



# НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

НАЦІОНАЛЬНОГО  
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ М.П. ДРАГОМАНОВА

СЕРІЯ 14

ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА  
МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

ВИПУСК 23 (28)

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

**НАУКОВИЙ ЧАСОПИС  
НПУ імені М.П.Драгоманова**



*Серія 14*

**ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

*Випуск 23 (28)*

КИЇВ – 2017

<b>Ліхницька Л.М.</b>	ІННОВАЦІЙНЕ СПРЯМУВАННЯ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО СПІВАЦЬКОЇ РОБОТИ З МОЛОДШИМИ ШКОЛЯРАМИ.....	78
<b>Чень Цзяньїн</b>	ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ КОМУНІКАТИВНИХ УМІНЬ СТУДЕНТІВ У МІЖСОБИСТІСНІЙ ВЗАЄМОДІІ.....	82
<b>Чжу Чжень</b>	МОТИВАЦІЙНО-ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ ЕТАП ФОРМУВАННЯ СЛУХОВИХ УЯВЛЕНЬ СТУДЕНТІВ ФАКУЛЬТЕТІВ МИСТЕЦТВ ПЕДАГОГІЧНИХ УНІВЕРСИТЕТІВ.....	87
<b>Ян Цзюнь</b>	ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА .....	91
<b>Бі Цзінчен</b>	ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ ДО САМОРОЗВИТКУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО НАВЧАННЯ.....	95
<b>Ван Каєв</b>	ДІАГНОСТИКА ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА .....	100
<b>Юань Кай</b>	ВИКОНАВСЬКА СТАБІЛЬНІСТЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ З ПОЗИЦІЇ МЕТОДОЛОГІЇ СИСТЕМИ НАУКОВИХ ПІДХОДІВ .....	103
<b>РОЗДІЛ 3. ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ</b>		
<b>Хоменко Л. В.</b>	ДІАГНОСТИКА СФОРМОВАНOSTІ МОТИВАЦІЇ ДО МУЗИЧНО-ВИКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В СТУДЕНТІВ ПЕДАГОГІЧНИХ КОЛЕДЖІВ .....	108
<b>Рахманова О. К.</b>	АСОЦІАТИВНЕ МИСЛЕННЯ У РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ СИНЕСТЕЗІЙНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ .....	111
<b>Гусаченко О. П.</b>	СУТНІСТЬ ТА ЗМІСТ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ПІДЛІТКІВ .....	115
<b>Полатайко О. М.</b>	ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ ДОСВІД У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ПІДЛІТКА....	121
<b>Лі Жуйцян</b>	ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДІВ СПІВАЦЬКОГО НАВЧАННЯ ПІДЛІТКІВ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ЇХ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ .....	125
<b>Лю Цзін</b>	ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АНАЛІЗ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОГО СЛУХУ ПІДЛІТКІВ.....	131
<b>РОЗДІЛ 4. ІСТОРИЧНІ ТА ПОРІВНЯЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНО-ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ</b>		
<b>Бондарчук В.О.</b>	АКТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ Д.М.ГНАТЮКА В КООРДИНАТАХ КОМУНІКАТИВНИХ МЕХАНІЗМІВ ВІТЧИЗНЯНОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ .....	136
<b>Лисина Н.І., Тітович В.І.</b>	ПЕДАГОГІЧНО-ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ В. В. ТОПІЛІНА .....	140
<b>Козачук О.С.</b>	МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ І УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ У МИСТЕЦЬКІЙ СПАДЩИНІ АЛОЇЗА ЄДЛІЧКИ.....	144
<b>Чень Кай</b>	НАУКОВІ ПІДХОДИ ТА ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ДОСВІДУ ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА.....	151
<b>НАШІ АВТОРИ</b>	.....	157

аналізу творчості, узагальнення і осмислення буття актора – саме у цьому є неповторність, індивідуальність і універсальність Д.М.Гнатюка як Митця, Майстра, Художника свого часу.

