

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
факультет культури і мистецтв**

кафедра інструментального виконавства

**РОЗВИТОК МУЗИЧНО-КОНЦЕРТНОГО ЖИТТЯ ХЕРСОНА
КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконав: студентка

Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової) програми
Музичне мистецтво

Гаркуша Ганна Володимірівна

Керівник к. мист. доцент Чехуніна А.О.

Рецензент к.п.н., доцент Гунько Н.О.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Розвиток музичної культури російської імперії на зламі XIX-XX століть	7
1.1. Витоки музичної культури російської держави.....	7
1.2. Становище російської музичної культури на зламі XIX – XX століть.....	9
РОЗДІЛ 2. Розвиток української музичної культури кінця XIX - початку XX століть	21
2.1. Становище української музичної культури кінця XIX – початку XX століття (соціально-політичний аспект).....	21
2.2. Розвиток професійного музичного виконавства в Наддніпрянській Україні.....	30
2.3. Розвиток музичної освіти на території України у кінці XIX – на початку XX століття.....	38
РОЗДІЛ 3. Музично-концертне виконавство Херсона кінця XIX-початку XX століття	43
3.1. Розвиток музично-концертної діяльності Херсона в кінці XIX – початку XX ст.....	43
3.2. Репертуар музичних концертів Херсона як джерело з історії культури кінця XIX – початку XX століття.....	55
ВИСНОВКИ	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	62

ВСТУП

Стан світової культури на зламі XIX – XX можна характеризувати, як добу якісних, масштабних перетворень. Цьому передувала низка культурних та соціально політичних передумов, які сприяли поживленню усіх культурних процесів, насамперед у країнах Східної й Західної Європи та Америки.

Подібна активізація кількісних та якісних культурних змін пов'язана з кількома факторами. По-перше – народна рефлексія, що почала проявлятися після революційних подій, які охоплювали Європу та Америку упродовж другої половини XIX століття вилася у розвиток нових культурних течій і форм. Окрім того, постійним явищем став процес популяризації музики окремих регіонів Європи, яка в середині XIX століття залишалась провідним центром розвитку музичної культури світу. Звідси маємо процес розповсюдження музики окремих композиторів серед осередків тодішньої музичної культури.

Процеси, що відбувались у світі безпосередньо стосувались країн Східної Європи, серед яких у складі Російської імперії, знаходилась Україна. Маючи складне внутрішньополітичне й соціальне становище, країна стала на шлях професіоналізації й модернізації тимчасово аматорського рівня музичної культури, певною мірою завдяки внутрішній демократизації Російської імперії порівняно з попередніми періодами історії. Сукупність подій, що вирували всередині країни важливим чином вплинули й на один з губернських центрів кінця XIX – початку XX століття – Херсон, де тільки но починались процеси становлення та розвитку професійної музичної культури, що поступово впливало на формування музичного сприйняття, смаків, поглядів слухачької аудиторії міста. Роль Херсона займає одну з ключових позицій у розвитку музичної культури півдня України, враховуючи його географічне положення, межі, й соціально-політичне значення для

тодішньої Російської імперії. Як і більшість культурних центрів того часу - Херсон поглинув усі наслідки тогочасних реформ і перетворень, поступово трансформуючись й змінюючи культурний характер.

Актуальність теми дослідження в першу чергу полягає у можливості пояснити та виявити причини тих чи інших локальних культурних процесів, що відбувались у Херсоні в кінці XIX – початку XX століття шляхом дослідження музичної культури Російської імперії та України у її складі. Це дозволить простежити відлуння реформ й культурних процесів, що вирували у найбільших Культурних центрах імперії – таких як Київ, Харків, Львів, Петроград, Москва та ін.

Таким чином, у роботі порушується проблема джерелознавчого аналізу музичної культури міста Херсона на межі XIX – XX століть, а саме – дослідження музичного репертуару концертів, численних відгуків та рецензій кореспондентів, стану тогочасної освіти, розвитку концертної справи у місті, функціонування залів та майданчиків для проведення концертів і т.д, на основі обробки періодичних газетних видань міста, мемуаристики й аналізу історіографії.

Стан дослідження. Серед існуючих праць, у 2011 році було здійснене перше в науковому мистецькому просторі України дослідження музичної культури Херсонщини кінця XIX – початку XX століття, що включало в себе мистецький а також історико-культурний аналіз джерельної бази й літератури, авторства Марії Слабченко [59]. У нашому дослідженні ми спираємось на думку дослідниці, а також використовуємо у якості джерел інформації періодичні видання міста Херсона за період з кінця XIX до початку XX століття, такі як: газета «Юг» (1898-1905) [33-36, 44-45,], (1907-1915) [37-38, 47-48], «Родной край» (1905-1912) [26-32, 40-44,], «Херсонская газета копейка» (1910-1914) [50]. Також, джерельну базу доповнили мемуари Й. Н. Векслера "О Херсоне и его жителях" [8].

Питанням дослідження української музичної культури вказаного періоду займалися: Л. Корній [20], Гордійчук [18], М. Грінченко [12], Л. Кияновська [19], О. Крусь [22], А. Муха [39]. Дослідники музичної культури Російської імперії: Б. Асаф'єв [3], [4], Е. Орлова [52], Е. Фріда [54], [55], [56], [57], Т. Владишевская [9], Л. Рапацкая [53], колективна праця з історії музики Росії під редакцією Ю. Келдиша [15], [16], [17], [18].- Також використовувались наукові доробки О. Серова [58].

Метою дослідження є визначення особливостей розвитку музичної культури Херсона кінця XIX– початку XX століть у контексті розвитку музичної культури Російської імперії та України;

Ключовими **завданнями** дослідження є:

1. На основі обраної літератури дослідити витоки та порівняти етапи зародження й розвитку української та російської музичних культур;
2. Окреслити основні тенденції розвитку музичної культури у Російській імперії на зламі XIX- XX століть;
3. Охарактеризувати основні тенденції становлення й розвитку музичної культури на території України другої половини XIX століття;
4. Визначити специфіку професіоналізації музичного виконавства на території Наддніпрянщини кінця XIX – початку XX століття;
5. Дослідити розвиток музичної освіти на території України у контексті загальних процесів професіоналізації музичного виконавства й розвитку музичної культури кінця на межі XIX – XX століть;
6. На основі дослідження історіографії та джерельної бази - визначити особливості розвитку Музичної культури

Херсона, дослідити специфіку концертного життя міста, охарактеризувати особливості розвитку музичних смаків місцевої слухацької аудиторії;

7. Дослідити та простежити взаємозв'язок місцевих й загальнодержавних культурних процесів, визначити особливості концертних виступів місцевих і гастролуючих музикантів;

Об'єкт дослідження: Українська музична культура кінця XIX – початку XX століття;

Предмет дослідження: Розвиток музичної культури Херсона на зламі XIX – XX століть;

Теоретичне та практичне значення Результати даного дослідження дозволяють використовувати отримані дані у подальшій роботі з подібними теми для більш глибокого опрацювання. Безумовно, матеріали дослідження можна використовувати для курсу «Художня культура» з питань розвитку музичної культури регіональних центрів, зокрема Херсона кінця XIX – початку XX століття, в курсі вивчення дисципліни «Історія української музики», «Історія всесвітньої музики», для підготовки курсових робіт, лекцій, рефератів тощо.

Структура роботи включає зміст, вступ, три розділи (по 2-3 підрозділи в кожному), висновки, список використаної літератури – 65 позиції. Загальний обсяг роботи – 66 сторінок.

РОЗДІЛ I

РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ РОСІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ НА ЗЛАМІ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ

1.1. Витоки музичної культури російської держави

Витоки російської музики сягають періоду творчості слов'янських племен, що жили на території Давньої Русі до виникнення у ІХ столітті першої руської держави. Про найдавніші види східно-слов'янської музики можна судити за допомогою окремих історичних свідчень, матеріалів з археологічних розкопок а також, завдяки елементам, що збереглися до наших днів в образах пісенного фольклору.

До часу виникнення давньоруської держави з центром у Києві, народна пісня займала важливе місце в сімейному та суспільному побуті. Широкого розповсюдження отримав обрядовий фольклор, що був тісно пов'язаний з язичницькими релігійними віруваннями й ритуальними діями, що склалися в епоху родо-общинного устрою. Багато язичницьких обрядів продовжували існувати серед народу навіть після запровадження християнської віри у Київській русі (Х століття). На території давньої Русі не існувало розвинених форм професійної світської музики, що визначало надзвичайно важливу роль фольклору у житті суспільства.

Народна пісня була популярною не тільки серед народу але й серед вищих феодальних прошарків, аж до оточення князя. Головними носіями світської художньої культури були скоморохи та баяни – представники пісенної традиції. [54, с. 10]

З прийняття у Х столітті християнства, як державної релігії, почала свій розвиток церковна музика. Форми давньоруського церковного співу, а в більшій мірі й самі його наспіви, що відрізняються виключним мелодизмом були запозичені у Візантії. Вплив цієї держави

визначило характер розвитку російської церковної музики на першому його етапі. У подальшому, провідне значення для неї склали художні принципи літератури.

Церковна музична культура, на відміну від народної, з самого початку володіла письмовою традицією. Тексти виконання записували церковно-слов'янською мовою. Церковна музика входила в усі види православних богослужінь – Літургію, вечірню й ранкову, північну, повечір'я, вінчання, поховання та молебни, панахиди і т. д.

Співацькі жанри руської церковної музики відображають складність та багатство візантійської гімнографії. Серед них – тропарі, кондаки, ікоси, акафісти, канони, ірмоси, приспиви, каноніки і т.д. Важливу роль в організації служби відіграла система осмогласу [52, с. 59].

У ході історичного розвитку, першочергова основа руського церковного співу видозмінювалась. У результаті виникає новий тип давньоруського мистецтва – знаменний спів [54, с. 8-10]. Цей тип виконання являв собою унісонний чоловічий спів, що відрізнявся суворістю й чіткістю. Мелодія досить плавна, хвилеподібна, розспівна. Знаменний розспів брав свій початок в рамках осмогласу а гімнічні тексти складали стовп, тобто цикл, що повторювався кожні 8 тижнів. Розпівами були короткі молитви у об'ємі терції або кварта. З кількох розспівів складався більш об'ємний текст. До середини XVII почалася тенденція скорочення мелодій для зрозумілості тексту. Новий формат тексту почали називати малим розспівом, а оригінальні – великим. [52, с. 56]

До певного історичного періоду, а саме до завершення існування Київської Русі й повного оформлення Московського царства – витоки української та російської музичних культур були ідентичними, оскільки мали спільне коріння. Пізніше, через часткову асиміляцію частини слов'ян з фіно-уграми, монголами і т.д., почав окреслюватись окремий

культурний тип, який зараз складає велику частину населення Росії. У той самий час, українська музична культура продовжувала розвиватись першочерговим шляхом. Поступово, враховуючи історичні обставини й політичну ситуацію в нашому географічному регіоні, сформоване московське царство, а пізніше – Російська імперія фактично анексувала левову частку території нашої держави. Ці події призвели до багатьох політичних та культурних подій, але, найголовніше – вони призвели до появи культурного фронтиру між двома культурами – українською та російською. Їх протистояння та взаємозв'язок, що безпосередньо простежується в розвитку музичної культури Херсона кінця XIX – початку XX століття є актуальною проблемою сьогоднішньої науки.

1.2. Становище російської музичної культури на зламі XIX – XX століть

Характеризуючи розвиток культури Російської імперії другої половини XIX – початку XX століття перш за все слід визначити основні соціально – політичні зміни на території країни, такі як: початок демократичного піднесення, загальна відміна кріпацтва, царські реформи 60 – 70х років XIX століття і, як наслідок, високі темпи розвитку промисловості.

Період, починаючи з кінця XIX – до початку XX ст. у колі дослідників російської музичної культури та мистецтва визначається як доба досягнень й розвитку музики, театру, образотворчого мистецтва, про що добре свідчить розвиток цих галузей у Херсоні того ж періоду.

На початку XIX століття у галузі музичної культури очевидна перевага залишалась за духовною музикою. Високий ранг цього напрямку забезпечувався відомими духовними концертами Д. С. Бортнянського й М. С. Березовського, що втілювали у себе ідеї соборності, православної віри, національної самобутності [54, с. 58-61].

Потреба у церковній музиці перетворювала сферу духовної музичної культури не тільки у найбільш розвинену, але й в музично-освітню структуру, завдяки якій з'явилась плеяда російських композиторів, співаків, регентів.

Друга половина XIX століття відкрила новий етап у становленні музичного виховання й освіти в Російській імперії. Яскравою подією у сфері музичного просвітництва стало відкриття у 1856 році у Петербурзі, а у 1860 році у Москві Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ). Головними ініціаторами його організації й відкриття стали відомі діячі того часу: Д. В. Стасов, Н. Г. та А. Г. Рубінштейни, М. Ю. Вільєгорський, В. Ф. Одоєвський. Одним з основних завдань товариства було прагнення зробити музику доступною для широких кіл слухачів (мова йде про класичний академічний напрям музики, до якого на той час відносились відомі європейські та російські композитори, Даний напрям був доступний вузькому прошарку населення, виключно інтелігенції та дворянам, що мали певне фінансове становище, й могли дозволити собі купівлю квитків на концерти класичної музики, оплату навчання у закладах музичної освіти або ж приватних викладачів). Незабаром, у кількох містах імперії були відкриті відділення (філіали) Імператорського Російського музичного товариства а також навчальні заклади, що входили до їх складу. Окрім просвітницької, діячі ІРМТ вбачали своє завдання у залученні народних мас до занять музикою на професійній основі. [55, с. 4]

У 1862 році була відкрита Безкоштовна музична школа під керівництвом композитора М. Я. Балакірева та російського хорового диригента Г. Я. Ломакіна. Концерти Безкоштовної музичної школи під керівництвом М. Я. Балакірева мали вагоме значення у справі музичного просвітництва, грали роль центру пропаганди російської класичної музики, розвиваючи та укріплюючи національну хорову культуру Росії.

