

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ПЕДАГОГІЧНИХ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ І ОСВІТИ ДОРΟΣЛИХ

Відділ змісту і технологій навчання дорослих

**РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОГО ДОСВІДУ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ  
У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ (XVIII – XX СТ.)**

МОНОГРАФІЯ

Київ 2016

УДК 111.8:17 – 043.86:378:005.336.4  
ББК С.87.8:87.7:711.202:74.58  
Е 87

**Розвиток професійного досвіду педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах України (XVIII – XX ст.):** монографія / Н.О. Філіпчук, Ю.В. Грищенко, Т.В. Котирло; за ред. Г.І. Сотської, С.В. Коновець. – Київ, 2016. – 238 с.

Рекомендовано до друку  
вченою радою Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих  
НАПН України (протокол №9 від 3 жовтня 2016 р.)

**Рецензенти:**

**Г.І. Сотська** – доктор педагогічних наук, старший науковий співробітник, заступник директора з науково-експериментальної роботи Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України;

**С.О. Коновець** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач лабораторії громадянського та морального виховання Інституту проблем виховання НАПН України.

**Автори:**

**Н.О. Філіпчук** – кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник, провідний науковий співробітник відділу змісту і технологій навчання дорослих ІПОД НАПН України (2);

**Ю.В. Грищенко** – кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник, старший науковий співробітник відділу змісту і технологій навчання дорослих ІПОД НАПН України (1; 3.);

**Т.В. Котирло** – молодший науковий співробітник відділу змісту і технологій навчання дорослих ІПОД НАПН України (4).

*У монографії розкрито особливості становлення і розвитку професійного досвіду видатних українських педагогів-музикантів XVIII – XX ст. Висвітлені маловідомі історичні факти їх творчої і педагогічної діяльності, регіональні особливості розвитку мистецької освіти на території України. На основі історико-педагогічних джерел доведено важливість зазначеного історичного періоду у розвитку українського національного мистецтва, культури, педагогічної думки, музичної освіти, вітчизняної педагогіки та формуванні засад національного виховання.*

*Рекомендовано для викладачів і студентів мистецьких й гуманітарних факультетів вищих педагогічних навчальних закладів, аспірантів, докторантів, педагогів загальноосвітніх і спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, усіх, кого цікавлять проблеми сучасної мистецької освіти.*

©Н.О. Філіпчук, Ю.В. Грищенко, Т.В. Котирло, 2016.

## ЗМІСТ

<b>Вступ.....</b>	<b>4</b>
<b>1. Витоки розвитку українського музичного мистецтва.....</b>	<b>5</b>
<b>2. Професійний досвід педагогів-музикантів XVIII ст. як чинник розвитку національної музичної освіти.....</b>	<b>37</b>
<b>3. Ретроспективний аналіз розвитку професійного досвіду педагогів-музикантів у навчальних закладах України XIX с. ....</b>	<b>96</b>
<b>4. Розвиток професійного досвіду видатних українських педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах України у XX столітті.....</b>	<b>158</b>

## ВСТУП

Розвиток національної системи освіти вимагає пошуку нових підходів у розв'язанні питань, які постали на сучасному етапі. Важливим є відродження національних традицій, культури українського народу, а відтак пошук зв'язку історичного минулого і сучасності, виявлення значення музично-педагогічних ідей попередніх поколінь на етапі розбудови української національної школи. Зокрема, в Державній національній програмі «Освіта» наголошується, що навчально-виховний процес повинен здійснюватися у невід'ємності освіти від національного ґрунту, в її органічному поєднанні з національною історією і народними традиціями, процесом збереження та збагачення культури українського народу».

Сучасна національна мистецька освіта ґрунтується на культурно-історичних цінностях та естетичній спадщині минувшини рідного народу, вибудовуючи світогляд, «мислячий дух», емоційно-ціннісне ставлення до буття. Її зміст спрямований на те, щоб виховувати і навчати з опорою на традиції і національну культуру, окреслюючи значущість та універсальність її надбань у контексті світової культури.

Нинішнє століття продовжуватиме не лише народжувати нові професії на порубіжжі наук, сфер діяльності, знань, але на базі міждисциплінарності в освіті та науці формуватимуться освічені особистості, здатні розв'язувати проблеми в сув'язі технології, етики і культури. Людство підійшло до тієї межі, коли будь-яке значуще явище, тенденція, факт, виклик вимагають насамперед об'єктивної оцінки, правильного діагнозу, адекватної поведінки і дії. Тобто воно має в нормувувати свою життєдіяльність відповідно до природо- і культуровідповідності. Це означає необхідність сприймати картину світу не лише в параметрах загальнолюдських культурних універсалій, але передусім виховати потребу у сприйнятності загальнонаціональної картини світу, що зберігає і передає наступним поколінням світогляд, етнотрадицію у взаємодії між собою, «іншим» соціокультурним середовищем. Збереження, поцінування і розвиток свого власного культурного «Я» є необхідною умовою виживання народів, формування без фальші, напівправдивості триєдиного компонента – світогляду, світосприймання, світовідчуття, а також вироблення здатності впливати на зміни соціокультурної реальності.