#### Література

1. Антонюк В.Г. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [knmau.com.ua/chasopys/01\\_NBUV/.../05-Antonyuk-V.pdf](http://knmau.com.ua/chasopys/01_NBUV/.../05-Antonyuk-V.pdf)
2. Антонюк В.Г. Педагогічний подвиг Миколи Кондратюка / В. Г. Антонюк // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2013. – № 4. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [www.irbis-nbu.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe?...](http://www.irbis-nbu.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?...)
3. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва / Б. П. Гнидь : підручник, – К.; НМАУ, 1997 – 320 с.
4. Кабка Н.М. Дискурс особових текстів діячів вокальної культури у мистецькому середовищі України 1950-1970-х років. Автореферат дисертації на здоб. Наук. ст. кандидата мистецтвознавства. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [www.mari.kiev.ua/Avtoreph\\_G\\_M\\_Kabka.pdf](http://www.mari.kiev.ua/Avtoreph_G_M_Kabka.pdf)
5. Маслова Ю.В. Еволюція вокальних шкіл України / Ю. В. Маслова // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія. – 2015. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [www.irbis-nbu.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe?](http://www.irbis-nbu.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?)

*The proposed theme highlights one of the most powerful and important vectors of D.M. Gnatyuk creative ascent to the summit of artistic recognition - performing activities in a plane genre of opera performance. Settling the issue in the coordinates chronological structure, we are able to track the dynamics of growth of the performing artist, due to socio-cultural reflection and statist policies, imprinted interpretive decisions in Ukrainian scenography.*

**Keywords:** *opera style organization, the traditional practice of acting activity, original interpretation.*

УДК 37.016:78(470+571)

Лисіна Н.І., Тітович В.І.

#### ПЕДАГОГІЧНО-ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ В. В. ТОПІЛІНА

*Стаття присвячена пам'яті видатного українського піаніста і педагога, професора В.В.Топіліна; в ній відзначені віхи його творчого шляху, наведені імена відомих музикантів, з якими Топілін свого часу концертував, стисло викладені основні положення його педагогічного кредо, вказані прізвища його учнів, які згодом стали відомими композиторами, виконавцями, педагогами.*

**Ключові слова:** *В.Топілін, українська фортепіанна школа, Київська консерваторія.*

У 60-і роки минулого століття на фортепіанному факультеті Київської консерваторії працювали багато видатних педагогів, чия діяльність залишила яскравий слід в історії української фортепіанної школи. Одним з найпомітніших серед них був Всеволод Володимирович Топілін, людина рідкісного таланту та трагічної долі.

Його ім'я стало відоме музичній громадськості в 30-і роки, коли він, закінчивши в 1928 році Харківську консерваторію по класу П.К. Луценка, успішно гастролював Україною як соліст і концертмейстер. В 1930 році починається його творча співпраця з Д.Ф. Ойстрахом, в концертах з яким Топілін виступав і як соліст. Один з таких концертів, який відбувся влітку 1933 року в Житомирі і в якому Топілін грав Четверту баладу Шопена, багато в чому вплинув на рішення С. Ріхтера стати професійним піаністом [2, 38]. Виконання настільки йому запам'яталося, що на своїй світлинці, яку через кілька десятиліть Ріхтер подарував Топіліну, він занотував початок головної теми балади.

У 1932 році Топілін переїжджає до Москви, де працює в Московській філармонії та Всесоюзному радіокомітеті, активно концертує, бере уроки у К.М. Ігумнова, відвідує лекції Б.Л. Яворського.

В 1935-1936 роках відбулися європейські гастролі В. Топіліна та Д. Ойстраха (Польща, Німеччина, Швеція, країни Балтії), які пройшли з величезним успіхом і схвальними відгуками у пресі [ 3 ]. Треба зазначити, що будучи творчим партнером Д. Ойстраха, Топілін часто виступав і з іншими видатними музикантами: скрипалем М.Б. Полякінім, співачкою З.П. Лодій, французьким віолончелістом М. Марешалем, неодноразово грав з оркестром під орудою Г. фон Караяна, з яким мав дружні стосунки.

У 1938 році В. Топілін вступив до аспірантури Московської консерваторії в клас Г.Г. Нейгауза, а згодом став його асистентом.

