

Mariana Ferendowycz

Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, Ukraina

**ДО ПИТАННЯ СТВОРЕННЯ ДИДАКТИЧНОЇ
ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ХОРМЕЙСТЕРІВ ГАЛИЧИНИ
НА ПРИКЛАДІ „КУРСУ ДЛЯ ДИРИГЕНТІВ
АМАТОРСЬКИХ ХОРІВ” ОСИПА [ЙОСИПА]¹
ХОМІНСЬКОГО**

Питання створення спеціальної навчальної літератури для хормейстерів завжди було актуальним в українському мистецько-освітньому просторі. Представники диригентської професії і сьогодні звертаються до висвітлення теоретичних, практичних та методологічних аспектів диригентсько-хорової підготовки. Відчуваючи потребу осмислення власного хормейстерського і викладацького досвіду, враховуючи реалії диригентсько-хорової освіти та специфіку роботи у сучасних мистецьких умовах, ними розробляється низка навчальних видань, спрямованих на розвиток фахових компетентностей диригентів хору.

Зважаючи на власні зацікавлення щодо підготовки відповідних матеріалів, для мене стало важливим досягнути ще й історичну складову цього процесу. Адже, запропонована тема дозволить охопити чимало питань, пов'язаних із регіональною специфікою диригентсько-хорового виконавства, діяльністю широкого кола персоналій, які долучилися до професіоналізації диригентського мистецтва. У такий спосіб найбільшого увиразнення набуває мета дослідження: проаналізувати пріоритети, які ставили перед собою наші попередники – подвижники музичної культури Львова й Галичини а також з'ясувати що з цього історичного досвіду потребує актуалізації та перейняття за вірець ефективної та плідної роботи.

Прийнято вважати, що наприкінці 30-х рр. минулого століття саме у Миколи Колесси виникла ідея написати український підручник з диригування. Однак, майже невідомо, що подібний задум ще на початку 30-х рр.

¹ У періодичних виданнях першої третини ХХ ст. та різного роду музикознавчих дослідженнях зазначається також україномовний варіант імені – Йосип, Йосиф та польськомовний – Юзеф (Józef Michał Chomiński). У статті У. Граб транскрипція його ім'я подається у сучасній версії – Йосип. У цій статті використовуватимемо ім'я Осип, яке фігурує в його оригінальному підручнику.

розпочав втілювати відомий музикознавець, випускник музикологічних студій Львівського університету, учень і послідовник Адольфа Хибінського – Осип Хомінський. Власне йому на сторінках місячника для співацьких і музичних справ „Боян” (1930 р.) належить низка публікацій під назвою „Курс для диригентів аматорських хорів”. На жаль, матеріали курсу не були повністю опубліковані і до сьогодні не відомо – чи існує їх повна версія у вигляді окремого видання. Втім, навіть при найближчому знайомстві неможливо не помітити його подібності до „Диригентського поради́ника”, створеного спільними зусиллями М. Колесси, Василя Витвицького і Зіновія Лиська та надрукованого у Львові в 1938 р.

Цікавим і важливим, з історичної точки зору, є питання передумов формування спеціальної навчальної літератури. Аналізуючи специфіку хорового мистецтва Галичини 20–30 рр. XX ст., доходимо висновку, що підготовці навчальних матеріалів сприяла низка чинників. Серед них насамперед виділимо активізацію хорового руху краю, а у зв’язку з цим – зростання потреби у вихованні диригентів-практиків. Промовистим підтвердженням цього є думки О. Хомінського висловлені на початку „Вступних уваг” до курсу²:

Ми є свідками як з дня на день множаться в нас співацькі товариства, чи то як самостійні установи по містах, чи то як хорові гуртки при читальнях і церквах на селі. Навіть найдальша закутина краю має нераз свій хор. Сміло можемо сказати, що праця в нас у цьому напрямі йде живо вперед. Доказом цього є улаштування частих концертів, академій, де головну роль грає виступ хору, щоби дати змогу широким масам нашого громадянства пізнати красу наших пісень. Нажаль однак часто приходится стверджувати сумний факт, що розвій хорального відтворчого мистецтва не завсіді йде в нас в парі з розвоєм наших співацьких установ, що хорове мистецтво не стоїть у нас на такому рівені, який давав би запоруку бездоганного виконання творів і який позбавляв би пізнавати їх властиву вартість, красу, характер і глибоку думку³.