Н.О. Філіпчук

## 1. ВИТОКИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Музичне мистецтво України є однією із складових національної культури. Його традиції беруть свій початок з глибокої історичної давнини, що формувалися впродовж багатьох віків у світській та духовній культурі. Відомий український історик, мистецтвознавець М. Грінченко зазначав: «Усім відомо, як багато обдарований самою природою український народ, скільки в ньому тонкого музичного почуття, здібності до співу, естетичного смаку, скільки в ньому любові, закохання в свою рідну пісню, найціннішу, найдорожчу перлину з його культурних багатств» [7, с. 64].

В часи родового суспільства музична культура слов'ян була пов'язана з народними святами та обрядами, які склалися з пісенних та танцювальних жанрів. Характерними рисами українського народного мистецтва з давніх часів була співучість і музикальність. Пісня займала вагомим місце в житті та побуті людини, споконвіку творилась і передавалась в усній традиції.

В передхристиянську добу існувала велика кількість обрядових та календарних пісень, які відзеркалювали світогляд українського народу, його ставлення до оточення, явищ природи, любов до рідної землі. Українські народні пісні поділяються на різноманітні жанри за музичними властивостями, сюжетом і тематикою:

- побутові (колискові, частівки, поховальні голосіння);
- родинно-обрядові (танцювальні, весільні, обрядові);
- календарно-обрядові (колядки й щедрівки, гаївки й веснянки, купальські й обжинкові).

Поклоняючись силам природи, уславлюючи їх піснями та танцями – народ прагнув до досягнення гармонії довкілля, намагався домогтися від природи милостині, здобути для себе добра, благополуччя та достатку. Різноманітні форми обрядової народнопісенної творчості, що переважали в

цей період, належать до віковичних надбань народної педагогіки. У такий спосіб відбувалося практичне, природне оволодіння музичним мистецтвом.

З прийняттям християнства у Київській Русі починається новий період культурного розвитку. Під впливом Візантії з'являються нові форми християнського культу. В народі «виникає певний синкретизм, християнських вірувань і церковних обрядів з старим, звичним образом мислення і побутом» [21, с.62]. Такий синкретизм існував протягом багатьох століть. Деякі народні обряди та звичаї були приурочені церквою до свят православного календаря: Різдва, Пасхи, Трійці та інших. На місцях, де стояли ідоли богів, побудували християнські церкви або божниці. Краса й велич нових святинь по волі затирали пам'ять про давню просту віру [14, с.39].

Протягом віків духовне життя слов'янських народів було поєднане з релігійним культом. Професійне та аматорське виконавство поєднувалося з церковним співом, який посідав важливе місце у суспільно-громадському житті. Прагнучи тримати у німій покорі народні маси, церква ефективно використовувала такі засоби художнього впливу, як ораторське красномовство проповіді, архітектура, живопис, театралізоване дійство, музика [16, с.148]. В тогочасних церквах широко побутував хоровий спів, що відігравав значну роль у формуванні національної вокальної школи. І саме з культурою церковного співу значною мірою пов'язують уяву про вокальну обдарованість українського народу.

Із введенням нової релігії виникла потреба у створенні церковних книг, традиційного церковного співу та підготовці співаків, але відсутність власних спеціалістів змушувала князівську верхівку звертатись до іноземних знавців церковного співу. Отже, опікуватися освітою почала і держава, і церква. Згідно з Густинським літописом відомо, що за часів князя Володимира в Київській Русі були відкриті перші церковні співочі школи, де навчали співу майстри болгарського та грецького походження.

Лаврентієвський літопис свідчить, що після побудови Софіївського собору (1051 р.) до Києва, за викликом князя Ярослава Мудрого, приїхали три співаки «из грек». Вони навчали слов'ян демественному співові. Грецькі співаки, які приходили на Русь в XI–XII ст., передавали своє мистецтво співу місцевим юнакам і дітям. В літописі кінця XI ст. згадується про двір доместиків (грецьких учителів співу) в Києві, де навчали церковному кліросному співу.

За наказом Київського князя Володимира Святославовича дітей найближчого оточення князя направляли до шкіл «на вчення книжне». Хлопчиків готували для державної служби навчаючи їх граматиці, філософії, історії, риториці та співу. Обов'язковою вимогою було, щоб вчитель, якому «дети на науку будут давати, в книгах гаразд был, читал и пел» [34, с.41].

У період князювання Ярослава Мудрого значна увага приділялась освіті. Для навчання дітей відкривали школи де навчали арифметиці, іноземним мовам і співу. Княгиня Анна Всеволодівна у 1086 році відкрила школу для дівчат при Андрієвському жіночому монастирі. В літописі говориться, що «собрание младых девиц (около 300 человек) нетолико обуча их писанию, тако и ремеслам, швению, пению и иным полезным занятиям» [3, с.44].

З введенням християнства в Київській Русі починає розвиватись книжна справа. Під час богослужіння для проголошення та співу використовувалися Євангеліє та Псалтирі. В період князювання Ярослава Мудрого, була перекладена та переписана велика кількість книг: «зібрав багато писців і перекладав з грецького на слов'янське письмо, і списали книги много» [9, с.48]. Виникнення та поширення писемності сприяло швидкому розвитку освіти, науки й культури на Русі. Особливо позитивно це вплинуло на подальший розвиток шкільної справи.