Війна зруйнувала всі життєві та творчі плани молодого музиканта. Топілін пішов добровольцем на фронт, потрапив у полон, де його врятував щасливий випадок: комендант концтабору, завзятий меломан, допоміг йому. В 1943 році отримати статус остарбайтера. Це дало Топіліну можливість, покинувши концтабір, працювати органістом у церкві, відвідувати концерти В. Гізекінга, В. Фуртвенглера, Г. фон Караяна. Після закінчення війни Топілін повернувся до Москви, де його заарештували і засудили до страти, яку замінили десятьма роками таборів. Звільнившись у 1954 році, він, оскільки район перебування був обмежений Сибіром, спочатку оселився у Красноярську і почав працювати в місцевих музичних навчальних закладах, а в 1956 році, отримавши після численних звернень дозвіл, переїхав до Харкова, де жила його старенька мати. Там він продовжив педагогічну діяльність, спочатку в музичному училищі, потім в консерваторії та музичній десятирічці. З 1962 року Топілін жив у Києві, де він згодом очолив одну з кафедр спеціального фортепіано консерваторії.

На концертну естраду В. Топілін так і не повернувся. (В Інтернеті на YouTube можна знайти довоєнні записи дуету Д. Ойстрах – В. Топілін: «Більш ніж повільний вальс» К. Дебюссі та уривок з «Посвяти» Р. Шумана в перекладенні Л. Ауера.) Хоча кияни мали нагоду познайомитися з Топіліним-ансамблістом в його дуетах з О. Пархоменко (Соната для скрипки та фортепіано A-dur С. Франка) та з О. Кривою (Три сонати для скрипки та фортепіано і Скерцо c-moll Й. Брамса). Його сольна гра залишилася об'єктом насолоди тільки для його учнів та відвідувачів його уроків.

Для виконавської манери В.В. Топіліна були характерні продуманість, виваженість трактовок, відсутність будь-яких імпровізаційних випадковостей. Це зовсім не означає, що його гра скидалася на демонстрацію якихось застиглих академічних схем; вона завжди була зігріта живим диханням безпосереднього почуття, гнучким інтонуванням, являючи собою надзвичайно гармонійне поєднання раціонального та емоційного. Фортепіанна фактура, якою б складною вона не була, звучала ясно і рельєфно, з слуховим усвідомленням щонайменших деталей. Насичений, тембрально надзвичайно різноманітний звук ніколи не втрачав опертості («звук має бути з кісточкою», за виразом Топіліна) та благородної краси. Величезний репертуар виконавця складала твори багатьох композиторів від Баха до Шенберга і Шостаковича. Та, мабуть, найбільш близькою йому була музика романтиків. Трагедійна конфліктність Другої сонати Шопена або його ж Четвертої балади, стримано напружений драматизм брамсівських інтермецо набували якогось особливого змісту у виконанні В. Топіліна. Саме в таких творах якнайповніше розкривалися багатство його душі, масштаб його художньої натури.

Практично припинивши концертні виступи, Всеволод Володимирович присвятив себе музичній педагогіці. Безмежно закоханий в музику, він і від своїх учнів вимагав такого ж ставлення до улюбленого мистецтва. І якщо хтось із них не виявляв самовідданості в роботі, то навіть велика обдарованість не могла врятувати його від вимушеного переходу до класу іншого викладача.

Надзвичайно великого значення Всеволод Володимирович надавав вихованню особистості учня. Цей складний процес передбачав і широке знайомство з музикою, причому не тільки фортепіанною, а й оперною, симфонічною, камерною, вокальною, і

обізнаність в інших видах мистецтва (література, живопис, театр), і становлення світогляду, і певну орієнтацію в громадському житті, і постійну зацікавленість в розширенні свого кругозору.

Для В.В. Топіліна естетичне завжди нерозривно було пов'язане з етичним, тому він перш за все цінував у виконавстві правдивість та щирість. На думку Всеволода Володимировича професійний рівень піаніста визначається трьома факторами: знанням музики, урахуванням особливостей фортепіано та власного виконавського апарату [1].