Аналізуючи проблему невідповідності виконавського рівня українських хорових колективів Галичини, О. Хомінський визначив головні причини, які пов’язував насамперед з відповідальністю співаків і диригента. Домінуючу роль у структурі творчої процесу він надавав саме особистості диригента.

Інший чинник, що набув особливого значення на шляху до створення дидактичної літератури, проглядається у формах вишколу галицьких хормейстерів. Спираючись на наявні навчальні плани львівських музично-освітніх інституцій вищої ланки, можемо констатувати, що в першій третині XX ст. окремого напрямку з підготовки диригента хору не здійснювалося. Диригування належало до факультативних дисциплін, які опановували музиканти різних спеціальностей. Тож, у зазначений період його вивчали, здебільшого,

² Тут і надалі цитати подано зі збереженням тогочасного правопису.

³ О. Хомінський, *Вступні уваги. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 8–9, s. 85.

приватно, на заняттях у провідних майстрів. В українському музично-освітньому середовищі Львова диригентський курс запровадили найпізніше в порівнянні з польськими навчальними закладами. Регулярні заняття з диригування у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка⁴ розпочалися тільки в 1931 р., коли після семирічного навчання з Праги повернувся М. Колесса. Судячи з його власних спогадів, цей курс проходив раз у тиждень у вигляді збірної лекції для 4-5 учнів. Протягом двох–трьох років хорове диригування вивчали здебільшого скрипалі. В 1938–1939 рр. термін підготовки диригентів зменшився до одного і двох років⁵. Вихованцями диригентського курсу були згодом відомі музиканти Юрій Крих, Євген Козулькевич, Володимир Панасюк, Семен Масний, Володимир Пашенко⁶, Ераст Бурачинський та ще один учень Адольфа Хибінського – Мирослав Антонович, який поєднував музикологічні студії у Львівському університеті з навчанням у ВМІ ім. М. Лисенка⁷.

Помітну роль у цьому контексті відіграли теоретично-практичні „курси для кандидатів сільських і просвітянських хорів”, започатковані з ініціативи товариства „Просвіта” та організовані ВМІ ім. М. Лисенка. Така практика для хорових диригентів провадилася упродовж 1924–1938 рр. і за цей період набула видозмін. Зокрема, в 1924 р. цей курс складався з теоретичної і практичної частин, де вивчалися загальні положення з теорії музики, аналізу творів і диригування. Натомість, дані за 1938 р. вказують на студіювання значно ширшого спектру дисциплін, що свідчить про підвищення рівня професійної компетентності майбутніх хормейстерів. Змістовне наповнення курсу передбачало вивчення загальних основ музики, сольфеджіо, і диригування під керівництва М. Колесси, загальних відомостей з гармонії (Нестор Нижанківський), інструментознавства та історії української музики (Борис Кудрик). Від жовтня 1924 р. курсом опікувався Станіслав Людкевич, а згодом М. Колесса⁸. Одним з найбільш відомих випускників цього курсу був Омелян Плешкевич – диригент українських співочих товариств „Сурма”, „Бандурист”, „Львівський Боян”. Саме йому належала ініціатива чергового відродження „Сурми” в Німеччині, куди маестро емігрував разом із своїми соратниками-артистами хору в 1944 р., а також мистецький провід в однойменному хорі в Чикаго впродовж 1950-х рр.⁹

⁴ Далі скорочено ВМІ ім. М. Лисенка.

⁵ Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до музичної академії у Львові*, т. 1, Львів 2003, s. 247, 250.

⁶ Н. Самотос-Баєрле, *Микола Колесса. Сто років молодості*, Львів 2014, s. 161.

⁷ У. Граб. *Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повосених десятиліть*, Львів 2019, s. 82–83.

⁸ М. Колесса, *Курс диригентів*, „Українська музика” 1938, nr 5, s. 91.