Неможливо переоцінити таку подію в історії музичної культури й освіти Російської імперії кінця XIX – початку XX століття як відкриття консерваторій у Петербурзі (1862 р.) та у Москві (1866 р.). Фундатор професійної музичної освіти А. Г. Рубінштейн визначив найважливіші завдання їх діяльності – всебічний розвиток особистості музиканта, виховання його естетичних смаків на основі високохудожніх взірців музичної літератури, прагнення знайти колективні форми музичного виконавства. Інтенсивна діяльність перших російських консерваторій у другій половині XIX століття обумовила позитивні процеси розвитку професійної музичної освіти. Важливим результатом роботи вищих музичних навчальних закладів стала підготовка педагогів не тільки для столиць але й інших регіонів Російської імперії. [55, с. 4]

Кінець XIX – початок XX століття дослідники вважають яскравим та вкрай плідним періодом російської музичної освіти. На тлі значного економічного підйому, активізації усіх сторін суспільного життя, широкий розвиток отримала просвітницька діяльність й музична освіта. Демократичні тенденції, що відбувались в суспільстві, визначили відмінну від існуючої соціальну сферу й позначили соціодинаміку розвитку музичної освіти в бік простого, різностанового контингенту учнів. Музична спільнота завзято пропагує ідеї загальної музичної освіти та необхідності введення занять з музики до складу обов'язкових предметів загальноосвітньої школи.

Відомий музикант і педагог К. Ю Давидов неодноразово підкреслював важливість ліквідації розриву у культурному рівні між столичними й провінційними містами, що яскраво спостерігалось у Росії на межі XIX – XX століть. Він вважав, що першочерговою і найважливішою метою є виховання великої кількості освічених "музичних працівників". П. Ф. Каптерев в "Дидактических очерках" вказував на необхідність естетичного розвитку дітей, перш за все через виконання, а для цього першочерговим вважав навчання гри на музичних

інструментах, хоровому співу. Великий внесок у справу розвитку культурно-просвітницької діяльності зробила Народна консерваторія, що була відкрита у Москві 1906 року.

Останні десятиліття XIX й початок XX ст. характеризувались активізацією діяльності плеяди музикантів-методистів для створення методичної бази музичної освіти (С.І. Міропольський, А. Н. Карасєв, А. І. Пузирєвський, Д. Н. Зарін, А. Л. Маслов та ін.). Їх висновки стосовно змісту, ролі й значення музичного виховання мали вкрай важливе значення для діяльності наступних поколінь педагогів-музикантів.

Особливе місце серед музичних педагогів на межі XIX – XX ст. займає С. В. Смоленський – хоровий диригент, вчений, методист, вчений, що присвятив свою діяльність питанням народної освіти, музичної педагогіки й методики навчання. Він пропагував ідеї всебічного розвитку музиканта, спрямованість на отримання глибоких професійних навичок, виховання стійкого інтересу до обраної професії, орієнтацію на тісний зв'язок навчання й практики.

На початку XX століття Г. Рукавішников, підіймаючи питання навчання дітей у ранньому дитинстві, вказує, що у заняттях музикою, як і в усьому схожому, не варто забувати правила: перш за все – людина, а потім – музикант. А. А. Шеншин підкреслював, що під музичним розвитком учнів слід розуміти не технічні здібності, а вміння сприймати мистецтво й повністю його засвоювати. На думку відомого російського педагога-методиста В. Н. Щацької, виникнення музичних поглядів пов'язане із створенням музичної мови, її виразних засобів [63].

Завдяки зусиллям провідних російських музикантів-педагогів були визначені шляхи розвитку російської музичної освіти, в якому вагоме місце належало класичному напрямку, вивченню та збереженню народної творчості, музичного фольклору.

Початок XX століття позначений в історії російської музичної освіти активним відкриттям державних та приватних навчальних

закладів музичного профілю. Враховуючи, визначений консерваторіями напрям музичної освіти, кількісну його основу складала усе ще приватні заклади освіти а також приватна педагогічна практика. Традиційно високим й одночасно досить дорогим зберігався рівень домашньої музичної освіти. Змінився якісний склад педагогів-музикантів, серед яких значне місце займали випускники консерваторій, училищ а також інститутів шляхетних дам, вчительських семінарій та університетів.

Особливу сферу музичної освіти складала приватні музичні школи, класи, курси, які володіли свободою вибору й використання навчальних програм, у створенні соціальних умов для різноманітних суспільних верств. Більшість приватних шкіл ставило за мету давати учням всебічний музичний розвиток, а найкращих готувати до вступу в консерваторію.

Таким чином, протягом достатньо широкого періоду формувалась російська музична освіта, яка увібрала в себе найкращі традиції російського національного мистецтва. Була створена широка мережа навчальних закладів музичного спрямування, була вихована плеяда неперевершених педагогів-музикантів, вправних організаторів, виконавців, композиторів, суспільних діячів. Усе це передбачило фундаментальний і масштабний характер розвитку музичної освіти у Російській імперії кінця XIX – початку XX століття.

Основні музичні досягнення тієї епохи безпосередньо пов'язані з іменами таких відомих митців як Петро Чайковський, Микола Римський-Корсаков, Мільй Балакіреєв, Модест Мусоргський, Олександр Скребін, Сергій Рахманінов, Ігор Стравінський, Олександр Глазунов, Сергій Танєєв. Вагоме місце у мистецькому просторі того часу займало товариство "Могутня купка", також відома як "Нова російська музична школа". До цього колективу, сформованого у 50-х – на початку 60-х рр. XIX ст., входили п'ятеро відомих російських композиторів – Олександр Бородин (1833-1887), Микола Римський-Корсаков (1844-1908), Цезар

Кюї (1835-1918), Модест Мусоргський (1839-1881), Мільй Балакіреєв (1837-1910) Основні естетичні позиції та завдання гуртківців склалися під безпосереднім впливом поглядів впливового російського художнього й музичного критика Володимира Васильовича Стасова (1834-1906) [16], [53], [55].

У своєму творчому здобутку композитори "Балакіревського гуртка" взяли за основу та розвинули традиції класичної школи Олександра Даргомижського та Михайла Глінки, де значно збагатили та розширили кордони жанрів оперної, інструментальної і симфонічної музики, доповнили більш новими формами, по суті наблизивши до нагальних питань життя тодішнього суспільства. Крім того, найкращі твори членів "Могутньої купки" були створені саме у період її існування. Одними з таких були: Симфонічна поема "Русь" та східна фантазія "Ісламей" М. Балакіреєва; опери "Син мандарина" та "Вільям Раткліф" Ц. Кюї; Опера М. Мусоргського "Борис Годунов"; симфонічна картина. Перша і Друга симфонії та опера "Псковитянка" Римського – Корсакова [56].

Дослідники визначають три ключові риси, що були властиві музиці нової школи: Відсутність "сліпої віри" та упереджень, тяжіння до національної ідеї й "крайня її схильність до програмної музики". Усе це впливалось у постійні заклики композиторів до створення музики з національними рисами, запозичення мелодії з народних мотивів й звернення до окремих сюжетів з історії.

Місце та роль "Балакіревського гуртка" важко переоцінити. Цей культурний осередок суттєво вплинув на розвиток усієї класичної музики того й майбутнього часу, його діяльність аж ніяк не обмежувалася суто музичними творами, написаними його учасниками.

Тісний зв'язок з історією музичної культури Росії безпосередньо мала творчість композитора Модеста Петровича Мусоргського (1839-1881). Його самобутній стиль, творча індивідуальність, витончене

уміння створювати характерні образи людини, соціальна напруженість – усе це мало прояв ще на перших етапах мистецького, професійного становлення композитора і втілювалося у різноманітних романсах, піснях на слова тодішніх поетів й власні тексти. Яскравими прикладами таких творів стали: "Спи, засни, селянський син", "Симінарист", "Калістрат", "Колискова Єр'омушки", незавершена опера "Весілля" та симфонічна картина "Ніч на лисій горі". [55, с.108-121]. Їх відмінними рисами вважають новаторство музичної форми й розмаїття звукових кольорів. Фактично, цей період творчості композитора можна вважати так званим підготовчим етапом перед створенням або ж етапом вдосконалення композиторських навичок перед написанням його найвідоміших творів – опер "Борис Годунов" й "Хованщина".

Вважається, що характерними рисами цих творів М. Мусоргського є образ "повсталого народу", а головною темою – рух за свободу і правду. Але, образність даних творів не обмежується суто народними сценами масового характеру, опери композитора наскрізь насичені складними, чітко розробленими історичними й художніми образами, що наділені великою психологічною глибиною, сповнені протиріч. [16, с. 254-257], [56, с. 152-154].

Поряд із масовими народними сценами в операх з великою психологічною глибиною розроблені складні, повні протиріч характери історичних та художніх образів.

Микола Андрійович Римський-Корсаков (1844-1908) у своїй творчості наслідував творчі традиції М. І. Глінки. У доробку автора нараховується 15 опер (які слугували його улюбленим жанром), для дев'яти з них композитор взяв за основу відомі казкові сюжети, загалом пов'язані зі світом природи (дослідники зазначають, що дана тема досить приваблювала композитора). До цих творів належать опери "Ніч перед різдвом", "Казка про царя Салтана", "Золотий півник", "Садко". Цікавим є той факт, що у творах Римського-Корсакова образ

природи виступає не тільки у ролі фону до основних подій, природа є діючою особою. Однією з рис творчості композитора є ліричні, чисті образи руських жінок, як приклад – Марфа ("Царська Наречена"), Ольга ("Псковитянка"), Любава ("Садко") та ін. [56, с. 10-194].

Подібних рис оперної виразності Римський-Корсаков досягав завдяки співу, але роль оркестру була не менш важливою, особливо при інтегруванні самостійних фрагментів симфонічної музики, як у антракті "Три дива" з "Казки про царя Салтана", вступу "Море-Океан синій" у "Садко", "Січа при Керженце" зі "Сказання про невидимий Кітеж".

До творчого доробку Миколи Римського-Корсакова входять також сюїти й увертюри, такі як "Шехерезада" та "Світле свято" і близько 79 романсів.

Постать Петра Ілліча Чайковського (1840-1893) поряд з іншими композиторами "Могутньої купки" займає надзвичайно важливе місце. Дослідники історії музичної культури неодноразово позначали вагомий внесок композитора у розвиток тогочасного музичного мистецтва, що безпосередньо вплинуло на музичну культуру Росії та Східної Європи у майбутньому.

До творчого доробку Чайковського належить ряд творів досить контрастного характеру, де радісні, мажорні теми поєднувались та чередувались з песимістичними, одними з таких були: "Євген Онегін", "Юланта", "Пікова Дама", "Орлеанська дівка". Схожі риси мають також шість симфоній композитора та ін. твори, де Петро Ілліч звертається до теми невпинної боротьби людини за власне щастя, яка, згідно думки дослідників, є основною в його творчому доробку. Така образність у творчості Чайковського бере свій початок з класичних зразків творчості Пушкіна, Шекспіра, Островського, Байрона, якими надихався композитор. У подальшому, свої творчі ідеї, зокрема розкриття образу внутрішнього світу людини він реалізовував шляхом використання

цілого ряду художніх засобів, але головним інструментом своєї музичної мови Петро Ілліч вважав народну пісенну творчість. [56, с. 194-201]

Певною мірою, значний частина творчого потенціалу Петра Чайковського втілилася у естетиці мистецтва балету. У подальшому, його музика відіграла роль основи принципово нового типу балетної постановки, балетного спектаклю, класичного, симфонічного балетів, де шляхом використання багатогранних образів відбувалось оформлення та становлення загальнолюдських почуттів і думок. Ці риси увібрали в себе найвідоміші твори балетного жанру написані П. І. Чайковським разом з М. І. Петіпа і Л. І. Івановим: "Лебедине озеро", "Спляча красуня" та "Лускунчик". Саме завдяки внеску Чайковського до кінця ХІХ століття класичний російський балет досяг свого піку розвитку, фактично закінчив своє формування і продовжив існувати як в межах країни так і за кордоном, маючи при цьому значну популярність.

На сьогодні, можемо стверджувати, що творчість П. І. Чайковського значною мірою вплинула не тільки на розвиток і становлення музичної культури Російської імперії на зламі ХІХ – ХХ століть, але й, безумовно інтегрувала російську класичну музику до складу найкращих прикладів світової музичної культури.

Широке коло поціновувачів музики в усьому світі формувало свої смаки під впливом творчості музичної еліти кінця ХІХ- початку ХХ століття, яка залишила масивну творчу спадщину для майбутніх поколінь композиторів й прихильників жанру. Одними з таких музичних авторитетів для тодішньої та майбутньої слухацької й творчої аудиторії стали Сергій Васильович Рахманінов (1873-1943) й Олександр Миколайович Скрябін (1871-1915) – за оцінками критиків – генії свого часу. Паралельна характеристика творчості цих композиторів зумовлена зацікавленістю багатьох дослідників у питанні формування їх стильових смаків в умовах спільного осередку розвитку. Як згадує у своїй роботі "Воспоминания о России" відомий критик, музикознавець Леонід

Леонідович Сабанєєв: "Даже в сфере пианизма они были полярны. Рахманинов был пианистом большого размаха, больших зал и большой публики. Это был тип пианиста как Антон Рубинштейн, как Лист... Лучше всего он играл свои собственные сочинения и Чайковского, хуже у него выходил Бетховен и классики, и он был слишком материален в звуке для Шопена. Скрябин выступал всегда в больших залах, но он делал это только потому, что считал ниже своего реноме и достоинства играть в маленьких. На самом деле он был создан именно для игры в салонах, даже не в маленьких залах – настолько интимен был его звук, настолько мало было у него чисто физической мощи..." [17, с. 5- 68] [57, 152-236]

Фактично, стиль Рахманінова брав свій початок переважно з творчості Чайковського й Шумана, Скрябіна – з Шопена й Ліста. Кращі твори Сергія Рахманінова – фортепіанні твори, романси й опери були створені на зламі століть, до моменту еміграції композитора у США. Одними з таких були: Прелюдія G-moll; Третій концерт для фортепіано з оркестром; опери – "Алеко", "Франческа да Ріміні", "Скупий лицар"; велика кількість романсів; літургія Іоана Златоуста. Музиці Рахманінова властива емоційна насиченість, щирість, широта й свобода, що бере свій початок від особливостей знаменного співу й російської народної пісенності. Усе це досить вдало поєднується зі жвавою ритмікою. Ключовою для найбільш значних творів композитора виявилась тема батьківщини, яка прослідковується, як приклад у другому та третьому концерті для фортепіано з оркестром.

