБУ у Вінницькій області, 1918 – 1999 рр. Оп. 4. Спр. 23975. Карна справа на Р. Скалецького. 96 арк.

346. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (далі – ІР НБУВ). Фонд товариства ім. М.Д.Леонтовича Ф. Р-50. № 44. Арк. 5.

347. ІР НБУВ. Ф. Р-50. Фонд товариства ім. М.Д.Леонтовича № 44. Арк. 6.

348. ІР НБУВ. Ф. Р-50. Фонд товариства ім. М.Д.Леонтовича № 65.

349. ІР НБУВ. Ф. Р-50. Фонд товариства ім. М.Д.Леонтовича № 110.

350. ІР НБУВ. Ф. Р-50. Фонд товариства ім. М.Д.Леонтовича № 543. Арк. 6.

351. ІР НБУВ. Ф. Р-50. Фонд товариства ім. М.Д.Леонтовича. № 543. Арк. 10.

352. ІР НБУВ. Ф. Р-50. Фонд товариства ім. М.Д.Леонтовича № 535.

353. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ). Ф. Р-12. Давидовський Григорій Митрофанович. Український радянський хоровий диригент і композитор. Оп. 2. Спр. 5. Автобіографія. 1 арк.

354. ЦДАМЛМ. Ф. Р-12. Давидовський Григорій Митрофанович. Український радянський хоровий диригент і композитор. Оп. 2. Спр. 8. Давидовський Г.М. «Автобіографія, каталог, отзиви пресси о музыкальной деятельности композитора Давидовського» Автограф. Зошит. 19 березня 1950 р. 45 арк.

355. ЦДАМЛМ. Ф. Р-12. Давидовський Григорій Митрофанович. Український радянський хоровий диригент і композитор. Оп. 2. Спр. 12. Листи Давидовського Г.М. Михайлову М.М. 19 січня 1950 р – 19 лютого 1952 р. 47 арк.