⁹ П. Медведик, *Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника)* [w:] *Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Музикознавчої комісії*, т. CCCXXXII, Львів 1996, s. 526.

В певній мірі підтвердженням того, що потреба у навчальній літературі назрівала серед діячів хорового руху є низка публікацій на хорознавчу тематику в музичних часописах краю міжвоєнного двадцятиліття. Особливою інтенсивністю в цьому напрямку відзначалися журнали „Боян” і „Українська музика”. Їх матеріали вміщують статті Северина Сапруна „Виховуюче значення співу”, Володимира Сочальника „Внутрішнє життя співацьких товариств”, Михайла Мариняка „Організація і праця хору”, Мирослава Антоновича та Романа Шипайло „Недостачі наших хорів”, Осипа Залеського „На нові шляхи” тощо. Серед значної кількості публікацій особливу увагу привертає „Курс для диригентів аматорських хорів” О. Хомінського, у якому автор уперше в Галичині комплексно підійшов до вирішення проблем підготовки диригентів-практиків. Зауважимо, що питання, які порушують у своїх статтях зазначені автори, перегукуються між собою – це вказує на своєчасність їх осмислення, пошук рішень у справі піднесення хорової культури краю.

Період написання та оприлюднення матеріалів курсу О. Хомінського у пресі, що окреслюються початком 30-х рр. XX ст., викликають деякі запитання. Їх з’ясування дозволить актуалізувати значення цієї праці для розвитку українського диригентсько-хорового мистецтва. Зокрема, що саме стало імпульсом для студента Закладу музикології університету Яна Казимира (1926–1930 рр.) до розробки положень, що входять у складний комплекс виховання диригента-хормейстера?

Підкреслимо, що незважаючи на молоді роки та українсько-польське походження, О. Хомінський виразно задекларував свої професійні пріоритети та національну позицію в обґрунтуванні курсу. Він зазначав: „Коли хочемо стати дійсно добрими диригентами, а не розсадниками музичного варваризму, мусимо учитися, а праця наша, оперта на тривких наукових основах, видасть овочі, які для нашої музичної культури будуть неоціненні і величезної ваги”¹⁰.

До того ж, можемо стверджувати, що О. Хомінський був досить обізнаним у справі диригентури і жваво цікавився цим видом виконавства. У 1928 р., за два роки до опублікування курсу, він брав приватні уроки з диригування у відомого польського композитора, диригента, музичного діяча, педагога, музикознавця, уродженця Львова – Адама Солтиса¹¹. Через деякий час його запросили на посаду репетитора Львівської опери. Очевидно, молодий музикант виконував обов’язки репетитора солістів, які були досить розповсюдженою формою роботи серед диригентів-початківців в тогочасному

¹⁰ О. Хомінський, *Вступні уваги. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 8–9, s. 88.

¹¹ М. Пекарський, *Діяльність Осипа Хомінського в музикознавчих польсько-українських контактах (до 1939 р.)*, „Українська музика” 2014, nr 1 (11), s. 101, 105.

музично-театральному житті. Крім цього, його студії з вокалу у відомої співачки і педагога Зоф'ї Козловської¹² доповнили комплекс знань, умінь і навичок, необхідних для успішного виконання покладених на нього функцій. У 1928 р. О. Хомінський склав державний іспит і отримав диплом вчителя музики в середній школі, що спряло його диригентсько-педагогічній діяльності. Приблизно у цьому ж періоді він керував хоровим колективом, що складався з учнів школи сольного співу З. Козловської, яка діяла у Львові впродовж 1899–1930 рр.¹³ Винятково цінним, з огляду на відсутність рецензій щодо диригентської активності О. Хомінського, є відгук відомої музикознавиці Стефанії Лобачевської, опублікований у варшавському місячнику „Muzyka”: „Потрібно відзначити перший публічний виступ вокального колективу зі школи проф. Зоф'ї Козловської. Цей колектив, дуже добре підготований і збалансований під оглядом звучання, виконав під орудою О. Хомінського частину з меси Палестріни і мотет „O rex gloriae” Луки Веренціо”¹⁴.