В усіх існуючих на той час школах навчання співу мало суто практичний характер: голосом демонструвалася конкретна мелодія, пояснювались характерні інтонаційні звороти, ритми, співвідношення

окремих звуків і все це підкріплювалось співом [12, с.18]. Знання передавалися в усній формі з покоління в покоління. Різні прийоми співу, що виникали на протязі багатьох століть, були зрозумілі для півчих і не потребували особливих письмових пояснень.

Отже, вже на ранніх етапах розвитку Київської держави, велика увага приділялась музичній освіті. В усіх існуючих на той час школах поряд з іншими предметами обов'язково вивчали спів і рівень освіти в багатьох випадках залежав від особистості вчителя. Церковний спів займав одне з найважливіших місць як за своєю поширеністю і суспільно-громадською роллю, так і за силою впливу на віруючих [24, с.25].

Одним із чинників високого рівня розвитку культури був релігійний православний культ. Споконвіку в православній церкві відправи супроводжувалися хоромим співом на відміну від католицької церкви, де здебільшого використовувалася інструментальна музика, а саме - орган [34, с.14].

Поступово осередками освіти стають церковноприходські та монастирські школи, де поряд з іншими науками навчали церковному співу.

Міцними духовними центрами православної віри в Україні-Русі стали монастирі, які виконували важливу просвітницьку функцію в галузі церковної вокально-хорової освіти. З X–XI століть головним осередком церковного хорового співу стає Києво-Печерська Лавра «...де на ґрунті культової музики розкривався талант багатьох тогочасних співаків і композиторів» [24, с.25]. При ньому було відкрито школу співу, де викладали визнані співаки (доместики) та уставники (керівники): Стефан, Лука та Григорій Печерський. З літописних джерел нам відомо, що в часи Володимира Святославовича при Десятинній церкві в Києві теж існувала школа співу та великий хор, а при церкві Богородиці був двір співаків-солістів, які одночасно викладали спів і були керівниками хорів [32, с.75].

Церковноприходські та монастирські школи готували псалтирських читців, служників в алтарі, церковних співаків та дияконів. Навчання у



монастирських школах було більш якісним в порівнянні з початковим «книжним» навчанням. Діти, які приймали постриг, вже мали початкову освіту. Велике значення в монашеському обиході надавалось піснеспівам, які супроводжували приїзд государів, патріархів та архієреїв на богослужіння. Церковні співаки повинні були володіти високою майстерністю. Завдання вчителя полягало в тому, щоб голос учня в процесі занять досяг рівня «ангельського» (так визначалося точне інтонування церковних гімнів) [34, с.15]. Монастирські хори комплектувалися здібними та грамотними співаками. Показниками професійності вважались ґрунтовні музично-теоретичні знання, засвоєння репертуару та традицій церковного співу, володіння технікою співу.

Основою книжкового фонду будь-якого монастирського хору були «Ірмології», які вміщували піснеспіви характерні для даного монастиря. З історичних джерел нам відомо про те, що в школі при Нямецькому монастирі існував підручник з церковного музичного навчання – «Псалтир», який використовувався в деяких монастирських та церковноприходських школах. Складався цей підручник з двох частин. Перша частина вміщувала вступ із тлумаченням значень церковних знаків. В другій частині викладався зміст пісень, де підвищення або пониження голосу в мелодії та довжина звуку позначались особливими знаками, що розташовувалися над текстом. Ці знаки називалися «крюками» або «знаменами». Від цієї назви і виникло поняття «знаменного розспіву» - найдавнішого з церковних розспівів.

Культовий унісонний спів, який в Давній Русі отримав назву «знаменного», становив провідну ознаку музичної культури ранньохристиянських часів. Характерною рисою його звучання була розгорнута вокалізація, так звана візантійська благозвучність [1, с.27]. Знаменний спів став уособленням тих історично від кристалізованих інтонаційних ідей, які були свідченням оволодіння найбільш загальними структурними моментами мелодичного руху й знаменували собою початок професійної співацької школи...[10, с.4].

Активна діяльність церковноприходських та монастирських шкіл мала велике значення для розвитку музичної освіти. Хоровий спів вважався основним видом музичної практики. Характерною рисою цих шкіл була системність, яка передбачала використання певних підручників (релігійних книг), створення вимог щодо прийому до шкіл (володіння красивим голосом), наявність предмету «мусикія» в системі дисциплін, що викладалися.

Отже, за твердженням дослідників, вже в XI ст. існував професійний спів, який побутував в школах при монастирях та приходських храмах.

Велика роль у підготовці співаків високого рівня належала вчителям та керівникам хорів. Вони дбали про професійний рівень виконання, вчили учнів знаменного співу. Історичні джерела свідчать, що при князі Володимирі відомим вчителем співу був Лука, а при Ярославі – Мануїл, який теж добре знав церковний спів. Також своєю обдарованістю славилися Стефан Доместик (1108 р.), диякон Кирик - вчитель майбутнього знавця співу Нифонта (1134 р.), Димитрій у Києві і Перемишлі, Мануїл Скопец (1137 р.) та інші.