Творчу спадщину Олександра Скрябіна складають три симфонії, симфонічні поеми – "Поема екстазу", "Прометей" та ін. Цікавим фактом є те, що до партитури "Прометея" Скрябін приєднав партію світлової клавіатури, ставши, таким чином, першим в історії композитором, що використовував світломузику. [57, с. 171-181] Одним з останніх, незакінчених "проектів" Олександра Миколайовича, який мав втілитись

у грандіозне дійство (симфонію звуків, кольорів, запахів, рухів) була "Містерія". У кінці ХХ століття за її реконструкцію взявся композитор Олександр Немтін. Згідно задумів автора він створив музичну версію початкової частини "Містерії", за виключенням основної частини тексту, написаного самим Скрябіним. Також, одним з найвідоміших творів композитора вважається етюд №12 (op. 8, 1894-1895pp.)

Як зазначає російський критик та філософ Борис Шльоцер: "Роль і місце творчості Олександра Миколайовича Скрябіна у світовій музичній культурі визначається у першу чергу тим, що свою творчість композитор розглядав не як ціль, а як засіб досягнення більш масштабного й всесвітньо-важливого завдання, яке повинно було носити назву "Містерія"". Саме яскрава емоційність, індивідуальність, прагнення до певної містифікації своєї творчості, тривкість образів, витонченість музичного стилю, повною мірою дали змогу Олександрю Скрябіну зайняти своє місце в історії музичної культури Європи й світу.

Одним з майстрів симфонічної й балетної музики по праву вважають Ігоря Федоровича Стравінського (1882-1971) – важливого представника музичної культури ХХ століття. Музика композитора відрізняється широким стильовим різноманіттям, дослідники поділяють її на три періоди відносно творчості автора: перший (російський) - до якого увійшли найбільш репертуарні твори - несе яскравий образ тодішньої російської культурної традиції; другий (неокласичний) – насичений впливом додекафонії Нової Віденської школи та неокласицизму; третій – серійний. Але такий поділ досить умовний, адже твори на "руську тематику" Стравінський писав у роки, які належать до періоду класицизму і т.д.

У творчому доробку Ігоря Стравінського наявні балети, симфонії, опери, кантати та ораторії, камерна інструментальна й вокальна музика, концерти для солюючих інструментів з оркестром. Фактично, композитор працював в усіх сучасних для нього жанрах. Найвідоміші

твори Стравінського складають: балети – "Жар-птиця", "Петрушка", "Весна священна"; оркестрова фантазія "Феєрверк"; опера "Соловей"; камерна опера "Мавра"; опера-ораторія "Цар Едіп"; симфонії – "Симфонія псалмів", Симфонія in C та "Симфонія в трьох частинах" [17, с. 307].

Оригінальність стилю Стравінського в його невизначеності. Причина цього у постійних пошуках та композиційно-технічних експериментах, які властиві творам композитора. Внаслідок постійних стильових пошуків і безперервній зміні стильового забарвлення творів Стравінського західні дослідники музичної культури "охрестили" Композитора "Протеєм XX століття".

РОЗДІЛ 2

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

2.1. Становище української музичної культури кінця ХІХ – початку ХХ століття (соціально-політичний аспект)

Становище Української культури кінця ХІХ – початку ХХ століття позначилось початком динамічного розвитку й активізації усіх сфер культурного життя населення, не дивлячись на складні політичні та суспільні події, що відбувались на її території. В першу чергу це пов'язано з поступовим ослабленням царської влади, розвитком громадської думки і загальною демократизацією у всій імперії (порівнюючи з минулими періодами існування України у складі Російської імперії).

На даному етапі Україна і далі перебувала у складі двох імперій: Наддніпрянина – у складі Російської, західноукраїнські землі - Австро-Угорщини. Не дивлячись на відмінність умов життя українського населення у двох імперіях, питання національного пригноблення стояло вкрай гостро. Як наслідок – починаючи з середини ХІХ століття ідеї національного відродження активізуються і поширюються серед українського населення, зокрема Херсонського, насичуючи усі сфери його життя, особливо гостро втілюючись у культуру, зокрема музичну [20, .с 101]

Основною перешкодою у розгортанні національного відродження була байдужість представників заможного, панівного прошарку населення, який мав би зайняти основні позиції у цьому русі й стати міцною підтримкою для решти. Але, через власну зацікавленість у тодішній владі та, здебільшого проімперської позиції вони залишались

байдужими, а інколи й чинили відкрити протидію будь яким проявам самобутньої культури українського народу.

Однією з обов'язкових умов існування імперії слугує постійне нав'язування власної культури в усіх сферах життя населення а також системні намагання повного пригнічення самобутньої культури захопленої країни або ж колонії. Фактично, таку політику на території України проводила Російська й Австро-Угорська імперії. Систематично проводилися заходи з русифікації на території Наддніпрянщини, російська мова стала офіційною для закладів освіти і т.д. Поступово, українська мова залишилася в якості мови для неосвіченого населення – переважно селян. Уся «еліта» була російськомовною. Таким чином, єдиною верствою населення, що могла чинити національний опір та поступово пропагувати ідеї національного відродження залишилась так звана «різночинна» суспільна верства – інтелігенція (переважно збіднілі дворяни й вихідці з нижчих станів). Перевагою цієї групи було її постійне поповнення новими членами з національно свідомого селянства, духівництва, міщан й дворянства[20, .с 101].

Музичне життя в Україні в другій половині XIX ст. помітно інтенсифікується. Поступово вплив царської влади зменшується, дещо слабшими стають заборони у сфері друкарства й випуску книжок, журналів і т. д. українською мовою. Продовжувалась популяризація українських поетів та діячів культури за кордоном, відомими були: Леся Українка, Іван Франко, Володимир Винниченко, Михайло Коцюбинський, Олександр Олесь, Тарас Шевченко та ін. Не рідкістю були музичні концерти, основу яких складав репертуар українських композиторів, чиї твори лунали поряд з взірцями світової класики. Важливим етапом у поширенні національної культури стало відкриття постійного українського драматичного театру під керівництвом М. К.Садовського, та взагалі, розвиток музично-театрального життя в кінці XIX – початку XX століть [18, с. 276-314].

Архітектуру міст України кінця XIX – початку XX століть доповнили будівлю проектів українських архітекторів І. Левицького, Д. Дяченка, О. Вербицького, П. Альошина, В. Городецького. Особливої уваги заслуговує будівництво Київського (проект В. Шреттера 1901 рік) та Львівського (проект архітектора З. Горголевського 1900 рік) оперних театрів. Серед скульпторів, особливої уваги заслуговують М. Пращук, Л. Позен, А. Попель, яким належить авторство багатьох видатних творів, що мали важливе національно-історичне значення та відображали різноманітні сторінки із життя та побуту українського народу.

Поступово, набували авторитету плеяда українських художників-живописців: М. Пимоненко, О. Мурашко, О. Сластіон, Г. Світлицький, І. Їжакевич, М. Самокиш, С. Васильківський та ін. [64, с 202].

Таким чином, пожвавлення громадського життя, активний розвиток усіх видів мистецтва та сфер культури не могли не вплинути на стан музичної культури на території України.

Якщо зануритися глибше в історію становлення української культури означеного періоду, то слід зазначити, що першочергова трансформація музичної культури на теренах нашої держави бере своє коріння ще від початку XIX століття. Тоді, на зламі XVIII-XIX століть у Європі виник принципово новий стильовий та художній напрям – романтизм, який швидко інтегрувався в українську культуру. Беручи початок від революційних потрясінь Західної Європи другої половини XVIII століття, романтизм виник як стиль в центрі якого знаходиться людина, її індивідуальність та внутрішній світ. Зображення виключного характеру у виключних обставинах, сильної, непокірної, бунтівної натури – такий поклик першочергово ніс у собі цей стиль. Фактично, романтизм був культом природнього стану людини та її почуттів. В українську музику цей стиль почав інтегруватись в першій чверті XIX століття та продовжував існувати майже століття (окремі прояви мали місце і на початку XX ст.). В осередку української культури романтизм

мав співіснувати з іншим художнім стилем – реалізмом. Відмінність реалістичного методу полягала у прагненні композиторів та різного роду митців втілити у свою творчість народницький характер. Таке прагнення можна пояснити тодішніми національно-визвольними ідеями, що активно ширилися поміж народом. Але, не дивлячись на вплив реалізму, за стильовими ознаками творчість українських композиторів носила яскраві ознаки романтизму. Становлення розвитку української музичної культури у ХІХ ст.. безпосередньо пов'язане з діяльністю попередників М. Лисенко – Семеном Гулак-Артемівським, Михайлом Вербицьким, Петром Сокальським, Петром Ніщинським, Анатолем Вахнянином, Миколою Аркасом, Остапом Нижанківським, Володимиром Сокальським, та ін.[20, с. 149-150]. Творчість цих композиторів пронизана національними ідеями, але в силу недостатньої рівня професіоналізації музичної освіти на території України, професійні якості їх творчості ледве можна порівняти з тодішнім рівнем європейської музичної культури.

Важливе значення для розвитку музичної культури ХІХ ст. на теренах нашої держави відіграла постать Семена Гулака-Артемівського. Маючи досвід співака Придворної капели, куди композитор потрапив за сприяння Михайла Глінки, він зміг поїхати до Італії, де через досить короткий термін вдало дебютував у Флорентійській опері. Поміж його досягнень у співі та акторській майстерності Гулак-Артемівський започаткував один з ключових жанрів української музики – побутову оперу ("Запорожець за Дунаєм"). Тоді, вперше зі сцени до слухачів лунали народні пісні національного характеру. Так само, вперше була оспівана тематика патріотизму та визволення українського народу, відтворений тематичний сюжет з елементами побуту Запорозької Січі, козачини, що перебувала в залежності від турецького султана. Автор створив та змалював їх у

традиціях вже популярного тоді романтизму, тому образність і сюжетна лінія твору мають драматичний характер.

Можна припустити, що подібні риси з'явилися у творчості композитора під впливом музичної культури Флоренції, коли Гулак-Артемівський відчував на собі вплив тодішнього оперного мистецтва, а саме – музичних комедій Моцарта: опери з наявними діалогами та опери-серія, яким властива провідна роль ліричних образів. В першу чергу, такі рішення дозволяють зробити висновок, що українська музика, яка почала спиратись та базуватись на певних професійних досягненнях західноєвропейської культури, поступово почала ставати на шлях формування власної національної композиторської школи.

Петро Ніщинський був одним з сучасників Гулака-Артемівського й вважається відомим композитором у галузі оперної музики та творів драматичного характеру. Найвідомішими його творами є музика до п'єси Тараса Шевченка "Назар Стодоля", а саме композиції "Вечорниці", яка виконувалась у якості дивертисмента до твору. Фактично, "Вечорниці" являють собою ряд вокальних номерів під супровід оркестру. Свого часу, цей твір набув широкого розголосу серед слухачів Херсона. Музика має переважно народний характер, будується на основі народних пісень. Ключовим номером композиції є виконання хором "Закувала та сива зозуля". Але, не зважаючи на безперечну талановитість, як і більшість тогочасних композиторів Петро Ніщинський не був професійним композитором. За основною професією Ніщинський був викладачем грецької мови у гімназії а також займався перекладацькою діяльністю, тому, можна стверджувати, що його творчість фактично не виходила за межі аматорського домашнього музикування. Важливим моментом з життя Петра Ніщинського є його робота над перекладами творів Гомера "Іліада" й "Одісея" а також Софокла і його "Антигони".

Тим не менш, внесок композитора у розвиток тогочасного національного музичного мистецтва не можна недооцінювати, оскільки твори Ніщинського неодноразово виконувались у найбільших культурних центрах на території України, як авторитетного композитора, що дозволяло проводити просвітницьку діяльність у роки посиленого контролю за цензурою. До того ж, неодноразово у періодичних виданнях кореспонденти відзначали творчість композитора, як досить вдалу та перспективну.

Творчий здобуток Миколи Аркаса – ще одного представника композиторів-аматорів, додав важливу лепту у розвиток української музики. Не маючи спеціальної фахової підготовки, коло його діяльності було досить різноманітним. У композиторській діяльності Аркас відомий як автор опери "Катерина", створеною за відомою однойменною поемою Тараса Шевченка. Ця опера стала першою в історії української музики, що була покладена на текст кобзаря. Але, нажаль, рівень професійної підготовки композитора не міг дозволити створення повноцінного музичного твору. Саме тому, за допомогою у доопрацюванні свого твору Микола Аркас звертався до професійних музикантів, яким вдалося адаптувати оперу для малого складу оркестру [20]. У результаті, дебют "Катерини" відбувся 1899 року у Москві, постановка відбувалась за участі української трупи Марка Кропивницького. Опера набула широкого розголосу та отримала гарні рекомендації від культурних критиків.

На шляху своєї професіоналізації, українська інструментальна музика наприкінці ХІХ століття у якості музично-театрального й оперного доробку все ще несла аматорський характер. Прикладом цього можуть слугувати твори Михайла Завадського – відомого українського композитора та педагога, фольклориста Антона Коципінського та вчителя музики Владислава Заремби. У доробку авторів наявні романси, фортепіанні твори. В основному, твори являли собою невеликі обробки

українських народних пісень, призначені для домашнього виконання. Розраховані дані твори були, звісно ж, на певний рівень виконавських здібностей музиканта, переважно аматорський. Мелодії були цілком пронизані пісенним мелодизмом, була присутня опора на фольклористику й основи народної музики. Такі музичні збірки знайшли широке коло поціновувачів серед населення, оскільки уся музика складалася на основі народного

Відомо, що для кожної країни романтизм набував певних індивідуальних рис, згідно з особливостями історичного розвитку та внутрішньої ситуації у конкретній державі. У першій половині XIX століття схожий процес відбувався і в Україні, поступово окреслювалася українська національна модель романтизму. Завершився цей процес вже у другій половині століття, що яскраво простежувалося у творчості Миколи Лисенка.