У розробленому „Курсі для диригентів аматорських хорів”, який О. Хомінський визначав як „елементарний” передбачено логічну і послідовну структуру, що містить чотири розділи:

1. Методика навчання музичного письма та основ музики;
2. Основні відомості з гармонії, контрапункту і форм;
3. Наука про диригування;
4. Критичний перегляд нашої хорової літератури.

Основним розділам передують „Вступні uwagi”, цінність яких полягає у детальному огляді завдань, які стоять перед диригентом хору. Згідно з автором їх складність обумовлюється специфікою хормейстерської діяльності, яка характеризується поєднанням педагогічної та артистичної складових. Він зазначає: „Найбільшою задачею диригента як педагога є вміння з'єднати собі співаків і знайти спосіб заохотити їх до праці. І якщо диригент зуміє доконати вже того, тоді дорога його дальшої діяльності є вже вигладжена”¹⁵. Керуючись таким міркуванням, О. Хомінський надає базові рекомендації, необхідні для якісного здійснення диригентсько-хорової практики. Їх умовно можна поділити на декілька пунктів:

1. Пропонується система провадження науки про музичне письмо та основи музики для співаків, які не володіють цими знаннями. Відправною точкою є планування подачі матеріалу, у якому превалюють ключові

¹² I. Poniatowska, *Józef Michał Chomiński 1906–1994 [w:] Portrety uczonych. Profesorowie Uniwersytetu Warszawskiego po 1945*, red. A. Kędziołek, Warszawa 2016, s. 204.

¹³ M. Gołąb, *Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii*, Wrocław 2008, s. 27.

¹⁴ S. Łobaczewska, *Lwów. Zapowiedziane koncerty symfoniczne. Występy solistów*, „Muzyka” 1930, nr 3 (20 III), s. 179.

¹⁵ О. Хомінський, *Вступні uwagi. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 8–9, s. 86.

у педагогіці підходи як системність та мотивація. На думку автора, важливим є підбір відомостей, з якими диригент має намір ознайомити на початкових репетиціях. Вони повинні бути такими, щоб співаки їх легко опанували, без знеохочення до подальшої науки. Також, для подолання втрати зацікавлення, він рекомендує одночасно з читанням нот виконувати нескладні пісні, які можна бездоганно вивчити зі слуху. О. Хомінський зазначає, що найкраще розпочати науку в такий спосіб, щоб після ознайомлення з п'ятилінійною системою одразу перейти до науки ритміки, яку потрібно засвоїти не лише теоретично, але й практично. Він вбачав у цьому подвійну користь, а саме: опанування ритміки значно полегшить працю диригента, зважаючи на те, що хористи вже будуть розуміти його рухи; співаки досить швидко зможуть послуговуватися нотами, вміти „читати” їх ритмічну складову, що надасть їм особливого стимулу в роботі. Подальше студіювання окреслювалося вивченням музичних інтервалів. Воно передбачало вміння пізнавати інтервали на слух, що є досить складним завданням і, водночас показовим результатом для музикантів-аматорів в різні часи. Розуміючи труднощі, які постануть перед співаками і диригентом, О. Хомінський пише: „А тому, що ця наука представляє деякі труднощі, треба її провадити дуже систематично, що вимагає довшого часу. Щоби однак не спинювати дальшого ходу науки, належить рівночасно з партією про інтервали подавати відомости і з інших ділянок, що входять у склад науки про основи музики”¹⁶.

2. Інший важливий аспект, який розглядається у передмові, полягає в доцільності хоча б частково вказувати на бездоганну вимову у процесі вивчення пісні, що значною мірою впливає на розуміння змісту композиції та правильну емісію голосу.

3. Наступне питання містить завдання, які стоять перед диригентом-педагогом. Згідно з автором, під час репетицій диригент повинен пояснювати співакам основну ідею та зміст твору, звертати увагу на частини, сповнені краси. А також знайти час на розважання на музичні теми і у такий спосіб поглиблювати знання співаків та будити у них замилювання до музики.

4. Артистична діяльність керівника хору.