Видатний педагог наголошував на «диригентському» підході до виконуваного твору, на чіткому уявленні про його звучання. Часовій організації звукової матерії приділялося багато уваги в роботі з учнями. Так, при виборі темпу треба було виходити з характеру твору, враховувати звучання найдрібніших тривалостей. Остання обставина, наприклад, ставала у нагоді, коли необхідно було відчуті ступінь прискорення або уповільнення руху: лічильні долі навмисне подрібнювалися, тим самим зберігалася поступовість агогічного поансу. Взагалі відчуття «дрібного ритму», «ритмічної пульсації» було для нього одним з найважливіших принципів організації музичного часу.

Надзвичайно вимогливим був Всеволод Володимирович щодо ясного відтворення фактури. Оскільки поліфонічною в широкому розумінні цього слова є вся фортепіанна музика, то піаніст повинен диференціювати звукову вертикаль, використовуючи певні динамічні співвідношення, коригувати динамічну нерівність фортепіанних регістрів. Слуховим орієнтиром при цьому часто слугували витримані звуки, адже поступове згасання фортепіанного звуку після взяття вимагає відповідних змін у звучанні фактури, у співвідношенні тонів в акордах. В кожному випадку Топілін ставив перед учнем конкретне звукове завдання, виконання якого допомагало контролювати якість вертикальних співвідношень.

Він настійливо вимагав слухати всю фактуру твору, особливо в ансамблях або концертах для фортепіано з оркестром. Ілюструючи сонати для скрипки та фортепіано або фортепіанні тріо, він грав усі партії одночасно, даючи уявлення про звучання твору в цілому. Пригадується, як в студентські часи один з авторів цієї статті разом зі скрипалем розучували в консерваторському класі Сонату для скрипки та фортепіано К. Хачатуряна. Раптом двері відчинилися і В.В. Топілін, заглянувши, поцікавився, що це ми граємо. З'ясувалося, що він не знав цієї сонати. Це було цілком зрозуміло, адже вона була написана в 1947 році, коли Топілін знаходився в ув'язненні... Всеволод Володимирович сів до рояля і почав грати обидві партії так, наче довго і ретельно вивчав цю музику. Ми були просто приголомшені такою дивовижною здатністю миттєво схоплювати музичну суть і втілювати її в досконалу звукову форму.

Динамічні співвідношення тонів (разом, звичайно, з часовими) були визначальними і в інтонуванні горизонталі. Всеволод Володимирович іноді демонстрував ефект «співу на фортепіано», граючи олівцем «Мелодію» А. Рубінштейна та інші знамениті кантіленні теми. Тим самим він підкреслював, з одного боку, необхідність точного уявлення про звучання лінії, а з іншого, - вирішальну роль організації усього ігрового апарату, а не тільки пальцевих дотиків до клавіатури.

Особливого значення видатний педагог надавав звуковому оформленню гармонічної основи твору. Він часто повторював напівжартома, напівсерйозно: «Половина майстерності музиканта полягає в умінні з'єднати домінанту з тонікою». Твори в його виконанні відзначалися логічністю розгортання, бездоганністю форми.

Тембральна різноманітність його гри багато в чому залежала від майстерної педалізації, надзвичайно економної в творах Баха, Гайдна, Моцарта, напрочуд витонченої, сміливої в п'єсах композиторів-романтиків, Дебюссі, Скрябіна. Щоб зафіксувати ту чи іншу педальну ідею, Топілін звертався до системи педальних позначень Ф. Бузоні, яка графічно зображувала рухи ноги в процесі педалізації.

Чимало уваги на заняттях приділялося технічній стороні виконання. Раціональність та доцільність піаністичних рухів визначалися конкретністю звукових завдань та знанням конструктивних особливостей інструменту. Всеволод Володимирович заперечував як

надмірну **фізично** піаністичного апарату, так і повну його розслабленість. Для поглибленого **вивчення** того чи іншого виду фортепіанної техніки, усунення піаністичних недоліків він **рекомендував** вправи Й. Брамса та Р. Йозефі. Сам він, щоб підтримувати свій піанізм в **навислому** стані, щодня близько години грав вправи.