За для утвердження принципу зв'язку музичної творчості з тематикою національного відродження українського народу у кінці XIX – початку XX століть вагоме значення мала орієнтація вітчизняної плеяди композиторів на досягнення в царині літератури. Тобто, відчувалось прагнення композиторів втілювати у власній музиці актуальні творчі ідеї представників української гуманістики. Таким чином, почали з'являтися принципово нові, досить масштабні твори у сфері музичної Шевченкіани [18, с. 317-318], [20. 273]. Не менш впливовим сподвижником українських музичних митців став Іван Франко, за яким прослідковувалось усіляке відстоювання демократичних принципів художньої творчості. Також, поет був прихильником народного реалістичного мистецтва.

Певним орієнтиром для композиторів слугувала творчість Лесі Українки, зокрема її естетичні принципи, визнання обов'язкової необхідності активної громадської позиції будь-якого художника. Дещо

оновили музичні мотиви та образність інтерпретації поезії Б. Лепкого, О. Олеся, М. Вороного та ін.

Велике значення для подальшого розвитку музичного мистецтва мала нова українська література, засновником якої став Іван Котляревський. Його "Наталка Полтавка" і "Москаль-чарівник", як і твори Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки та інших, зробили великі культурні зрушення. Ці п'єси були написані мовою, близькою й зрозумілою для народу. Це були перші прояви нової демократичної культури. Дуже важливо відзначити, що ці твори включали у себе значну кількість пісень: п'єси ставились з музикою. Котляревський узагальнив багатовікову музично-театральну традицію і створив високохудожні, класичні твори. Композитори охоче обробляли музику до згаданих п'єс. Особливо цінною є обробка пісень з "Наталки Полтавки", зроблена композитором А. Барсидським. Пізніше "Наталка Полтавка" з музикою Лисенка, який у кінці століття - 1883 році - написав увертюру, антракти, створив супровід для пісень, стала класичним твором [20].

Важливе місце в українській музичній культурі на зламі XIX-XX століть зайняла творчість, якій характерні яскраві риси образів визвольної боротьби українського народу. Досить вдалим прикладом подібних творів свого часу став хор "Вічний революціонер" Миколи Лисенка, який був написаний на вірші Івана Франка у 1905 році. Подібні риси мають й інші твори композитора: хорові "Гей, за наш рідний край" (слова Володимира Самійленка), "Ой, що в полі за димове?" (слова Івана Франка); солоспів "В грудях вогонь" (слова Михайла Старицького). Творчість іншого композитора – Кирила Стеценка, була спрямована проти соціальної нерівності, що була досить актуальною темою того часу, й насильства. Таким чином, творчість композитора мала яскраво гуманістичний напрям. Серед відомих творів Стеценка можна виділити

драматичний хор "Сон"(слова Павла Грабовського), кантата "Єднаймося" (слова Івана Франка) [18, с. 94-100].

Революційні події наклали помітний відбиток на творчість Я. Степового, що засвідчили його вокальна серія «Барвінки» (1905-1907), романси «Досить невільня думка мовчала» (слова Лесі Українки), «Степ» (слова М. Чернявського) та ін.. [19 с. 117] . Активний протест проти гнітючої дійсності звучить у хорах та солоспівах Д. Сіпчинського. В 1905 році вийшла друком перша частина монументальної кантати–симфонії С. Людкевича «Кавказ» - натхненної музичної інтерпретації однойменної поеми Тараса Шевченка, де втілені заклики до боротьби проти самодержавства, за перемогу правди й волі. На титульній сторінці композитор написав: «Присвята російським революціонерам» [19 с. 127]. Буремний дух епохи відображено також в інших творах С. Людкевича – кантаті «Останній бій», «Хорі підземних ковалів», солоспіві «Спи, дитинко моя». Отже, головним фактором, що рухав розвиток музичної творчості в Україні, було активне звернення композиторів до ідеї відродження української музичної культури, що пережила довгий період ігнорування з боку російського імперіалізму, співзвучної визвольним прагненням українського народу. [18, с. 191-194].

Важливим етапом розвитку музичної культури України досліджуваного періоду став процес взаємної творчості композиторів на рубежі українського й російського культурних просторів, як і в минулі періоди історії, це стало свідченням культурної співпраці між двома досить схожими культурами. Праця таких композиторів як Ф. Якименко, І. Рачинський, В. Сокальський, Б. Підгорецький, Б. Яновський, М. Тутковський постійно поповнювалась традиціями обох народних культур, образністю українських та російських митців. Але проблема існування російсько-українського культурного фронтиру залишалась

вкрай актуальною й викликала активну боротьбу за свої інтереси з обох боків.

2.2. Розвиток професійного музичного виконавства в Наддніпрянській Україні

Період 60х – 90х років XIX століття привніс істотне поживлення музичного життя України, зокрема активізацію концертної діяльності. Поділ території України між двома імперіями безпосередньо позначився на стані музичного життя окремих територій. З цього виходить, що Наддніпрянщина, перебуваючи під впливом Російської імперії стала осередком російської музичної культури, західноукраїнські землі – польської та австрійської. Місцева політика, яку проводила влада обох імперій викликала різного роду перешкоди для розвитку та виконання української музики. Особливо позначилися на стані української культури Валувський циркуляр та Емський указ, які накладали цензуру на багато проявів національної культури. Ситуація складалась так, що влада цілеспрямовано проводила політику ускладнення для виконання української музики, вимагаючи дозволи цензорів отримати які іноді не було змоги. Тільки окремі діячі-композитори мали змогу працювати й творити у подібних складних умовах. Розвиток професійного музичного виконавства ще більше активізується в Наддніпрянській Україні (в тому числі і в Херсоні) у кінці XIX-початку XXст. у [18, с. 314-316].

Поряд з тим, поступово розпочався процес професіоналізації української музики, що став одним з найважливіших етапів розвитку української музичної культури кінця XIX-початку XX століть. Початок цього процесу пов'язаний з багатьма факторами та процесами, що відбувались на території України й Російської імперії досліджуваного періоду. У першу чергу, такі зрушення почалися після налагодження процесу становлення й розвитку музичної освіти на території імперії й

загальної популяризації різного роду навчальних закладів музичного спрямування (особливого зрушення у цьому питанні вдалося досягти завдяки запровадженню на початкових етапах безкоштовних музичних шкіл для малозабезпеченого населення).

Так, високого розвитку досягла українська хорова культура, в першу чергу завдяки активній композиторській й диригентській діяльності видатних українських митців - Миколи Лисенка, Олександра Кошиця, Порфирія Демуцького.

Одним з видатних культурних діячів, сподвижників розвитку музичної культури у часи складної політичної ситуації на українських землях став Микола Лисенко – центральна особа у тогочасному музично-культурному житті України. Його постійна просвітницька діяльність, регулярна організація різного роду концертів постійно пробуджувала свідомість населення, тому його діяльність мала не лише мистецьку але й активну громадську функцію. Розпочалася така діяльність ще у 1861 році, коли під керівництвом Лисенка успішно відбулись кілька концертів за участю студентського хору Київського університету, основу програми склали українські народні пісні. Хор періодично влаштовував публічні концерти, зокрема у приміщенні Дворянського зібрання, залі Біржі, міському театрі. Неодноразово за ініціативою Миколи Лисенка влаштовувались масштабні заходи, одним з таких був концерт, присвячений дню пам'яті Тараса Шевченка. Цей захід привернув увагу влади, зокрема самого Петра Валуєва. Згодом, концерти на честь Шевченка зібрали зали публіки у Харкові, Чернігові, Одесі, Миколаєві, Полтаві. Ці заходи відіграли важливу роль у пробудженні національної свідомості українців.

Творча діяльність Миколи Лисенка у кінці XIX століття продовжувалася в галузі хорового й концертного напрямів. Під його керівництвом були зібрані хорові колективи, за участі яких організовували регулярні концертні виступи. Репертуар традиційно

насичувався різноманітною українською народною музикою з елементами слов'янської стилістики, що притаманна іншим народам Східної Європи. Зі своїми колективами Лисенко активно гастролював Україною, концерти набували широкого розголосу і ставали досить популярними. Не дивлячись на переважно аматорський склад його колективів, Лисенко зміг вивести їх на високохудожній рівень. Звісно ж, їх репертуар, більшу частину якого складала українська музика, підсилював пробудження національної свідомості й відповідних настроїв. Але, кожного разу організація концертів давалася з труднощами. Крім того, цікавим моментом є те, що досить часто Лисенко під час концертів виступав не тільки в якості диригента але й грав партії фортепіано [20. с. 275-280].

У результаті активної діяльності Лисенка, у Харкові виник "малоросійський хор" з суто українським репертуаром, основу якого складали народні пісні. Хор здобув високу популярність серед поціновувачів якісної музики, регулярно проводились гастролі містами України.

Діяльність музичної комісії, що була створена при "Літературно-артистичному товаристві" (1894 рік) розгорталась у кінці 90х років XIX століття була також основана на музичному просвітництві й відіграла важливу роль у культурному житті Києва. До складу товариства входили: Старицькі, Лисенко, Косачі; більш того, освічена інтелігенція становила левову частку від членів товариства. Товариство діяло паралельно з прогресивно налаштованими російськими діячами й фактично оголосила "культурну" війну реакціонерам, які поступово вийшли з товариства. Товариство регулярно проводило різного роду музичні зібрання й концерти (секцію музики очолював Микола Лисенко). Тематика заходів була досить різнобічною, нерідко концерти присвячувалися творчості окремих композиторів – Ф. Мендельсону, Ф. Шуберту, П. Чайковському, Ф. Шопену, О. Бородіну і т. д. Не

рідкістю були вечори на честь відомих діячів культури, таких як Т. Шевченко, Г. Гейне, О. Пушкін та ін. [20]. Але, товариство змогло проіснувати усього 9 років, воно було закрите після звинувачення у антидержавних діяннях. Така реакція держави знаменувала останні "намагання" царського режиму узяти під контроль процес розгортання відродження української культури серед населення.

Тим не менш, мало не ключову роль у процесі професіоналізації музичного виконавства на території України, розвитку смаків публіки та, що найголовніше, поширенні доступної музичної освіти відіграла діяльність Імператорського Російського музичного товариства. Після відкриття перших відділень у Москві та Петербурзі, у 1863 році філія ІРМТ була відкрита у Києві, після чого відділення відкривали в усіх культурних осередках на теренах України - у Херсоні, Катеринославі, Одесі, Миколаєві, Харкові, Полтаві. За сприяння товариства були організовані численні оркестри, хори, ансамблі, регулярно проводились різноманітні концерти й музичні вечори. Характерною рисою усіх концертів ІРМТ був особливий підбір репертуару, основу якого складали твори російських та західноєвропейських композиторів, що було рідкістю для українських концертних майданчиків [20, с. 132].

У складі репертуару колективів товариства лунали твори Бетховена (зокрема було виконано його Дев'яту симфонію), Гайдна, Моцарта, Вебера, Мендельсона, Ліста, Шопена, Сен-Санса, В'єтана, Россіні та ін. Значне місце в репертуарі концертів зайняли твори російських композиторів – Глінки, Бородіна, Римського-Корсакова, Чайковського, Калинникова, Танєєва, А. Рубінштейна, Рахманінова та ін. На запрошення РМТ до України приїздили видатні виконавці й композитори. Так, до Одеси двічі (1887 і 1893 рр.) приїздив П. Чайковський. Він виступив у п'яти симфонічних концертах, диригував своїми творами [65].

Основною позитивною рисою діяльності ІРМТ на території України було музичне просвітництво на території України за допомогою репертуару до якого входили взірці європейської класичної музики. Одним з основних негативних факторів була орієнтація товариства на культурну політику імперської влади, тому український музичний репертуар заборонявся або ж просто ігнорувався, керівники ІРМТ не включали їх програм до концертів. Цей момент послугував основною причиною, чому Микола Лисенко пішов з посади одного з директорів київської філії ІРМТ, композитор залишив її на знак протесту.

Вагомим поштовхом для активізації розвитку музичного мистецтва, а саме – музично-драматичної творчості стало зміцнення авторитету українського театру. Цьому слугувало скасування деяких обмежень стосовно культурної політики, зокрема відміна циркуляром російського уряду 1906 року заборони на постановку п'єс, перекладених з іноземних мов й виходу оригінального за межі побутової селянської тематики. До того ж, організований Миколою Садовським у 1907 році постійний український театр, репертуар якого складали в основному опери українських і зарубіжних композиторів, безумовно сприяв піднесенню загального професійного рівня труп, зокрема вокально-естетичної й образної майстерності та, безумовно, став важливою віхою у процесі розвитку музично-драматичної справи на теренах України.

Надмірне поширення діяльності другорядних театральних труп, репертуар яких ґрунтувався на низькопробних «малоросійських» п'єсах з «піснями, горілкою і гопаком», що потурали смакам обивателів, у викривленому світі подавали картини з життя і мистецькі традиції народу, загалом знижувало вимогливість до музичного оформлення вистав, відкривало шлях дилетантизму й псевдонародності [18, с. 276].

Не менш важливу роль у питанні підготовки професійних кадрів відіграла відома серед городян школа музично-драматичного напрямку

Миколи Лисенка, що базувалася у Києві з 1904 року, а також львівський Вищий музичний інститут, який почав свою роботу за підтримки "Союзу співацьких і музичних товариств" з 1903 року. Фактично, ці заклади стали першими осередками музичної освіти національного спрямування [20].

Про результативність роботи ІРМТ а також приватних музичних навчальних закладів на території України свідчить відкриття у 1913 Київської та Одеської консерваторій та Харківської у 1917 році.