О. Хомінський відзначає, що у завданнях диригента-педагога проглядається початок його артистичної діяльності. Аналізуючи шляхи формування артистичного світогляду диригента-хормейстера, він подає наступні настанови:

Властиву артистичну працю мусить диригент почати з самим собою. А праця ця є шляхом, що провадить до пізнання музичної краси і вглублення в її духа, а відтак до уприступлення її при допомозі тонів. Щоби однак можна було до цього дійти, на те не вистарчить бути вразливим на тони; не вистарчить мати артистичну інтуїцію. До цього всього передовсім

¹⁶ *Ibidem*, s. 86.

потрібно знання, знання, котре дозволяло би диригентові цілком свідомо, а не тільки інтуїтивно пізнавати зміст і вартість твору. Тоді напевно зрозуміє диригент, які сили ділання дрімають у глибинах музичних ідей. А покликати їх до життя, життя такого, яке існувало в часі творчого процесу у композитора – це головна задача диригента, що хоче себе назвати артистом¹⁷.

Конкретизуючи питання про розуміння сутності музичних творів, автор наголошує на пізнанні та осмисленні таких елементів музичної мови, як: мелодика, гармонія, поліфонія, музична форма. Він пише:

Щоби зрозуміти мєльодику якогось твору, мусить диригент пізнати елементи, які на неї складаються. А елементи ці є предметом науки про інтервали, ритміку, мєльодичну конструкцію. До зрозуміння гармоніки, контрапунктичних комбінацій голосів і форми якогось твору мусимо запізнатися передовсім з наукою гармонії, контрапункту і форм¹⁸.

Після опанування дисциплін музично-теоретичного циклу диригент може приступити до відтворення правдивого образу композиції і передачі його змісту слухачам. Зазначається, що саме достатня технічна підготовка диригента є тим важливим засобом, за допомогою якого забезпечується цей процес.

Розділ „Методика навчання музичного письма та основ музики”, присвячений питанням ритму та системі тонів-інтервалів. Як і в передмові, надається перевага творчому підходу для досягнення і закріплення тем. Диригентам запропоновано якнайчастіше використовувати конкретні пісенні взірці для пояснення матеріалу. Наприклад, автор зауважує: „Щоби облегшити співакам зрозуміння ритму взагалі, повинен диригент покористуватися для цієї цілі приміром, це є піснею, в котрій виступало би ярке ритмічне зрізничкування (от хоч би приміром маршових пісень в роді: «Гей там на горі „Січ” іде»)”¹⁹.

Для системного викладу матеріалу із загальних основ ритміки ним складено схему, що відображає послідовність тем та рекомендації щодо їх опрацювання:

I. „Основні поняття про ритм”.

О. Хомінський орієнтує на те, щоб роз’яснення питання ритму базувалося на прикладі виконання відомої пісні, ритміка якої відображає елементарні ритмічні вартості, з якими потрібно ознайомити співаків.

II. „Показання метричних мір мєльодії і у зв’язку з цим подання головних понять про такт. 1. Роди тактів. 2. Тактування”.

Після подання вступних зауваг про такт, на думку автора, варто приступити до вивчення „родів тактів”, тобто тактових розмірів. Алгоритм, яким пропонується користуватися, окреслюється тактовими розмірами, які

¹⁷ *Ibidem*, s. 87.

¹⁸ *Ibidem*, s. 87.

¹⁹ О. Хомінський, *Методика навчання музичного письма і основ музики. Ритміка. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 10–11, s. 102.

визначено як парні (2/4; 4/4) і непарні (3/4). Цікавим є висвітлення питання тактування. О. Хомінський підкреслює його значення для вироблення почуття ритму, а також розуміння рухів диригента. Але водночас зауважує, що тактування не потрібно провадити тривалий час, оскільки це сприятиме набуттю негативної навички, від якої складно відучити співаків.

III. Тема „Розучування за допомогою відповідних примірів (пісень) різних родів тактів” присвячена вивченню комплексу ритмічних тривалостей у порядку зростання ступеня їх складності. Спершу звертається увага на вибір пісень, які мають у своєму складі тривалості, що відповідають вимірній ритмічній вартості певного розміру. Потім рекомендовано залучати твори, що передбачають ритмічні тривалості більші або менші від вимірної вартості твору. І тільки згодом ознайомлювати з комбінаціями різних тривалостей і пауз.