У своїй діяльності дячки використовували збірники, в яких містилися загальні правила співу. До них слід віднести річний уставний поради́к під назвою «Послідування церковного співу і зібрання вселітнього», де подається порядок виконання піснеспівів у кожному місяці року. В ньому використовувалася відома в тогочасній криласній практиці спеціальна термінологія, обов'язкова при музичному навчанні. У таких книгах звертали увагу на те, щоб учні не поспішали під час навчання співів, добре розуміли і засвоювали потрібні правила. В різних книгах записували імена тих учителів, які вчили цій грамоті [12, с.13].

У XII ст. з'являються службові книги, в яких використовувалися тексти для співів, а саме, Євангелія Галицького 1143 р. (так званого Крилоського), циклу ірмосів другої половини XIII ст. (різдвяних піснеспівів), євангелія, написаного поліграфічним уставом Кирилівського

письма XII ст. В них вказувалося на характер співу та виконання: «хваляще воспоем», «а се припело» та інше [26, с. 29]. Існували також крилоські книги, що включали музичний запис. Загальний виклад піснеспівів мав послідовність двозначних рядків: на верхньому записували знаки – знамена (крюки), на нижньому розміщувалися слова, а разом вони забезпечували єдине виконання музики і тексту. Цей запис вказував на гармонійне поєднання вокального інтонування і словесного вимовляння [12, с. 20]. Їх часто вміщували в книги, призначені для півчих. Ці книги були рукописними і оформлялись у збірники під назвами «Ірмології», «Стихирарі», «Обіходи» та інші. Саме в них були зосереджені усі знаки знаменної нотації, яка і становила предмет давньоруської музичної грамоти. Такі книги використовувалися півчими під час навчання, а педагогами, теоретиками та творцями для вдосконалення.

Отже, аналізуючи давню музичну культуру Київської Русі приходимо до висновку, що вже у XII столітті була започаткована система музичної освіти. В цей час побутувала практика навчання співу з голосу регента. Запозичені іноземні риси вокального мистецтва у поєднанні з національними особливостями мовлення сприяли формуванню національних особливостей співу.

Друга половина XVI–початок XVII ст. був періодом соціально-політичного піднесення в Україні, народно-визвольної боротьби проти польсько-шляхетської експансії. Відбувається небувалий розвиток громадської та філософської думки, розквіт науки і мистецтва, прагнення відстояти власні духовні цінності і національну культуру. Українська музична культура саме в цей період піднялася до європейського рівня. Більш тісними стали зв'язки України з Російською державою, внаслідок приєднання значної частини українських земель. Помітні зміни відбуваються в галузі освіти та церковного співи.

У середині XVI ст. простежується зменшення церковних співаків у зв'язку з відсутністю систематичної освіти, початковістю існуючих шкіл та

недбалістю про освіту церковних ієрархів. При церквах існували школи, де навчали церковному співу, «але ті школи були надто малозначні и мізерні, вельми елементарні, такі, що ледь спромагалися задовольняти потреби церкви, аби підготувати для неї читців та співаків» [17, с. 20]. Недостатність професійності в церковному співі (брак хорів та досвідчених співаків, несистематичність освіти, відсутність гармонічно опрацьованих церковних мелодій, недостатність навчальної літератури) потребувала негайного здійснення реформи в галузі освіти. Завданням цієї реформи було «елико мощно прекрасное устроить у себя божественное пение по чину мусикійных согласій на посрамление бездушных висканий римских» [8, с.168].

Основу церковно-співацького матеріалу складав так званий хомовий спів (з розмежуванням голосів). Цей спів був важким для вивчення і записувався крюковою нотацією, яка викликала складність у читанні. Через це «во всіх градіх и селіх учинилося веліе разногласіе, что во единой церкви не тріем, или многим, но и двіма піти стало невозможно» [37, с. 1-2].

Краса «мусикійних согласій», що лунали в католицьких храмах, примушувала чуйних православних співаків відчувати убозтво одноголосної мелодії, вони прагнули тієї хвилини, коли на криласах їхніх храмів залунає солодка «мусикія», але не чужої віри, а православна [17, с.19].

На початку XVI ст. освіта знаходилась в кризовому стані. Формуванню співацької школи сприяло рішення Соборів православної церкви у 1551 р., спрямоване на вирішення цієї проблеми. Постанова Соборів про навчання церковному співу, як обов'язковому предмету, охопила різні кола суспільства. Духовенством було прийнято рішення про збільшення кількості шкіл, організацію в домах священників та дяків училищ, де навчали грамоті та церковному співу. «И те священники и дьяконы избранные учили своих учеников страху божию и грамоте и писати, и пети, и чести...» [30, с. 63].

На зламі XVI–XVII ст. відбувається виникнення багатоголосся. Офіційне санкціонування нової форми церковного хорового співу відбулося візантійським патріархом Мілетієм Пігасом у 1594 році. У відповіді патріарх

зазначив, що він не проти співу в церквах «живим голосом, або голосами, як і де у кого є звичай співати Богові» і не засуджує «ні одноголосного, ні багатоголосного співу, аби він був відповідним і благопристойним» [20, с. 89]. Цей захід було вжито з піднесенням національного руху проти католицизму, унії та полонізації України.

Розвиток церковного співу в Україні відбувався під впливом західної культури, при цьому зберігалась його самобутність. Навчаючись за кордоном, діти заможних міщан знайомились з найкращими надбаннями західного музичного мистецтва, багатоголосного співу, а повертаючись пропагували його на Батьківщині.