Про посилення зав'язків української музики зі світовою музичною культурою свідчать виступи українських оперних труп з Харкова, Києва, Львова, Одеси й окремо – діяльності німецьких та польських музично-культурних центрів на західній Україні.

Відносно власних жанрових та стильових ознак українська музика на зламі ХІХ – ХХ століть розвивалася в умовах новаторських естетичних тенденцій минулого етапу. Така ситуація безпосередньо пов'язана з творчою діяльністю Миколи Лисенка. Послідовники композитора переорієнтувалися й приділили особливу увагу питанню освоєння та переосмислення української пісенної та загальнокультурної фольклористики. Така діяльність призвела до певного загальмування національного стилю музики.

Станом на початку ХХ століття діяльність українських композиторів відбувалась більшою мірою у галузі хорового жанру, поєднуючи усі його різнобарвні формати, у тому числі - хорові п'єси, обробки пісень народного характеру, кантати. Така орієнтація вітчизняних композиторів, їх художні здобутки у цьому напрямку говорять про їх наміри що до збагачення вмісту, драматургії й засоби виразності елементарного симфонізму (С. Людкевич), драматизації (К. Стеценко, Д. Січинський), максимально індивідуалізувати обробки народних мелодій (М. Леонтович, О. Кошиць, С. Людкевич) [18, с. 315-316].

Інтенсивно розвивається жанр солоспіву (К. Стеценко, Я. Степовий, Б. Підгорецький, Д. Січинський С. Людкевич, І. Рачинський, Я. Лопатинський), де виразно проступає тенденція до психологізації художніх прийомів, органічної взаємодії поетичних і музичних образів. Оперний жанр поповнився сатиричними творами («Енеїда» М. Лисенка), героїко-символічними («Роксолана» Д. Січинського) , були спроби освоїти загальноромантичну тематику (Опери Б. Підгорецького, М. Туковського, Б. Яновського) [51], [18. с. 214-235].

Досить частим явищем стають самобутні зразки інструментальної, камерної музики, зокрема фортепіанні твори В. Барвінського Ф. Якименка, Я. Степового, Л. Ревуцького. До того ж, поступово розпочався відхід від тенденції аматорського, салонного виконання музичних творів на користь професійної творчості, де переважало концертне виконавство. У таких камерних жанрах як тріо, квартети і т. д. писали Б. Лятошинський, І. Рачинський, В. Рожанін. Відстаючим усе ще лишається симфонічний жанр, в першу чергу через відсутність відповідної виконавської бази й професійних музикантів європейського рівня. Тому, тимчасово, активізація діяльності українських композиторів у цій галузі була неможлива.

Поряд з регулярними концертами в салонах міської аристократії значного поширення набуває камерне музикування в будинках інтелігенції (аматорів та вчителів музики, композиторів). На початку 50-х років у Харкові в будинку професора П. І. Сокальського (батька відомого композитора П. П. Сокальського) виник інструментальний ансамбль (скрипка, альт, віолончель і фортепіано), у якому брали участь три його сини та Харківська студентська молодь. Для цього ансамблю П. Сокальський писав свої перші композиції. Такі "напівдомашні" камерні музичні зібрання відбувались і в інших маєтках Харкова. Один з кращих педагогів з фортепіано у місті Й. Вільчек влаштовував домашні недільні ранки, де звучали камерно-інструментальні твори. Музичний гурток у

Харкові існував також в будинку відомого на той час піаніста-віртуоза Н. Дмитрієва. Крім того, камерні твори виконувалися також під час салонних концертів попечителя харківської гімназії князя Ф. Г. Голіцина. У трьох згаданих осередках камерної музики брав участь в ансамблевій грі й М. Лисенко після чого отримав певні привілеї [20, с. 127].

Процес поступової професіоналізації культурних процесів залишив певний відбиток на тодішньому розвитку музикознавства. Найбільших результатів вдалося досягти у галузі музичної фольклористики. Як приклад – дослідження й роботи Філарета Колесса, збірники Станіслава Людкевича, Климента Квітки, Миколи Лисенка та інших, що чия праця дозволила перетворити та вивести фольклористику на передові позиції у світовій етнології для тогочасної України.

Цей час характеризується активізацією музичної критики в Україні (К. Стеценко, Я. Степовий, Б. Підгорецький, І. Рачинський, С. Людкевич), що сприяло піднесенню професійного рівня галузей музичного мистецтва. Не забували українські автори також про музично-педагогічні проблеми. Це засвідчила поява ряду музично-теоретичних посібників і підручників (М. Тутковського, Г. Любомирського та ін.). Незадовго перед 1917 роком почали з'являтися і перші праці, присвячені історії музики (Й. Миклашевського, М. Грінченка), окремі статті в журналах. [51, с. 85]

Серед чинників, що певною мірою гальмували мистецький розвиток було дещо "провінційне" становище української культури, у першу чергу через політику імперіалізму та загальну культурну цензуру, як на західній, так і в наддніпрянській Україні. Соціальний гніт, різного роду заборони не давали можливості у повній мірі проводити просвітницьку діяльність відносно української народної музики та фольклору. До того ж, наявність у правлячих кіл різноманітних проявів консерватизму вилились у схильність до збереження традиційних форм,

їх фетишизацію, дилетантські прояви творчості. Тим не менш, плеяда українських прогресивних композиторів-музикознавців продовжувала постійну роботу над популяризацією української музики та підвищенням її професійного рівня.

2.3. Розвиток музичної освіти на території України у кінці XIX – на початку XX століття.

В організації освіти на території Наддніпрянщини у другій половині XIX століття панівну роль відігравали відділення ІРМТ, від імені яких відкривались музичні школи, що готували виконавців, педагогів, композиторів. Одне з відділень 1905 року було відкрите у Херсоні, де мало не аби яку популярність серед учнів та слухачів. ІРМТ в Києві у 1868 році відкрило школу, на базі якої пізніше було відкрито музичне училище (1883 р.), а у 1913 році – консерваторія. Музична школа, що існувала на базі Київського відділення ІРМТ працювала, згідно статуту музичних училищ Петербурга та Москви. В її аудиторіях готували майбутніх виконавців на музичних інструментах, вокалістів, диригентів хору, учителів музики. Вивчені предмети поділялися на наукові й художні. До перших належали: вивчення російської мови, арифметики, географії, загальної та російської історії, іноземної мови, тощо. Художні предмети – гра на струнних, ударних, духових інструментах, фортепіано, органі; спів, теорія й історія музики [20, с.136].

Найкращою освіта була під час керівництва школою Альбрехтом (з 1875-1877 рр.), а особливо В. Пухальським (з 1877 р.), який виховав багатьох таланливих піаністів - Д. Климова, М. Тутковського, Л. Ніколаєва, К. Михайлова, Б. Яворського. Крім Пухальського працювали також: Г. Ходорковський – вчитель К. Квітки, викладач по класу струнних О. Шевчик серед учнів якого був Р. Глієр, М. Сикард,

В. Алоїз (який потім з успіхом навчався у празькій консерваторії) та ін. Серед викладачів по класу вокалу також було немало відомих оперних співаків: К. Еверарді, А. Пименова, М. Алексєєва-Юневич. Завідувачем класу теоретичних предметів був Є. Риб, який закінчив Петербурзьку консерваторію, та навчався у класі гармонії у Римського-Корсакова, композиції – Ю. Йогансена, по класу скрипки – у Л. Ауера [20, с. 136]. Музичні класи були відкриті також у Харківському відділенні ІРМТ (1871 р), а через шість років реорганізовані у музичне училище, директором якого став І. Слатін – талановитий російський піаніст, диригент та музично-громадський діяч.

Аналогічно освітнім закладам Київ та Харкова, були відкриті музичні класи, з подальшим перетворенням у музичні училища в Одесі (1886р.), Полтаві (1889), Катеринославі (1897), Херсоні, (де відділення ІРМТ відкрилося у 1904р, а музичне училище – у 1908), Чернігові (1907), Умані (1911).

У роботі ІРМТ в Україні були як позитивні, так і негативні сторони. З одного боку, музичні класи, які в подальшому стали музичними училищами, виховали велику кількість музикантів, чим сприяли підвищенню рівня культури на Україні. З іншого боку – оскільки відділення ІРМТ підпорядковувались вимогам центру, то вони не включали в освітні програми та концерти українські твори, не сприяло розвитку національної культури, а навпаки, гальмували її., відзначав М Лисенко «Школа київська мане не дуже втішає. Буде та сама італійщина і Німеччина, а про народні, рідні основи у нас не тільки заборонено, а навіть злочинно говорити» [цит. за 20, с.136]. Саме з причини непорозуміння з адміністрацією київської музичної школи, яка не схвалювала музичну освіту на народно-національних засадах, Микола Лисенко звільнився з посади викладача. Лише у 1904 році Лисенко запровадив у заснованій ним музично-драматичній школі музичне навчання, основою якого стало національне музичне мистецтво.

Крім музично-освітніх закладів, які відкривалися за сприянням РМТ, в Наддніпрянській Україні існувало немало музично-освітніх закладів приватного плану: музичні курси, школи, гуртки. Серед них найбільш високо цінувалися заклади під керівництвом С. Блуменфельда та М. Тутковського: Київський інститут шляхетних дівчат, де навчали грі на фортепіано Микола Лисенко, відомий український композитор і піаніст В. Заремба, чеський піаніст, композитор і диригент А. Паночіні, та ін.. [20, с. 137].

На території західної України, у Львові (1851 р.) було відкрито австрійську консерваторію, яка згодом стала польською, її очолив учень Ф. Шопена Карло Мікулі. Крім великої педагогічної роботи, він багато виступав з концертами як піаніст-виконавець, керував відділом науки "Галицького музичного товариства". Не дивлячись на те, що українці не мали можливості навчатися у консерваторії, цей навчальний заклад значним чином сприяв піднесенню культури в регіоні, оскільки українці навчались у польських музикантів. Так, всесвітньо відомі українські вокалісти С. Крушельницька, О. Мишуга, М. Менцинський, Ф. Лопатинська навчались у співака В. Висоцького, який викладав у польській консерваторії. Учнями композитора М. Гуневича, який навчав теоретичним дисциплінам були відомі А. Вахнянин, В. Матюк, П. Бажанський [20, с. 138].

В ті часи початкову освіту можна було здобути в гімназіях, бурсах, семінаріях, при багатьох з них яких існували хори, де здібні вихованці могли брати участь. Це підводить до висновку, що тодішня музична освіта була тісно пов'язана з хоровою справою.

Музично-педагогічною діяльністю займалися композитори М. Вербицький та І. Лаврінський – обидва українсько-галицькі композитори, диригенти, які мали сан священників. Вербицький у своїх статтях "Про спів музичний", "Про твори музичні, церковні та мирські на нашій Русі" підіймає питання про необхідність професійної

музичної освіти в Галичині та відкриття навчального закладу за зразком Празької консерваторії. Крім цього, Вербицькому, який під час навчання у семінарії опанував гру на гітарі, належить перший навчально-методичний посібник для гітари («Поученіє Хітари»), який задовільнив потреби аматорів галицького домашнього музикування [20, с. 138].

З моменту відкриття у 1864 році театру при товаристві "Руська бесіда", яке дуже велику увагу приділяло розвитку хорового виконавства, правління цього товариства створило співацько-музичний комітет і доручило композитору І. Лаврівському навчати співу здібну молодь. У зв'язку з реформою початкової освіти (1873-1874), проведеною владою, уроки співу та музики в усіх категоріях народних шкіл стали обов'язковими.

Існуючі хорові колективи ставали основною школою для виховання майбутніх хормейстерів стали, які були необхідні у зв'язку із постійно зростаючим інтересом до хорового співу. Одним з важливих був змішаний хор української академічної гімназії у Львові, заснований у 70-х рока. Цим хором керували Я. Вітошинський, А. Вахнянин, О. Нижанківський, Ф. Колесса. З ініціативи священика-просвітника Йосипа Вітошинського, керівника хору в с. Денисів на Тернопільщині, у 1880 році була заснована школа для підготовки диригентів хорового співу. У ній навчалось понад 100 осіб, які пізніше мали змогу працювати у різних місцях Західної України.

На Буковині музичні школи відкривались при співацьких товариствах заснованих іноземними громадянами. Прикладом може бути школа при "Товаристві сприяння музичному мистецтву на Буковині", де працював В. Гржималі, в якого навчався Е. Мандичевський – українець за походженням, що згодом переїхав в Австрію, працював композитором і диригентом, займався музикознавчими розвідками. Товариство «Руська бесіда», яке сприяло

розвитку хорової культури у Чернівцях, було створено за зразком галицьких товариств, які займались популяризацією української народної пісні.

На Західній Україні до кінця XIX ст.. музична освіта була пов'язана з хоровими колективами, що у своїй діяльності спирались на національне музичне мистецтво, яке впроваджували та активно популяризували. До кінця XIX ст. створене за ініціативою А. Вахнянина та ін.. хорове товариство «Львівський Боян», відкрило у 1895 році вокальну школу, а в 1897 р. – класи гри на музичних інструментах, які мали назву «Музичний кружок». Вже у перші роки XX ст.. було відкрито Вищий музичний інститут імені Миколи Лисенка (1903).

Тож, музична освіта на території України у кінці XIX – на початку XX століття, завдяки зв'язку з хоровим виконавством, яке було надзвичайно популярним в народних масах спиралось на національні музичні традиції та пропагувало національну культуру та мистецтво.

РОЗДІЛ 3

МУЗИЧНО-КОНЦЕРТНЕ ВИКОНАВСТВО ХЕРСОНА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Розвиток музично-концертної діяльності Херсона в кінці ХІХ – початку ХХ ст.

Враховуючи хід культурних процесів у тогочасній Європі - у кінці ХІХ – початку ХХ століття, Херсон, як і більшість подібних губернських центрів того періоду переживав процес якісних змін, які безпосередньо торкалися питання культурного розвитку міщан.

У той час однією з найпопулярніших й найпоширеніших форм дозвілля серед освічених міщан були концерти, як місцевих так і гастролюючих артистів. Такого роду вистави користувалися великим попитом серед місцевого населення, про що неодноразово зазначалось у мемуарах жителів міста, а також у місцевих газетах .