Вкрай **всестайно** В.В. Топілін ставився до беззмістовної біганини по клавішах, хай навіть і **блискучої**. Можна згадати його реакцію на виконання Чотирнадцятого етюда f-moll Ф. Шопена **відомим** англійським піаністом Д. Отгоном в одному з концертів наприкінці 60-х років. На той час **піаніст** захоплювався надшвидкими темпами, за що йому неодноразово докоряли **музичні критики**. От і в концерті, про який іде мова, етюд промайнув настільки блискавично, що, **мабуть**, не всі слухачі встигли збагнути, що саме виконувалося (етюд грався без об'язку, «*sa bis*»). Але найгірше було те, що замість сумної, тонко інтонованої **швидкої шопенівської** мелодії вийшла бездоганна технічна вправа. Всеволод Володимирович **дотепно** й презирливо оцінив таке виконання лаконічним: «Бджілка».

Вільно **орієнтуючись** в методичній літературі, видатний педагог і своїм учням рекомендував **вчити** теоретичні праці, присвячені проблемам піанізму, знайомитися з думками **корифів** музичного мистецтва, хоча водночас і зауважував, що з книжок ще ніхто не навчився грати.

Людина **європейської** культури, В.В. Топілін вільно володів німецькою та французькою **мовами**. Якось наприкінці 60-років ми невеличкою групою зібралися, щоб познайомитися з **аудіозаписом** опери А. Берга «Воццеку». Топілін, який був серед нас, синхронно **перекладав** з німецької, зробивши наше сприйняття більш адекватним і повноцінним.

На його **заняттях** завжди збиралися слухачі: студенти, викладачі вишів, музичних училищ, **шкіл**. Всеволод Володимирович, працюючи, часто звертався до присутніх, цікавився **їхньою** думкою з того чи іншого приводу, тим самим роблячи їх активними учасниками процесу творчих пошуків.

Чимало **викованців** Всеволода Володимировича Топіліна стали гідними продовжувачами справи свого вчителя. Серед них відзначимо М. Степаненка, М. Легоцького, О. Вітовського, В. Селівохіна, В. Бойкова, В. Новікова, В. Бакіса, В.Кулика, О. Муравського, С. Сільванського, Н. Дереновську. Їх плідна робота свідчить, що ті високі естетичні та **етичні** принципи, які сповідував видатний музикант, розвиваються, збагачуючи наше фортепіанне мистецтво.

### Література

1. Бойков В., Вітовський О. Згадуючи професора / В. Бойков, О. Вітовський // Музика: Науково-популярний журнал з питань музичної культури. – 1984. – №2 – С. 30-31.
2. Монсензон Б. Рихтер. Дневники. Диалоги. – М.: Классика – XXI, 2002. – 480 с.
3. Пинчук Е. Г. Всеволод Топілін: триумф и трагедия / Е. Г. Пинчук // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Вип. 37. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. – Харків: Видавництво ТОВ «С.А.М», 2012. – С. 160-176.

### Literature

1. Boykov V., Vitovs'kyu O. Z'haduyuchy profesora / V. Boykov, O. Vitovs'kyu // Muzyka: Naukovo-populyarnyy zhurnal z pytan' muzychnoyi kul'tury. – 1984. – №2 – S. 30-31.
2. Monsenzhon B. Rihter. Dnevniky. Dialogi. – M.: Klassika – XXI, 2002. – 480 s.
3. Pinchuk E.G. Vsevolod Topilin: triumf i tragediya / E.G. Pinchuk // Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity: zb. nauk. prats'. Vyp. 37. / Khark. nats. un t mystetstv im. I. P. Kotlyarev'skoho ; red. uporyad. L. V. Rusakova. – Kharkiv: Vydavnytstvo TOV «S.A.M», 2012. — S. 160-176.