IV. „Ритмічні і метричні неправильності: 1. тріоля; 2. синкопа; 3. неправильні такти; 4. корона”. При студіюванні особливих видів ритмічного поділу таких як тріоль і синкопа, О. Хомінський радить послуговуватися відповідними ритмічними вправами. Доцільним буде пояснення зазначених у темі музичних термінів, які вийшли з ужитку. Зокрема, термін „неправильні такти” застосовували до музичних творів, що містили перемінні розміри, тоді як поняття „корона” передбачало фермату.

Інший підрозділ – „Система тонів – інтервали”²⁰, – розкритий автором частково. У ньому акцентовано увагу на розпізнаванні різниці у висоті двох тонів, на яку диригент повинен спрямовувати своїх співаків. Такий спосіб, без докладного окреслення різниці, керівник хору повинен здійснювати від найбільшого до найменшого віддалення двох звуків. Наступним кроком до осмислення системи тонів є теоретичне ознайомлення з пентахордом c–g.

Припинення існування музичного місячника „Боян” не сприяло висвітленню інших частин курсу, зокрема й „Науки про диригування”. Однак, зважаючи на те, що О. Хомінський був учнем А. Солтиса можемо припустити, що основою цього розділу мали стати педагогічні принципи його учителя. Сформувавши явлення про них дозволяють власні думки митця, зафіксовані у відгуку на статтю Р. Перуца „Невидимий диригент”. Він зазначав, що схиляється до раціонального формування диригентів, котрі б не зловживали рухами, кожний жест вважали за вираженням справжньої думки і щирого почуття та пам’ятали, що рух диригента має бути правдою: „Диригування має бути вираженням волі і стимулом до спільного зусилля, за яке, як душа виконання, відповідальним є справжній диригент – апостол мистецтва”²¹.

²⁰ О. Хомінський, *Система тонів – інтервали. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 12, s. 117–119.

²¹ T. Lysenko-Diduła, *Lwowski dyrygent, kompozytor i pedagog profesor Adam Soltys i jego uczniowie* [w:] *Wartości w muzyce*, t. 1, red. J. Uchyla-Zroski, Katowice 2008, s. 118–119.

Засновуючись на матеріалах львівської періодики, стало можливим відтворити особливості диригентського стилю А. Солтиса, які підтверджують висловлювання маестро. Зокрема, йому були притаманні мінімалізація й, водночас, інформативна насиченість жесту, відсутність зовнішньої афектації, натомість темпераментність виконання, суворе дотримання авторського задуму, а також всебічна освіченість. Без сумніву педагогічна і виконавська діяльність А. Солтиса залишила глибокий слід в історії музичної культури Львова. Він став прикладом для наслідування для цілої генерації музикантів, а його педагогічні принципи ввійшли в традиції Львівської диригентської школи.

Цікавим аспектом у дослідженні будови курсу О. Хомінського є його порівняння зі структурою „Диригентського poradnika”. Наголосимо, що „диригентський poradnik” був виданий через 8 років після публікування праці О. Хомінського. Втім, ознаки подібності проглядаються навіть на рівні основних структурних компонентів двох робіт. Без сумніву, напрацювання у співавторстві значно розширили обсяг посібника. У його матеріалах з’явилися відомості з „музичних інструментів”, „історії музики” (В. Витвицький), „орудування голосом” (З. Лисько), „студій партитури музичного твору”, „розучування музичного твору”, „диригування оркестром” (М. Колесса). Важливого значення набуває і четвертий розділ „Диригент – учитель і провідник”²².