Звісно, тодішній Херсон, кінця ХІХ століття не міг похизуватись великою кількістю концертних майданчиків, але городяни пристосовували місцеві, будинки, парки та садові майданчики під ці потреби. Так, концерти й різного культурні зібрання зазвичай відбувалися у залі Міського Зібрання (суч. вул. Соборна 9), Олександрівському парку (суч. міський парк), залі Міської аудиторії (суч. вул. Перекопська 9) та на Потьомкінському бульварі.

Не менш популярним був варіант проведення різного роду заходів на садових майданчиках, поряд з важливими для городян будівлями. Наприклад: біля Міського театру, залу Міського зібрання, на присадибних ділянках гарних маєтків заможних херсонців. Такі заходи зазвичай були камерного характеру, на відміну від більш масштабних подій на концертних майданчиках.

Активізація концертного життя вплинула не тільки на події в самому місті але й у найближчих до нього містечках. Так, з гастролями до таких містечок як Берислав й Гола Пристань приїздив відомий у Херсоні оркестр під керівництвом Н. Х. Векслера а також гастролуючі виконавці романсів (що зазначалося у місцевих газетах) [59, с. 46]

Важливою віхою у розвитку концертного виконавства в Херсоні стало будівництво залу Міського зібрання. Як зазначає Йосип Наумович Векслер у своїх спогадах: «Міський клуб або ж зал Міського зібрання, використовували для великих балів, концертів приїжджих музикантів, та місцевих труп. Цікаво, як саме був побудований цей клуб. Коли настала необхідність в будівництві місця, куди могли б приходити представники буржуазного суспільства для проведення дозвілля та культурного відпочинку, місцеві звернулись до губернатора, оскільки потрібної суми коштів не було, і цій справі допоміг губернатор, в основному шляхом отримання хабарів від купців, які звертались до нього за допомогою, в обмін на матеріали для будівництва» [8, с. 35].

Після будівництва залу Міського зібрання, що завершилось в кінці 60-х років XIX ст. з'явилося місце для постійних виступів місцевих музикантів, але загалом, до кінця XIX століття в більшості своїй концертна діяльність в Херсоні мала аматорський характер. Якщо не брати до уваги виступи приїжджих музикантів, рівень підготовки місцевих залишав бажати кращого, про що неодноразово зазначали кореспонденти різних газетних видань міста. [33, с.1], [34, с. 3].

У середині XIX століття у Херсоні побував відомий тогочасний краєзнавець, дослідник О. Афанасьєв-Чужбинський. Ось як вчений змальовував тогочасне місто: «Херсон не може похвалитися зовнішністю і не в змозі представити жодної будівлі, що могла б похвалитися красою та вишуканістю стилю. Одне, що можна похвалити, це так званий бульвар, посеред якого споруджено пам'ятник Потьомкіну. Але й сам бульвар цей мікроскопічного розміру. Тут,

ввечері збирається люд – в музичні дні змішаний, в особливі так званий аристократичний а по п'ятницях та суботах єврейський. Останній як найчисельніший заповнює усі доріжки. Вищій клас ходить переважно по двом паралельним доріжкам біля пам'ятника, або відпочиває на лавах у цьому ж місці». [5, с. 30]

Так, Потьомкінський бульвар дійсно був досить популярним місцем відпочинку для місцевого населення. Насамперед, про це можна дізнатись з газет, де неодноразово друкувались статті щодо заходів, які тут проходили або відгуки про виступи музикантів. Зокрема, з газет за 1903 – 1905 рр. дізнаємося про численні виступи музикантів на бульварі. З особливим розмахом проходив концерт 1903 року за участю струнного оркестру Н. Х. Векслера а також масштабний концертний виступ, що відбувся 1 вересня 1905 року за участю Віденського жіночого оркестру, струнного оркестру під керівництвом Н. Х. Векслера, оркестру гітаристів та мандоліністів під керівництвом херсонського композитора М. Гнилосирова [34], [45]

Однією з характерних рис культурного життя Херсона були садові концерти, які влаштовувались влітку. Осередком таких заходів у згаданий період був Олександрівський парк. Під час "сезону" у парку спеціально зводили естраду для виступів, де щовечора грав оркестр.

Звісно, у щоденному репертуарі переважала танцювальна музика, оскільки рівень професійного виконавства на той час був досить низьким, за виключенням окремих одиничних випадків. Як приклад, місцева преса повідомляла, що у сквері біля залу міського зібрання два рази на тиждень: по середам і п'ятницям для жителів виконував програму духовий оркестр від Херсонського добровільного товариства пожежного спрямування під керівництвом О. Френкеля. Вечори симфонічної музики проходили тільки по п'ятницях, в основному за участі місцевих музикантів-солістів. Також, переважно з травня по вересень проводились концертні виступи приїжджих музикантів, що

було досить частим явищем для Херсона, куди полюбляли приїздити гості з інших міст півдня України й навіть зі столиці Російської імперії. Так, 7 травня 1906 року відбувся масштабний концерт за участі Очаківського струнного оркестру в Олександрівському парку. На концерті слухачі оцінили виконання творів Р. Вагнера, В. А. Моцарта. Традиційно, після такого роду заходів для глядачів проводили танці, які завершувались зазвичай після півночі.

Досить відомим серед міщан був оркестр 57-го Модлінського полку під керівництвом Г. Войцеховського. Репертуар оркестру складала популярні твори розважального характеру. Улюбленим твором місцевої публіки стала картина "Наволоствітня подорож за 25 хвилин", яка була виконана 1912 року.

Перед глядачами виступав симфонічний оркестр у складі 40 виконавців, сформований з київських та одеських музикантів. В якості солістів виступали лауреати музичних конкурсів – випускники Лейпцизької та Празької консерваторій, яких запрошували до Херсона. Диригував оркестром Г. Хорошанський, що був широко відомий серед аудиторії багатьох міст Росії. Аби залучити широкі верстви населення до відвідування симфонічних концертів, ціни на білети запроваджувались невисокі. [59, с. 64.]

Про загальне становище в Херсоні станом на початок ХХ століття можна дізнатись зі спогадів Й. Н. Векслера – вихідця з досить поважної місцевої сім'ї музикантів. Йосип Наумович виокремив 2 етапи в існуванні міста: «перший – довготривалий, період тихий та спокійний, період розміреного життя. І другий – багатий на події. На грані цих двох періодів стояли – Лютнева революція і вслід за нею Жовтнева революція 1917 року. Остання докорінно змінила весь життєвий устрій». Дореволюційне життя Херсону Векслер характеризує як «тихе, без усіляких потрясінь. Населення жило, за звичкою, розміреним життям. В більшості своїй не показувало ніяких претензій, не виявляло ніяких

прагнень. Ми жили в місті Херсоні, в тихому губернському місті, де люди знали один одного» [8, с. 4].

Досить важливе значення у розвитку концертної діяльності в Херсоні відіграла діяльність Російського Імператорського Музичного Товариства. У Херсоні філія ІРМТ з'явилась в 1905 році, про що згадується в номері газети «Рідний край». Посприяв фінансуванню ІРМТ міський губернатор, завдяки якому для потреб організації було виділено 2 тисячі царських рублів. Після офіційного відкриття відділення концертна практика міста почала виходити на новий рівень. В основному, заходи від ІРМТ проходили в залі Міського зібрання. Нині, будівлю ІРМТ займає ЗОШ №16 м. Херсона (вул. Суворова 2)

Згідно спогадів Йосипа Векслера, сина відомого херсонського концертмейстера (керівника оркестру): «в цій будівлі виступала знаменита виконавиця циганських романсів Анастасія Вяльцева. Вона виконавською манерою й вишуканими образами. Тут виступали знамениті скрипалі-віртуози Венявський та Костянтин Думчев, пізніше відомий як професор консерваторії у Празі. Тут демонстрував свою майстерність професор Петербурзької консерваторії Леопольд Ауер, який був вражений кількістю публіки, що завітала на його концерт. Тут грав знаменитий піаніст Лев Сирота. Також на цьому місці виступали тріо Любощиц: Лея Любощиц – відома скрипалька її сестра Анна Любощиц – віолончелістка, і брат Петро Любощиц - піаніст». [8]

Зал Міського зібрання був досить популярним місцем, де завжди збиралась достатня кількість публіки. Відомо, що у період з 1905 по 1907 роки тут відбулось близько тридцяти концертних виступів, в основному вечори камерної музики й симфонічні концерти.

Зал Міського зібрання був досить популярним місцем, де завжди збиралась достатня кількість публіки. Відомо, що у період з 1905 по 1907 роки тут відбулось близько тридцяти концертних виступів, в основному вечори камерної музики й симфонічні концерти.

Як зазначає кореспондент газети «Рідний край» щодо концерту 25 лютого 1907 року «Другий вечір камерної музики» у приміщенні музичних класів зібрав невелику кількість глядачів, що прикро, адже вечір пройшов на високому рівні. Вочевидь, херсонські меломани, якщо й люблять музику, то ще більше знаходяться під впливом різних партійних гурткових утворень» Кореспондент окремо відзначив виконавців, а саме Г. С. Карженірова (1 скрипка), Г. Х. Векслера (2 скрипка), А. А. Лукинич (віолончель), Л. Тучек (фортепіано), що бездоганно виконали весь поставлений репертуар, а саме – два квартети: Соль мажор №19 Моцарта та Соль-мінорний посмертний Шуберта. Окремо відзначили високу майстерність та техніку Л. Тучек, що бездоганно виконала сонату Мі – мінор Едварда Гріга. [29]

Досить вдало були проведені 2 симфонічні концерти за підтримки ІРМТ, що були проведені 1906 року. Перший відбувся 12 березня, традиційно в залі Міського зібрання під управлінням директора музичних класів Я. В. Дюміна – досить відомої людини в Херсоні, та 50 запрошених музикантів. Були виконані Симфонія Моцарта Соль-мінор, «Арагонська Хота» Глінки, Серенада Фолькмана та 2 Кавказькі етюди Іполітова-Іванова. Кореспондент місцевої газети відзначив майстерність виконання репертуару, і те, що заснування в Херсоні великої концертної естради обіцяє не тільки пожвавлення музичного життя і добрі результати виховного значення, в сенсі розширення музичних горизонтів місцевої публіки а й в майбутньому уможливило перспективу високих художніх настроїв, дуже цінних в наш непростий час. Кореспондент окремо підкреслив, що херсонська публіка, поки що не дуже звична до симфонічної музики, належно оцінила здобутки Я. В. Дюміна. Загалом концерт був прийнятий з великими оваціями на позитивними оцінками [28].

Другий Симфонічний концерт від ІРМТ, що відбувся 7 травня 1906 року був масштабнішим від першого. Відбувся захід під

керівництвом С. В. Юферова, в будівлі міського театру. Проходив концерт за участі Р. С. Каржинерова, А. В. Нікуліна, В. Д. Сербінова. С. Н. Федоровича а також міського оркестру Н. Х. Векслера. Як зазначають критики: «Видно, що Юферовим було зроблено не мало роботи, щоб довести оркестр до такого рівня зіграності та виразністю». Але на відміну від першого концерту, бажаючих послухати музику виявилось мало. Кореспондент газети «Юг» пояснює це ще деякою незвичністю місцевої публіки до серйозної музики. Також, критик наголошує на деякій одноманітності репертуару, але виділяє цікаві твори, такі як: романс Г. Юферова та «концертна фантазія для скрипки» (автор не вказується) [42].

Отже, з висновків кореспондентів місцевої періодики можна зрозуміти, що не дивлячись на активізацію концертної справи в Херсоні за підтримки Імператорського Російського Музичного Товариства, а саме концертів симфонічної та камерної музики, станом на 1905 – 1906 рр., херсонська публіка ще не здатна в повній мірі оцінювати твори зарубіжних митців, оскільки такі заходи, в більшій мірі симфонічні концерти ще дещо незвичні для пересічного культурного жителя Херсону.

Нездатність тогочасних слухачів належним чином оцінити концертні виступи, сьогодні можна легко пояснити з позицій музичної психології. Концерти симфонічної музики були для херсонців новою формою слухацького сприйняття, та «вимагали наявності у слухачів специфічних <.....> перцептивної, аксіологічної і соціальної установок» [61, с.74], які в реаліях музично-культурного життя Херсона початку ХХ століття у публіки ще не були сформованими.

Але протягом декількох наступних років херсонська публіка повністю адаптувалася під новий формат концертного виконавства. В результаті, майже весь період, до 1917 року концертні зібрання під

керівництвом ІРМТ, як вечори камерної музики так і симфонічні концерти користувались великим попитом.

Однією з вагомих проблем розвитку концертного виконавства в Херсоні в окремі періоди кінця ХІХ – початку ХХ століття була нестача кваліфікованих кадрів. Свідчення про це неодноразово зустрічались при роботі з періодичними виданнями, такими як газета «Юг», «Рідний край» та «Копійка». Як приклад, відмітка в газеті «Рідний край» про від'їзд у травні 1907 року за кордон віолончеліста А. А. Лукинича та скрипальки Л. О. Тучек, добре відомих серед херсонців не лише як музиканти найвищого рівня, зокрема Тучек, але й як гарні викладачі музичних класів при ІРМТ. Відзначається, що для херсонців така подія стала великою втратою, оскільки без вищеназваних осіб, яким був притаманний витончений музичний смак, майстерна гра та артистичність, не міг відбутись жоден благодійний музичний вечір. Кореспонденти зазначають, що після їх від'їзду стан музичних класів ІРМТ, які на той час не мали належного фінансування, значно погіршиться [35].

Другою важливою проблемою розвитку концертного виконавства в Херсоні за часів існування тут ІРМТ було недостатнє та неналежне фінансування цього відділення центральним керівництвом ІРМТ в Російській імперії. Філія в буквальному сенсі знаходилась у скрутному становищі, про що красномовно свідчить відмова від утвердження проекту на створення концертно – філармонічного бюро ІРМТ у Херсоні, що виносився на з'їзді представників відділень товариства у 1912 році, через відсутність належних коштів [59, с. 65].