*The article is devoted to the memory of the outstanding Ukrainian pianist and teacher, professor V.Topilin. He graduated from the Kharkiv Conservatory in 1928, toured Ukraine as a soloist and concertmaster. In 1930 he began his creative collaboration with the outstanding*

violinist D. Oistrach. He performed with well-known European musicians, among them were M. Polyakin, M. Mareshal, G. fon Karayan. The war, which began in 1941, destroyed all the plans of a talented musician. Only in 1954 he returned to music, taking up piano pedagogy. Since 1962, Topilin has been working at the Kyiv Conservatory. Rational and emotional things combined extremely harmoniously in performance of Topilin. Piano texture of any complexity always sounded clear and relief. The repertoire of the pianist included works by many composers from Bach to Shostakovich. Topilin-teacher attached great importance to the education of the student's personality, the aesthetic for him was always inextricably linked with the ethic. He believed that the professional level of the pianist is determined by three factors: knowledge of music, taking into consideration peculiarities of piano and of own performing apparatus. Topilin emphasized the "conductor" view on the work performed, with a clear idea of it's sound, because it was the specificity of sound tasks that determined the rationality and feasibility of piano movements. Many students of Topilin became worthy followers of their teacher's affair.

**Keywords:** V. Topilin, ukrainian piano school, Kyiv Conservatory.

УДК 78.071: 821.161.2-1-9 (477) (092)

Козачук О.С.

### МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ І УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ У МИСТЕЦЬКІЙ СПАДЩИНІ АЛОЇЗА ЄДЛІЧКИ

У статті робиться спроба виявлення взаємозв'язку музичної творчості талановитого українського музиканта А. Єдлічки із українською поезією. Автор звертає увагу на передумови, які сприяли формуванню глибокого інтересу А. Єдлічки до українського фольклору та художнього слова. Окреслює коло українських літераторів, до творчості яких звертався митець (Г. Квітка-Основ'яненко, І. Комаревський, С. Писаревський, Т. Шевченко). Торкається питання щодо визначення впливу мистецького хисту А. Єдлічки на творчість П. Мирного та Я. Щоголева.

**Ключові слова:** Алоїз Єдлічка, музична творчість, українська поезія, мистецька спадщина.

Алоїз Венцеславович Єдлічка, український музикант чеського походження, увійшов у вітчизняну культуру другої половини XIX століття як композитор-піаніст, фольклорист, диригент, педагог, культурно-громадський діяч. Творчій діяльності А. Єдлічки присвячені дослідження українських музикознавців Л. Архимович, Т. Булат, З. Василенко, М. Гордійчука, О. Правдюка, К. Шамаєвої та ін. Згадки про творчу діяльність музиканта знаходимо у роботах В.Клина, М.Колесси, Л. Корній та ін. Ім'я А. Єдлічки зустрічаємо в архіві М. Драгоманова, епістолярії Я. Щоголева, спогадах М. Старицького, літературній спадщині Г. Хоткевича, картинах М. Петрова, літературознавчих працях І. Айзенштока, П. Жура, О. Касельова, М. Мольнара, Г. Нудьги, А. Погребного, П. Ротача та ін. І. Пільгуку належить перше спроба показати в українській художній літературі образ талановитого музиканта (поезія «Дуби шумлять»). Про Єдлічку-музиканта написано не так багато. Чимала кількість «літературних» джерел, увага, яку виявили літератори-науковці до жовтневого та післяжовтневого часів до мистецької особистості Єдлічки, дає, на нашу думку, привід розглянути у загальних рисах музичну творчість А.Єдлічки у її нерозривній єдності з українським художнім словом, поглянути на музичну спадщину митця через призму спорідненого музиці виду мистецтв – поезії.

Вихований з дитинства у любові до музичного фольклору, яка пізніше зміцнилася під впливом наставника Д. Вебера, першого ректора Празької консерваторії, відомого педагога-музиканта і фольклориста, упорядника першої збірки чеських народних пісень і мелодій «Коловратського рукопису», Єдлічка занурився у народнопісенну стихію Полтавщини. Високоосвічений, молодий, енергійний він одразу прилучається до культурно-громадського життя Полтави. Виявляє значний інтерес до української літератури, театру, народно-пісенної