З огляду на товариські взаємини О. Хомінського і В. Витвицького²³ висловлюємо припущення, що започатковану О. Хомінським справу було свідомо продовжено когортою визначних діячів українського музичного мистецтва: В. Витвицьким, З. Лиськом і М. Колессою. В розділі „Диригування”, узагальнивши досвід власної творчої практики та світової літератури про диригентуру, М. Колесса заклав теоретичні та практичні основи сучасного хорового та симфонічного диригування. З часом доповнивши цю публікацію, у 1960 р. він видав фундаментальну працю „Основи техніки диригування”. Отже, певною мірою, можемо констатувати, що „Курс для диригентів аматорських хорів” став передвісником цієї роботи, яка залишається однією з провідних у вишколі молодого покоління диригентів.

Підсумовуючи, варто наголосити на історичній функції праці О. Хомінського, яка полягає у тягlostі традицій в питанні створення дидактичної літератури для хормейстерів Галичини. Актуальним видається і сучасний контекст використання пропонованого досвіду. Зокрема, його застосування у лекційно-практичних курсах диригентсько-хорового циклу, а також у процесі підготовки навчального видання для диригентів-практиків.

²² В. Витвицький, М. Колесса, З. Лисько, *Диригентський poradnik*, red. В. Витвицький, Львів 1938, s. 239–240.

²³ У. Граб, *Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть*, Львів 2019, s. 86.

Bibliografia

- Gołąb M., *Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii*, Wrocław 2008.
- Lysenko-Diduła T., *Lwowski dyrygent, kompozytor i pedagog profesor Adam Soltys i jego uczniowie* [w:] *Wartości w muzyce*, t. 1, red. J. Uchyla-Zroski, Katowice 2008, s. 113–120.
- Łobaczewska S., *Lwów. Zapowiedziane koncerty symfoniczne. Występy solistów*, „Muzyka” 1930, nr 3 (20 III), s. 178–179.
- Poniatowska I., *Józef Michał Chomiński 1906–1994* [w:] *Portrety uczonych. Profesorowie Uniwersytetu Warszawskiego po 1945*, red. A. Kędziorek, Warszawa 2016, s. 202–211.
- Витвицький В., Колесса М., Лисько З., *Диригентський порадник*, red. В. Витвицький, Львів 1938.
- Граб У., *Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть*, Львів 2019.
- Колесса М., *Курс диригентів*, „Українська музика” 1938, nr 5, s. 91.
- Мазепа Л., Мазепа Т., *Шлях до музичної академії у Львові*, t. 1, Львів 2003.
- Медведик П., *Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника)* [w:] *Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Музикознавчої комісії*, t. CCCXXXII, Львів 1996, s. 464–558.
- Пекарський М., *Діяльність Осипа Хомінського в музикознавчих польсько-українських контактах (до 1939 р.)*, „Українська музика” Львів 2014, nr 1 (11), s. 100–110.
- Самотос-Баєрле Н., *Микола Колесса. Сто років молодості*, Львів 2014.
- Хомінський О., *Вступні уваги. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 8–9, s. 85–88.
- Хомінський О., *Методика навчання музичного письма і основ музики. Ритміка. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 10–11, s. 101–105.
- Хомінський О., *Система тонів – інтервали. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 12, s. 117–119.

ON THE QUESTION OF CREATION OF DIDACTIC LITERATURE FOR CHOIR MASTERS OF HALYCHYNA ON THE EXAMPLE OF THE „COURSE FOR CONDUCTORS OF AMATEUR CHOIRS” BY OSYF KHOMINSKY

Abstract

The article analyzes the prerequisites for the formation of didactic literature for the choirmasters of Halychyna. It was investigated that they consisted in the activation of the choral movement of the region in the 20s and 30s of the XX century and in connection with this, the growing need for the education of practical conductors, the forms of training of choirmasters and the intensity of publications on choral topics in music magazines of the interwar twenty years. It was found out that O. Khominsky's „Course for Conductors of Amateur Choirs”, published in 1930, was the first publication in Halychyna in which the author comprehensively approached the problems of training conductors-practitioners. The research updates the significance of this publication for the development of Ukrainian conducting and choral art. The historical function of O. Khominsky's work is emphasized, which consists in the persistence of traditions in the matter of creating didactic literature for the choirmasters of Halychyna.

Keywords: Halychyna, Osyp Khominsky, „Course for conductors of amateur choirs”, conductor, choir