Ще один наслідок поганого фінансування – скорочення числа музикантів, яких запрошували на виступи, від місцевого відділення музичного товариства. До того ж, нестача коштів для утримання музичних класів збільшила число благодійних концертів для «недостатніх», малозабезпечених учнів школи та училища. Що хоч

якось підтримувало рівень концертної діяльності та музичної освіти у Херсоні.

Значний вклад у розвиток культурного життя Херсона привніс Яків Володимирович Дюмін та брати Векслери – музиканти, що належали до музичної династії, представники якої працювали на мистецькій ниві у Херсоні та інших містах України

Яків Володимирович Дюмін (1870-1938) походив з родини військового, був відомий як видатний диригент, співак, активний громадський діяч. Для жителів Херсона постать Дюміна асоціюється зі становленням професійної музичної освіти міста. Вважається, що саме дюмін проявив ініціативу при відкритті відділення ІРМТ у Херсоні та музичних класів (1905р.) Також, при музичних класах незабаром були створені хор та ансамбль. Після довгих років плідної роботи, на базі музичних класів було відкрите музичне училище, головою якого був призначений Яків Дюмін. Але, не дивлячись на активну просвітницьку діяльність та беззаперечний культурний вклад у розвиток міста – Дюмін був репресований і розстріляний з приходом радянської влади за свої "антинародні, буржуазні дії "

Наум Харитонович Векслер – славнозвісний херсонський керівник оркестру, але відомий не тільки як диригент, але й як досвідчений викладач музики, учні якого здобували право навчатись в кращих консерваторіях Росії та європейських країн, вирізняючись високою підготовкою [8, с. 64].

Наум Харитонович працював концертмейстером міського театру і диригентом кількох невеликих оркестрів. Завдячуючи йому, та діяльності ІРМТ, херсонська публіка познайомилась з творами відомих російських митців (М. Глінки, О. Даргомижського, О. Варламова, А. Рубінштейна, П. Чайковського), так і з шедеврами європейської музичної класики композиторів Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Й. Брамса та інших. Рецензент місцевої

газети неодноразово зазначав, що у провінції зазвичай існує дуже мало оркестрів, диригенти яких якісно виконують для публіки класичний репертуар. За словами кореспондента, до приємного вийнятку належить херсонський оркестр під керуванням Наума Векслера. Уваги заслуговує той факт, що Наум Харитонович неодноразово знаходив музикантів, які погоджувались грати в оркестрі за невеликі гроші. Як зазначалося в статті газети «Юг» за 1912 рік: «за браком коштів сформувати оркестр практично неможливо». На той час оркестр Векслера налічував 15 музикантів, силами яких могли звучати лише прості марші та примітивний репертуар. Це завдало серйозного удару по рівню концертного виконавства у місті. Є свідчення, що Векслеру довелося запросити п'ятьох музикантів за власний рахунок [37].

Через фінансову неспроможність ІРМТ, саме за ініціативи Наума Харитоновича до Херсона запрошувались відомі гастролери.

Публіка із задоволенням відвідувала оперні та симфонічні концерти під його керівництвом. Так, у червні 1912 року на першому оперному вечорі у виконанні оркестру прозвучали вибрані твори Р. Вагнера, П. Чайковського, Дж. Россіні та інших композиторів. Місцевий кореспондент зазначав, що найкраще оркестру вдалося виконати фантазію з опери Дж. Верді «Травіата». [44]

У липні того ж року слухачі мали змогу почути фрагменти опер «Таїс», «Тоска» у тому ж виконанні.

Слід відзначити, що на початку ХХ століття, досить популярним місцем для виступу музикантів став Одеський готель (суч. Вул. Віктора Гошкевича 11, Гідрометеорологічний технікум), яким завідував Грінченко. В процесі дослідження в пресі неодноразово зустрічались оголошення про приїзд до готелю оркестрів, переважно жіночих (найчастіше – Віденський та Празький). За рахунок таких виступів, готель отримував серйозний прибуток, оскільки такого роду оркестри користувались не аби якою популярністю серед херсонської інтелігенції.

Також, станом на 1907 рік, великої популярності серед херсонської культурної публіки набули гуляння в маєтку Генерала Фон-Талья. В своєму садочку біля дому він влаштовував культурні заходи для інтелігенції, за участю оркестру Г. М. Гнилосирова – відомого на той час диригента та концертмейстера. Як зазначають кореспонденти місцевих газет: «генерал Фон Таль був відомий, як людина заможного статку. Публіка та гості вкрай позитивно відзиваються про гулянки в маєтку вищеназваного, відзначають вишуканість музичного репертуару та якість прийому. Окремої уваги заслуговують феєрверки, які починають в кінці заходу» [43].

Важливу роль у концертному житті Херсона початку ХХ століття відіграли виступи учнів загальноосвітніх навчальних закладів. Широкого розповсюдження набуло проведення доступних для слухачів та преси літературно-музичних вечорів, які включали виразне читання віршів та прози, гру на музичних інструментах, хорові та сольні співи. Зокрема, на фортепіано виконувались твори В. Моцарта, П. Чайковського, Ф. Шопена, А. Рубінштейна. У літературній частині концерту звучали вірші, байки та уривки з балад, серед авторів були поети О. Плещеев, В. Жуковський.

У тогочасній пресі доволі часто зустрічаємо повідомлення про вдалі концертні музичні виступи вихованців різних учбових закладів. Так, в газеті «Юг» від 17 березня 1903 року знаходимо повідомлення про виступ вихованців сільськогосподарського училища: «У залі Херсонського Міського зібрання пройшов чудовий літературно-музичний вечір, на якому головними учасниками у хорі та на струнних інструментах були вихованці нашого училища. Хор проспівав усі свої номери бездоганно. Виступи проходили під керівництвом О. Александрова. На концерті прозвучали наступні твори: «Ліси, холми рідні», «Сербська пісня» О. Даргомижського, «Не бив барабан» К. Вільбоа» [34].

Періодично в місті проводилися й так звані патріотичні концерти учнів гімназій. Зі свідчень періодики, на подібних концертах виконувався народний гімн, пісні типу «Життя за царя», «Слава на небі сонцю високому» та ін. Високим рівнем виконавської майстерності вирізнялись концерти, в яких брали участь викладачі Херсонського музичного училища. 1909 року, з нагоди 50-річчя ІРМТ, відбувся ювілейний вечір камерної музики за участю Я. Дюміна, Л. Тучек, С. Бармотіна, Г. Харитонова. Прозвучали Тріо П. Чайковського, ор. 50, соната для фортепіано ор. 4 С. Бармотіна, вокальні твори «В'язень» та «Балада» А. Рубінштейна, Квінтет Ре-мажор ор. 51 А. Аренського. Директор Училища Я. Дюмін ознайомив присутніх з діяльністю ІРМТ. Місцевий рецензент відзначив блискуче виконання твору П. Чайковського – дуже складного у технічному відношенні твору. Соната херсонського композитора С. Бармотіна також мала успіх – у виконанні викладача Л. Тучек вона прозвучала дуже музично та виразно. У Дюміна рецензент відзначив виразний та сильний бас, артистизм та чудове фразування. Співак на біс виконав романс «Благословляю вас, ліси» та «Мелодію» А. Рубінштейна [59. с. 67].

Отже, становлення концертного виконавства у Херсоні відбувалось досить поступово, підхоплюючи тогочасні тенденції розвитку усіх культурних центрів країни. Про це говорить зростання професіоналізму виконавців, поступовий підбір різноманітного репертуару та еволюція музичних смаків загалом. Порівнюючи 2 періоди – кінець ХІХ та початок ХХ століття ми бачимо очевидну градацію культурного життя у Херсоні: збільшення кількості концертних майданчиків, залучення нових музичних сил, розширення слухацької аудиторії – все це свідчить про конкретний розвиток концертного життя в місті. Поява філії Імператорського Російського Музичного Товариства у Херсоні теж безумовно послугувала серйозним поштовхом у розвитку місцевого концертного виконавства. І звичайно ж

просвітницька діяльність Наума Векслера, сприянням якого значно покращувалась музична обізнаність херсонської інтелігенції. Концертна діяльність стала однією з визначних рис культурного життя херсонців кінця XIX – початку XX століття.

3.2. Репертуар музичних концертів Херсона як джерело з історії культури кінця XIX – початку XX століття

Стан музичної культури міста Херсона, як великого губерньського центру кінця XIX – початку XX століття значно збільшився, порівнюючи з першими етапами існування міста. За це час, а саме з кінця XIX століття у місті відбулись масштабні музично-культурні зміни які викликали підняття загального культурного рівня серед населення, вдосконалення смаків слухацької аудиторії. Станом на початок 1900-х років освічена частина населення міста вже була досить обізнаною у західноєвропейській "високій" музиці, цілком розуміли тодішні популярні музично-культурні тенденції, постійно відвідували культурно-масові заходи музичного й театрального спрямувань. Про такі зміни серед місцевого суспільства не раз згадували у місцевих газетах [26-49].

Враховуючи тогочасну ситуацію в країні - у кінці XIX – початку XX століття склалися умови, що сприяли Демократичним зрушення в суспільстві і як наслідок - інтенсифікації мистецьких процесів в Україні. Утиски й заборони української культури стали менш суворими, з боку царського уряду з'явився ряд полегшень щодо багатьох сфер українського культурного життя. В результаті пожвавився процес культурного відродження українського народу. Але тим не менш, існування українсько-російського культурного фронтиру залишається очевидним. Як відомо, в музичній творчості кінця XIX – початку XX століття окреслюється її важливий зв'язок з боротьбою народу за

соціальне і національне визволення. Важливе значення в утвердження цієї тенденції мала орієнтація композиторів на досягнення вітчизняної літератури, їх прагнення втілити в музиці провідні ідеї творчості великих сподвижників гуманістичного мистецтва. На основі та під впливом подібних зрушень, активізується діяльність українських композиторів, таких як М. Лисенко, П. Демуцький, О. Кошиць [20, с.102].

Після опрацювання й дослідження періодичних видань тогочасного Херсону, аналізуючи репертуар як херсонських виконавців так і гастролуючих артистів, що вели концертну діяльність в місті, не було помічено жодних виявів відродження або ж розповсюдження української культури в місті Херсоні. Такий результат можна пояснити трьома версіями:

- 1) Враховуючи наявну цензуру проти української культури, усі спроби провести будь-який концерт з переважаючим українським репертуаром закінчувались досить невдало, оскільки влада не могла дозволити підірвати позиції російської культури на території міста.
- 2) За такий стан речей відповідає сама ідея імперіалізму (у відношенні до Російської імперії). Це пояснюється тим, що у підґрунті імперії лежать мистецтво і наука метрополії й наявне чітке ігнорування усіх культурних проявів колоній.
- 3) Основу культурної інтелігенції Херсона складала в більшій мірі росіяни. Українці – переважно робітничий клас та селянство, яке не відвідувало жодного роду концертних зібрань (за виключенням загальнодоступних танців на Потьомкінському бульварі). Тому твори українських композиторів не користувались попитом у місцевої інтелігенції. Інша частина – євреї та греки, які мали свою

окрему культуру і в жодній мірі не цікавились проявами української.

До того ж, з відкриттям у Херсоні відділення Імператорського Російського Музичного Товариства, орієнтація репертуару, з відносно аматорського (не рахуючи оркестр Н. Х. Векслера) почав переходити на більш професійний рівень. Але, аналізуючи історію ІРМТ, бачимо, що Основну частину репертуару в перші десятиліття існування, в усіх філіях товариства складала західна класична музика зарубіжних композиторів (Шуман, Берліоз, Вагнер, Ліст), а також Глінки і Даргомижського; з часом все частіше стали виконуватися нові твори російських авторів. Такий «стандарт» репертуару займав не останнє місце в формуванні музичних смаків херсонської інтелігенції. Такий вплив ІРМТ дещо спрощував подальшу популяризацію творів російських композиторів [59, с.100].

Певним чином, виконання музичних творів західноєвропейських композиторів свідчить про просвітницьку діяльність окремих діячів херсонського концертного руху. Завдячуючи саме такій діяльності Н. Х. Векслера херсонська публіка стала достатньо обізнаною з різними музичними жанрами та з кращими симфонічними творами видатних композиторів світу. То ж, слід відзначити, що різноманітний, цікавий та насичений концертний репертуар у якісному виконанні оркестру під керівництвом Векслера позитивно впливав на формування високих мистецьких смаків пересічної публіки і є одною з головних причин їх формування.

Аналізуючи оголошення та рецензування виступів вихованців музичних класів при ІРМТ, чоловічих та жіночих гімназій а також вихованців херсонського музичного училища, бачимо, що основу репертуару також складають твори західних композиторів і лише частково російських. Це можна пояснити тим, що загалом, музика популярний на той час Вагнера, Ліста, Шопена, Моцарта потребує в

більшості своїй гарної підготовки і гарних навичок гри, тому – ідеально підходить для демонстрації успіхів учнів і задоволення потреб культурного суспільства. До того ж, навчання музиці за кордоном теж користувалося неабияким попитом, але потребувало високого рівня підготовки, і як свідчить кореспондент газети «Рідний край» підготовка проходила на основі зарубіжного матеріалу.

Отже, особливості концертного репертуару херсонських виконавців а також соціально політичне становище всередині держави дають змогу простежувати певні конкретні особливості впливу діяльності російських музично-освітніх культурних осередків, популярної західноєвропейської культури, просвітницької діяльності місцевих активістів, фактичної відсутності мотивації до підняття національної самосвідомості й відродження української культури в місті.