Під впливом народної практики хорового багатоголосся київський знаменний спів поступово перетворюється у багатоголосний строчний спів. Він мав кілька стильових різновидів, що відрізнялися характером наспіву, формою багатоголосся та типом безлінійної нотації [5, с. 174]. Строчний спів мав три різновиди: культове, демествене та знаменне багатоголосся. Різновиди багатоголосного строчного стилю вплинули на формування нового партесного хорового співу (від латинського *partes* – спів за партіями з нот). Широкому впровадженню багатоголосся (тобто партесного співу) сприяв розвиток шкільної освіти на Україні в другій половині XVI ст. Цей спів входив до програми навчання майже в кожній школі.

Отже, період кінця XVI–початку XVII ст. – час значних соціально-економічних та культурних змін. Нові вимоги до освіти, навчання, церковного співу, виникнення багатоголосся, вимагали освічених музикантів, педагогів, які володіли б прогресивними для того часу методами навчання теорії музики та мистецтвом хорового співу. Виникла потреба у формуванні нової гуманістичної школи. Боротьба за піднесення культурного і освітнього рівня населення поєднувалася з боротьбою за його національне визнання, що особливо було актуальним після Люблінської (1569 р.) та Брестської (1596 р.) уній, спрямованих на посилення гніту українського

народу шляхетсько-католицькою Польщею [16, с. 69]. Потреба закладення шкіл була обумовлена суспільно-класовими мотивами.

Представниками українських національних інтересів стали братства – громадські організації православних віруючих, серед яких були купці, ремісники, письменники, вчені та вчителі. Вони почали створювати школи на демократичних та національних засадах, де поряд з вивченням письма та читанням навчали співу. Такі школи були організовані в першій половині XVI ст. на західноукраїнських землях (Луцьк –1517р., Львів – 1544р.), а в кінці XVI ст. поширилися по всій території України. В цілому в кінці XVI – на початку XVII ст. в Україні існувало близько тридцяти братських шкіл: Кременці, Городку, Кам'янець-Подільському та ін. Основою створення братських шкіл були добровільні пожертвування членів братства. Цей фактор і визначив становий характер цих шкіл, де діти з бідних сімей та сироти могли навчатись безкоштовно [9, с. 453].

Перед керівниками братських шкіл постало завдання підняти на рівень сучасних вимог музично-технічну сторону церковного співу, підготувати досвідчених регентів та співаків, створити взірцевий церковний хор. За твердженням істориків, які досліджували цю добу, співу у братських школах приділялась значна увага, він був «одним з чільних предметів викладання та вивчення». Зокрема, Є. Мединський відмічав: «Воспитанники Львовской, Луцкой, Киевской и других братских школ составляли целые певческие артели, распевавшие церковные песнопения и вирши. Известен целый ряд попыток переманивания униатами лучших певчих братских школ, причем иногда дело доходило до побоищ. Братские школы своим преподаванием пения оказали значительное влияние на народную музыкальную культуру Украины» [22, с. 64-65].

З другої половини XVI ст. соціально-політичне і культурне життя зосереджувалося навколо кількох центрів, що мали загальноукраїнське значення. В останній третині XVI ст. провідним був Острозький центр [24, с.32 ], тісно пов'язаний зі Львовом, Києвом, містами Росії і Білорусії.

Перша братська школа була відкрита в Острозі в 1580 році і її називали гімназією або академією. Ректором цієї школи був в ті часи Герасим Смотрицький.

В усіх братських школах предмет «музика» вважався обов'язковим, а хоровому співу приділяли значну увагу і дбали про його найвищу якість. Підбирались професійні вчителі, які мали бути зразком у навчанні та поведінці. Кожна школа мала свій статут, що встановлював суворий режим навчального процесу. Спочатку на заняттях повторювали вивчений матеріал, а потім приступали до вивчення нового «...музик церковного співу всю... і корисну суть до навчання» [37, с. 4].

У братських школах вивчали не тільки церковний спів, а й такий, що не входив до церковних обрядів. Про це свідчать перші друковані декламації кінця XVI-XVII ст. До них належить «Просфонема» (1591 р.) або привітання, яке частково виголошувалось окремими «отроками», а частково співалось «ликами», тобто хорами учнів. Таким співом учні Львівської братської школи вітали Київського митрополита Михайла Рогозу.

Братські школи готували фахівців співу, які в подальшому пов'язували свою діяльність з церковними хорами. З цією метою школи організовували при місцевих церквах (школа при Підзамецькій церкві у Львові 1649 р.).

Загальна музична підготовка учнів братських шкіл мала досить високий рівень і постійно вдосконалювалась. Крім співу та грамоти учні вивчали теорію нотної грамоти, основи диригування та композиції. Від співаків вимагали постійного розвитку слуху і пам'яті, вміння вірно інтонувати, відчувати рух мелодії, володіти елементарними навичками розспіву, типовими прийомами голосоведення. Крім того учні мали можливість ознайомитись з досягненнями західноєвропейської музично-теоретичної думки та композиторської техніки. Про це свідчить наявність у бібліотеках братських шкіл різноманітних західноєвропейських музично-теоретичних посібників, нот тощо [13, с. 50-51].