ВИСНОВКИ

Музична культура кінця XIX – початку XX століття пройшла складний шлях до своєї унікальної форми. Мали місце значні якісні та кількісно-жанрові зміни у музичній культурі Російської імперії та України, що на той час входила до її складу. Розмаїття напрямів призвело до виникнення нових музичних форм що збагачувало репертуар тогочасних композиторів і привносило нові враження слухацькій аудиторії. Широкий вибір популярної світської музики а також все активніший розвиток національної культури дозволив Херсону, який переживав важливий етап розвитку музично-культурного життя познайомитись з творами таких Українських та Зарубіжних композиторів як, Микола Лисенко, Петро Ніщинський, Фредерік Шопен, Ференц Ліст, Роберт Шуман, Гектор Берліоз, Сергій Рахманінов Микола Римський-Корсаков та інші. Слухачі мали змогу відчувати нові музичні форми: опери, оперети, сонати, симфонії і тому подібні.. Такий вплив західної культури безумовно вплинув на формування смаків культурного населення Херсону кінця XIX – початку XX століття, не без Участі ІРМТ. Згідно поставлених завдань, можемо дійти висновку, що:

1. Витоки Української й Російської музичних культур сягають часів розквіту Київської Русі й поєднуються у побутових й духовних мотивах, що були досить розповсюдженими у той час. Не дивлячись на подібність та схожість, на сьогодні ми маємо гострий російсько-український культурний фронт, що виник через специфічну соціально-політичну політику Російської держави;
2. У Російській та культурі стала помітною тенденція до реформування усіх сфер суспільного життя, зокрема музично-культурного. Було засноване перше російське музичне товариство «Могутня купка», куди входили такі талановиті музиканти як Мілій Балакірев, Олександр Бородин, Цезарь Кюї,

Модест Мусоргський та Микола Римський-Корсаков. Які суттєво вплинула на подальший розвиток російської класичної музики, яка ставала популярною не тільки в межах Росії;

3. Окресливши особливості розвитку музичної культури в Україні кінця ХІХ -початку ХХ століття, можна дійти висновку, що цьому періоду характерна активізація культурного руху, розгортання композиторської діяльності, відхід від аматорського музикування. Як наслідок – поживлення композиторської діяльності, драматургії та літератури, що дало основу для закріплення та подальшого розгортання культурного руху на українських землях;
4. Дослідження питання професіоналізації музичного виконавства в межах Наддніпрянської України дає змогу стверджувати, що в тогочасному музичному просторі з'явилась плеяда музикантів, завдяки яким був піднятий загальний рівень музичної культури країни. Поява нових стилістичних напрямів, професійних шкіл – усе це свідчить про високий музично-культурний рівень тогочасної Наддніпрянщини;
5. Рівень музичної освіти тогочасної України безумовно йшов шляхом якісного та кількісного розвитку й давав змогу отримувати базові знання різним верствам населення. Але, модель розвитку, яку використовували тогочасні школи не могли забезпечити належний рівень знань, порівнюючи з західноєвропейськими школами. Причина полягала у пропагуванні національного мистецтва, яке різко критикувалося й заперечувалося імперіями, у складі яких знаходилася Україна.
6. Музична культура у Херсоні, як і в більшості областей тогочасної російської імперії мав свої особливості. В процесі дослідження було виявлено та схарактеризовано основні види концертної діяльності у місті, зазначено періоди розвитку концертного руху, шляхом професіоналізації виконавців і відкриття філії ІРМТ у

Херсоні. Була згадана просвітницька діяльність Наума Векслера і Якова Дюміна, їх внесок у розвиток музичної культури міста. Були вказані основні місця проведення музичних вечорів, зокрема зала Міського зібрання, де проходили вечори камерної музики, симфонічні концерти та літературно музичні вечори. Загалом, все це дає змогу уявити загальний стан культурного життя в Херсоні кінця XIX – початку XX століття.

7. Що ж стосується аналізу музичного життя Херсона, в контексті культурологічного джерела – тут був виявлений логічний зв'язок з популяризованою на той час західноєвропейською культурою, зокрема в колах російської інтелігенції, яка складала лівову частку культурного суспільства в місті, що пояснює твори зарубіжних композиторів як основу місцевого концертного репертуару. Також, подібний склад репертуару пояснюється, звісно ж, діяльністю Російського Музичного Товариства та просвітницькою діяльністю Наума Харитоновича Векслера, і звісно ж особливостями смаків тогочасного суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акопян К. История мировой культуры: монография / Карен Акопян, - М. : «Наука», 2010. – 613 с.
2. Аркас М. Подорож до Одеси: історичний нарис / Микола Аркас // Родной край. -1906. – № 46. – С. 4–6.
3. Асафьев Б. В. Избранные труды: том 4 / Борис Асафьев. – М.: Издательство АН СССР, 1955. – 454 с.
4. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века: монография / Б. В. Асафьев. — Л.: Музыка, 1979. — 341 с.
5. Афанасьев-Чужбинський О. Подорож у Південну Росію: мемуари / О. Афанасьев-Чужбинський. – Дніпропетровськ : «Січ», 2004. – 469 с.
6. Баренбойм Л. А. Антон Рубинштейн : жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: биография / Л. А. Баренбойм. – Л. : «МУРГИЗ», 1962. – 492 с.
7. Бродская А. Воспоминания о русском доме: исторический очерк / Анна Бродская. – СПб. : «Гнозис», 2006. – 264с.
8. Векслер И. Н.: исторический очерк / Иосиф Наумович Векслер. – Екатеринослав : «Комета», 1938. – 68 с. Електронний ресурс :<https://refdb.ru/look/2000763-pall.html>
9. Владышевская Т., Левашева О. История русской музыки. Выпуск 1: учебное пособие / Т. Владышевская, О. Левашева, А. Кадинский / под ред. А Канинского, Е. Сорокина. – М. : "Музыка", 2013. – 560 с.
10. Гозенпуд. А. А. История Русской оперы на рубеже XIX-XX веков и Ф. И. Шаляпин: монография / А. Гозенпуд. – М. : "Музыка", 1974. – 264 с.
11. Гриненко Г. Хрестоматия по истории мировой культуры: монография / Галина Гриненко. – М. : «Высшее образование», 2005. – 940 с. Електронний ресурс: <https://s.11klasov.ru/10804-hrestomatija-po-istorii-mirovoj-kultury-grinenko-gv.html>

12. Грінченко М. Історія Української музики : монографія / Микола Грінченко. – К. : вид-во «Спілка», 1922. – 294 с.
Електронний ресурс: http://irbisnbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0002676
13. Из местной хроники // «Юг». – 1906. – 22 октября. – С. 3.
14. Из местной хроники// «Юг». – 1903. – 17 января. – С. 2.
15. История русской музыки в десяти томах. Том 5: 1826-1917: учебное пособие / под ред. Ю. В. Келдыша, Т. В. Корженьянц, Е. М. Левашева, О. Е. Левашевой, Н. А. Листова, А. М. Соколова. – М.: "Музыка". 1988. – 537 с.
16. История русской музыки в десяти томах. Том 6: 1826-1917: учебное пособие / под ред. Ю. В. Келдыша, Л. З. Корабельниковой, Е. М. Левашева, В. Н. Романовой. – М.: "Музыка". 1989. – 393 с.
17. История русской музыки в десяти томах. Том 10 А: 1890-1917-е годы : учебное пособие / под ред. Ю. В. Келдыша, Т. Н. Левоу, М. П. Рахманова, С. Г. Зверева, А. А. Баева, А. М. Соколова, М. Е. Тараканова. – М. : "Музыка", 1997. – 545 с.
18. Історія Української музики. Том 3: кінець ХІХ – початок ХХ ст.: навчальний посібник / під ред. М. М. Гордійчука, О. Г. Костюка, Т. П. Булата, М. П. Загайкевича, В. В. Кузика, І. Ф. Ляшенко, А. І. Мухи, Л. О. Пархоменка, О. А. Правдюка, А. К. Терещенко. – К.: Наукова думка, 1990. – 425 с.
19. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посібник / Любов Кияновська. – Тернопіль. : «Астон», 2000. – 184 с.
20. Корній Л. Історія української музики: навч. посібник / Лідія Корній. – Київ – Харків – Нью-Йорк. : Видавництво М. П. Коць, 1998. – 388 с.

21. Крузь О. Історія Української музики від витоків до середини ХІХ століття: навчально-методичний посібник / О. Крузь. – Луцьк: Надстир'я, 1999. – 138 с.
22. Крузь О. Історія Української музики ХХ століття: навчально-методичний посібник / О. Крузь. – Луцьк: Надстир'я, 1997. – 138 с.
23. Лазанська Т. І. Херсонська губернія: енциклопедія в 10 томах / Т. І. Лазанська, В. А. Смолій. – т.10. – К. : «Наукова думка», 2013. – 590 с.
24. Левчук Л. Історія світової культури: навч. посібник / Л. Левчук. – К. : «Центр учбової літератури», 2010. – 400 с.
Електронний ресурс: http://shron1.chtyvo.org.ua/Levchuk_Larysa/Istoria_svitovoi_kultury.pdf
25. Маркова А. Н. Історія світової культури: підручник для вузів / А. Н. Маркова. – К. : «Юніті», 2000. – 600 с. Електронний ресурс: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook804/01/part-002.htm>
26. Местная хроника // «Родной край». – 1912. – 15 мая. – С. 2.
27. Музыка и театр // «Родной край». – 1905. – 1 апреля. – С. 3.
28. Музыка и театр // «Родной край». – 1906. – 5 августа. – С. 3.
29. Музыка и театр // «Родной край». – 1907. – 25 марта. – С. 2-3.
30. Музыка и театр // «Родной край». – 1910. – 10 августа. – С. 2.
31. Музыка и театр // «Родной край». – 1910. – 23 октября. – С. 2.
32. Музыка и театр // «Родной край». – 1910. – 26 октября – С. 3.
33. Музыка и театр // «Юг». – 1901. – 11 августа. – С. 3.
34. Музыка и театр // «Юг». – 1903. – 16 октября. – С. 3.
35. Музыка и театр // «Юг». – 1904. – 9 июня. – С. 2-3.
36. Музыка и театр // «Юг». – 1906. – 18 октября. – С. 2-3.
37. Музыка и театр // «Юг». – 1909. – 5 сентября. – С. 2.
38. Музыка и театр // «Юг». – 1914. – 3 мая. – С. 2.
39. Муха А. Композитори України та української діаспори: монографія / Антон Муха. – К. : «Освіта», 2004. – 317 с.
40. Объявления // «Родной край». – 1906. – 12 марта. – С. 1.

41. Объявления // «Родной край». – 1906. – 7 апреля. – С. 1.
42. Объявления // «Родной край». – 1906. – 7 мая. – С. 1.
43. Объявления // «Родной край». – 1907. – 6 июня. – С. 1.
44. Объявления // «Родной край». – 1912. – 16 июня. – С. 1.
45. Объявления // «Юг». – 1905. – 1 августа. – С. 1.
46. Объявления // «Юг». – 1905. – 21 июля. – С. 1.
47. Объявления // «Юг». – 1908. – 20 июня. – С.1.
48. Объявления // «Юг». – 1910. – 8 января. – С 1.
49. Объявления// «Копейка». – 1910. – 17 января. – С. 1.
50. Огаркова Н. А. Светская музыкальная культура В России XIX века: монография / Н. А. Огаркова. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2014. – 64 с.
51. Ольховський А. Нарис історії української музики: монографія / А. Ольховський. – К. «Освіта», 2003. – 471 с.
52. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки: учебное пособие / Е. Орлова. – М.: "Музыка", 1979. – 194 с.
53. Рапацкая Л. А. История русской музыки (От Руси до "Серебряного века"): учебное пособие / Людмила Рапацкая. – М.: Гуманит. Изд. Центр Владос, 2001. – 384 с.
54. Русская музыкальная литература. Выпуск 1: учебное пособие / под ред. Э. Л. Фрида, Н. А. Вольпера, О. Е. Левашевой, Н. А. Листова, Е. М. Орлова, А. Н. Сохор. – Ленинград: "Музыка", 1979 – 293 с.
55. Русская музыкальная литература. Выпуск 2: учебное пособие / под ред. Э. Л. Фрида, Е. Е. Дурандиной, Р. И. Кушнир-Барановской, М. К. Михайлова, Р. И. Генкина, А. Н. Сохор. – Ленинград: "Музыка", 1981 – 301 с.
56. Русская музыкальная литература. Выпуск 3: учебное пособие / под ред. Э. Л. Фрида, А. И. Кандинского, Е. М. Орлова. – Ленинград: "Музыка", 1983 – 344 с.

57. Русская музыкальная литература. Выпуск 4: учебное пособие / под ред. М. К. Михайлова, Э. Л. Фрида, М. А. Ганина, Л. В. Данилевич, А. И. Кандинского, Л. Л. Рыцлиной. – Ленинград: "Музыка", 1985 – 272 с.
58. Серов А. Критические статьи: / А. Серов. – СПб. : Типография департамента уделов, 1897. – 745 с. Электронный ресурс: <https://www.litres.ru/aleksandr-nikolaevich-serov/kriticheskie-stati-tom-1/>
59. Слабченко М. О. Музична культура Херсонщини у контексті регіональних культуротворчих процесів (кінець ХІХ – початок ХХ століть): дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : 26.00.01 / Марія Олександрівна Слабченко. – К., 2011. – 237 с.
60. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры: монография / Т. В. Чередниченко. – Долгопрудный : «Алегропресс», 1994. – 344 с.
61. Чехуніна А. О. Значение установки в восприятии и оценке музыки ХХ века / А. О. Чехуніна //«Naukowy potencjal swiata-2008»: materialy IV miedzynarodowej naukowii-praktycznej konferencji, (Przemysl, 12-20 wrzesnia 2008 r.) / Тум 4. Pedagogiczne nauki. Muzyka i zycie.– Przemysl: Nauka I studia, 2008. – С. 71- 74.
62. Шаповалова О Музыкальный энциклопедический словарь // О. А. Шаповалова. – М. «Рипол Классик», 2003. С. 66 – 83.
63. Шацкая В.Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества / В.Н.Шацкая. – М. : Педагогика, 1975. – 197 с.
64. Яртись А. Лекції з історії світової та вітчизняної культури: навч. посібник / Антон Яртись / за ред. проф. В. Мельника. – Л. : «Світ», 2005. – 347 с.
65. Максименко В. Чайковский, Одесса, автографы [Электронный ресурс] . – Режим доступа https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_73/alm_73-239.pdf