Завдяки такій всебічній і фундаментальній підготовці учнів, хори братських шкіл мали високий виконавський рівень і вражали сучасників своєю досконалістю та художньою майстерністю. «...саме в братствах розвинувся наш перший церковний спів на противагу католицькому органу. Тут же були перейняті канти і псалми, як і перші уроки композиції, тут же проявилася дивовижна здібність до співу хором без інструментального супроводу, дивна чуйність до хорового звуку...» [36, с. 87]. До їх репертуару входили складні музичні твори, багатоголосні партесні концерти та твори а capella [31, с. 62].

Учні, які успішно закінчували братські школи, в знак вдячності за своє навчання зобов'язувались прослужити деякий час вчителями. Такий порядок в українських школах став традицією. Підтримуючи постійний зв'язок між собою, братства обмінювалися педагогічними кадрами.

Викладати спів у школах доручалося авторитетним братчикам, які мали музичну освіту. У статуті Віленського братства зазначено, що для церковних проповідей та церковного співу воно має утримувати людей вчених, духовних і світських. На «музичне спевання, тоєст на нотное, братчики мали дозвіл – грамоту від патріарха Єремії» [27, с.51]. Перед братчиками ставились певні зобов'язання, які вони мали виконувати «під загрозою втрати того місця святого». Стосовно співу вони були такими:

1. В будні дні, а також особливо в святкові, вчитель повинен сам бути присутнім на крилосі, або поставити на своє місце того, котрий стежив би за богослужбним порядком...

2. Як у святкові, так і в будні дні, повинен встановити обов'язки до дзвоніння на дзвіниці...

3. Учні перед образом Пречистої діви повинні «За всіх молишися» щодня виспівувати.

4. Неодмінно повинен піклуватися про музику, найбільш про баса, щоб був з добрим та помірним (рівним) голосом, дисканти з найдзвінкішими голосами, так і альти та тенори...



5. Коли на хорах будуть співати ектенію і «Подобен...», попередити, аби не було жодних конфузій... [13, с. 83].

Учні, які «обдаровані приємним у співі голосом, повинні були співати й читати на крилосі. Виняток був лише для тих студентів-співаків, які жили у приходських школах, а значить, мали обслуговувати приходські церкви» [6, с. 68].

Вчителі також повинні були спостерігати за поведінкою учнів поза школою. Вони обирались на загальних зборах братчиків. Той, хто претендував на цю посаду, представляв братству доповідну записку, в якій він викладав свій підхід до навчання і погляди на виховання [25, с. 43].

Серед музичних наук в братських школах викладали нотолінійну грамоту. Досить заплутана крюкова система була складною щодо опанування. На думку істориків, педагоги братських шкіл запровадили нотолінійну систему (так зване «київське знамя»). «Введение нотной системы сыграло выдающуюся роль в развитии хорового исполнительства, раздвигая узкие рамки унисона, содействуя внедрению многоголосия и образованию смешанных хоров из мужских и детских голосов, а также ставило на прочные рельсы систему хорового обучения и содействовало улучшению хорового пения» [18, с. 56].

Про високий рівень музичних знань учнів та загальний рівень тогочасного церковного співу свідчать посібники, за якими проводилося навчання «музики» в братських школах. Перший, за часом написання, був підручник «Наука всея согласное и чинно сочинённое» [8, с. 168]. Трохи пізніше з'явився посібник з теорії та композиції Миколи Дилецького, який складався з шести частин – «Ідея грамматики музикийской, составленная прежде Николаем Дилецким в Вильні, послїдже им же переведена на словенскій діалект в царствующем градѣ Москві, літа от создания міра 1187» (1677 р.). В першій частині було викладено «музикійнаго художества обучение». «Всякая музикія, – зазначає автор, – иміет шесть нот: ут, ре, ми, фа, соль, ля. Музикія в ключі есть четверочисленная: дуральная, бемольная,

діезысовая и смішєнная». До другої частини входило вчення «о литерах основательных, о ключі, клавишах и такий, о согласій литер о секстах и диспозицій». Третя частина розкриває «правила изобретєнія», частина четверта – «о противоточіи (контрапункт до понять про фуги)», п'ята містить матеріал «об устрєнениях» (інтервали), а шоста - «об оставшихся рєчєниях».

У цей період відбувається розвиток методологічної концепції знаменного розспіву, що сприяло збільшенню кількості теоретичної та методологічної інформації. Так, у кінці XVI ст. новгородським співаком Іваном Шайдуровим було введено «заремби», або «кіноварні помітки», що вказували на характер виконання: н – «низко», м – «мрачно», п – «повыше мрачного», гн – «гораздо низко» та інше.

В XVI ст. виник новий тип знаменного розспіву у вигляді Великого розспіву, мелодії якого були більш розвиненими, з яскравим пісенним складом. В цей період з'являються збірники поспівок та азбуки «ускладненого» типу, які містили перерахування назв крюків, їх зображення, визначення висоти та тривалості звуку. В азбуках з'являються поради та пояснення «како поється».

Існуючі на той час методичні концепції, азбуки, розкривали методи навчання нотопису, нотної грамоти, мистецтва давньоруського розспіву, мали певну систему принципів, поглядів і методів. Відбувалася взаємодія між навчанням грамоті та відповідними співочими навичками.

На початку XVII ст. з'являються нові педагогічні праці – «Ключ знаменой» Інока Христофора (1604 р.), «Извещєние о согласнейших пометах» Олександра Мєзенца (1668 р.), «безпометные» азбуки, які давали пояснення щодо знаменного розспіву ускладненого типу. В них були розділи з методики навчання путьовому та демєственному розспіву. В цей період помітно зростає професійний рівень педагогіки та методики.

З розвитком нотолінійної системи з'явилися відповідні праці, наприклад «Ключ знаменія» Тихона Макарієвського. Це своєрідна методика

навчання співу в двох системах – знаменній та нотолінійній. Вона сприяла полегшенню оволодіння співаками нотолінійної нотації, які звикли співати по крюкам. В рукописах розспіви викладалися паралельно крюками та нотами в два ряди, які розміщувались один над одним і дістали назву двознаменників. В середині XVII ст. знаменний розспів досяг свого розквіту.

Отже, проаналізувавши історичні джерела приходимо до висновку, що музична освіта в Україні була невід’ємною частиною культурного життя народу. Музичному вихованню в основному був притаманний релігійний характер. Основним видом музичної практики шкіл був хоровий спів, який вивчали майже в усіх існуючих навчальних закладах. Велике значення мала діяльність братських шкіл, де музична освіта була на досить високому рівні. Тут викладався спеціальний предмет «мусика», який був обов’язковим і входив до «семи вільних наук», що були основою навчання в цих закладах. Крім того, братські школи сприяли розвитку хорового співу і дбали про його найвищу якість. Завдяки братським школам були створені умови для розвитку та розповсюдження музичного мистецтва Нового часу, багатоголосної хорової музики, культури партесного співу. Його впровадження в богослужіння стало важливим заходом у боротьбі з полонізацією, католицизмом та унією, за національну і релігійну самобутність.

У досліджуваний період спостерігався високий рівень музично-теоретичної підготовки виконавців з використанням найкращих надбань західноєвропейської та вітчизняної музичної культури. Існуючі на той час підручники з музики містили в собі як теоретичний, так і практичний матеріал. Велике значення мали музично-теоретичні трактати Миколи Дилецького, які узагальнили досвід музичної культури свого часу і стали основою професійної педагогіки.

Вершиною української національної культури була доба козацтва. Її морально-естетичні засади стали основою не лише козацької, а й усієї української національної системи виховання. Відгомін слави княжих

співців, поетів-віщових, волхвів, спів віща яких з введенням християнства на Русі опинилася поза законом, а також традиції співу калік-перехожих, культура співу яких формувала епічний жанр, стали однією з передумов виникнення у XVI ст. кобзарського мистецтва, найбільш розповсюдженого у Подніпров'ї та Степовій Україні [1, с. 22].

Школа часів козаччини була спрямована на надання ґрунтовної на той час освіти народові, виховання молодих поколінь нації в любові до рідної землі, обов'язку до захисту Вітчизни від ворога. В основі виховання були народні традиції, використовувалась його історія і народна педагогіка [12, с. 15-16]. Архидиякон Павло Алепський в описі України за часів Богдана Хмельницького відзначає високий рівень грамотності народу: «...всі вони, з малими виїмками, навіть їх жінки та дочки вміють читати та знають порядок богослужби і церковний спів». Він також зазначив: «Спів козаків тішить душу і зцілює від журби, бо їх наспів приємний, йде від серця і виконується мовби з одних вуст; вони пристрасно люблять нотний спів, ніжні і солодкі мелодії». [15, с. 125].

Значного розвитку в Україні за козацьких часів досягли музика та співи. У козацьких школах співи вважалися одним із провідних предметів і викладалися поруч з читанням, письмом та військовою справою. З метою збереження національного стилю виконання створювався власний музичний репертуар (думи, історичні пісні).

Думи, які зародились в середовищі вільного козацтва, широко побутували серед народу і були своєрідним символом національної історії і культури. Нерідко їх виконували кобзарі та лірники. Свого розвитку кобзарське мистецтво досягло у XVI–XVII ст. Запорізькі кобзарі створили багато героїко-патріотичних дум та історичних пісень, які виконували під супровід кобзи або бандури. З покоління в покоління виконавці дум та народних пісень передавали пам'ять про героїчне минуле, оспівували незалежність і силу народного духу. Найдосвідченіші кобзарі та лірники набували статусу вчителя. Курс навчання тривав три роки, а то і більше, в

залежності від успіхів у навчанні. Під керівництвом «цехмайстра» учень оволодівав мистецтвом гри на бандурі або лірі, вивчав основний кобзарський репертуар. Після складання іспитів на зборах братчиків учень отримував право на самостійний заробіток. Лише тільки через десять років його оголошували «майстровим» (тобто майстром), що давало йому право мати власних учнів.

Серед українських виконавців були представники різних соціальних станів, творчість яких стала невід'ємною частиною української вокальної школи. Маючи початкову фахову освіту (нерідко, досить елементарну), вони розпочинали свою кар'єру як звичайні співаки. Іноді вони отримували освіту за кордоном. Співаки з високим фаховим рівнем набували різноманітні музичні спеціалізації: вони викладали спів у співацьких школах, виступали як оперні співаки, ставали «реєнтами» або управителями партесного співу, служили при кафедральних храмах, дворах митрополитів, гетьманів, у маєтках заможної шляхти. Виконавська майстерність українських співаків захоплювала московських царів. Українських співаків залучали до царських, воєводських та боярських дворів. У другій половині XVIII ст. проводяться систематичні набори співаків з України для навчання та поповнення Придворної співацької капели, а також для найбільших монастирів Росії.

Значним етапом розвитку освіти на Україні був початок XVIII ст. У загальноєвропейському масштабі XVIII ст. – це епоха Просвітництва, яка відкрила можливості для розвитку культурних зв'язків між європейськими, зокрема слов'янськими народами.

Першу половину XVIII ст. можна віднести до «золотої доби» українського національного шкільництва, коли відкривається велика кількість шкіл. Так, А.Лотоцький вказує, що за даними перепису 1732 року на Слобідській Україні існувала така кількість шкіл, якої Харківська губернія досягла лише в 1882 році. За даними переписів 1740-1748 років у семи полках Гетьманщини (Ніжинський, Лубенський, Чернігівський, Переяславський, Полтавський, Прилуцький, Миргородський) на 1099

поселень було відкрито 866 шкіл, а в Чернігівському полку на 142 поселення було 143 школи, тобто кожне село мало свою школу [7, с. 55]. В сотенних та полкових школах навчались діти переважно з козацьких сімей. Обов'язковим було навчання музичній грамоті та співам. Так, у 1770 році в слободі Орловщині (Дніпропетровська обл.) було створено окрему школу «вокальної музики і церковного співу». Очолював цей заклад «знаменний співака» М. Кафізма. За свідченням істориків слава про цю школу розійшлася далеко і вчитися до неї прибували діти з усієї України [28, с. 101-104].

Значну роль у розвитку вокально-хорової освіти відіграли школи-колегіуми. Їх діяльність ґрунтувалась на кращих традиціях вітчизняної культури і сприяла розвитку в Україні музично-просвітницької справи [34, с. 20].

Особливе місце належить Чернігівському колегіуму, який було відкрито у 1700 році на основі старої Новгород-Сіверської школи [11, с. 20]. До програми загальномузичного навчання у Чернігівському колегіумі входила гра на українських музичних інструментах (кобза, гуслі, скрипка, сурма, бас), оволодіння широким колом теоретичних знань та виконавських вмінь. Особлива увага приділялась співу по нотах. У репертуарі хору були партесні твори, виконання яких вимагало досить глибоких знань.

У першій половині XVIII ст. з'являються Харківський (1721 р.) та Переяславський (1738 р.) колегіуми.

Харківський колегіум за даними П. Знаменського, був розміщений в приміщенні Покровської церкви. Тому цей колегіум відомий під назвою Харківського Покровського училища або Харківської слов'яно-латинської академії. За своєю навчальною програмою та навчальним планом заклад наближався до вищої школи і був створений під впливом Києво-Могилянської академії. Педагогічний склад колегіуму налічував багато відомих музикантів та діячів науки і культури (Г. Сковорода, А. Ведель, І. Двигубський, М. Концевич, Л. Калиновський та інші). Випускники цього

колегіуму були прекрасними співаками і не раз одержували запрошення до Придворного хору в Петербурзі. Велика увага приділялась вокальній освіті, при наборі до колегіуму відбирали хлопчиків та дорослих з хорошими голосами. У зв'язку з цим у 1765 році при колегіумі відкриваються спеціальні додаткові класи вокальної та інструментальної музики, на основі яких у 1773 році було створено Харківське казенне училище. Ці класи очолив досвідчений педагог і чудовий російський музикант Максим Прохорович Концевич. Із вихованців класу (14 півчих і 8 інструменталістів) він організував невеликий хор і оркестр [12, с. 76].

До програми навчання входили такі предмети: архітектура, малювання, танці, музика, клавірна гра. З 1797-1798 рр. у вокальному класі працював А. Ведель, а заняттями з інструментальної музики керував німець Яків Ціх [23, с. 19]. Додаткові класи вокальної та інструментальної музики по суті виконували такі ж функції як і Глухівська школа, де готували співацькі кадри для Петербурзького двору. Цим займалися М. Концевич та А. Ведель [18, с. 69].

Поряд з вокально-інструментальними класами, в Харківському колегіумі існували так звані нотні класи. До завдань цих класів входило оволодіння теоретичним матеріалом, вокально-хоровими навичками, певною виконавською майстерністю та визначеним хоровим репертуаром. Після їх закінчення учні отримували звання регентів, що дозволяло їм керувати хоровими колективами.

Отже, в Харківському колегіумі були сформовані певні методичні та теоретичні засади музичного виховання, основу якого становили сольний та хоровий спів, інструментальна гра. Відкриття вокально-інструментальних та нотних класів сприяло забезпеченню співочими кадрами не лише в Україні, а й в Росії.

Серед випускників колегіумів значне місце займали мандрівні вчителі. Вони не мали постійного місця проживання, і мандруючи по селам та хуторам, навчали дітей читанню, письму та співам. Відсутність в селах шкіл

при церквах стала головною причиною виникнення Інституту мандрівних вчителів.

Вагоме місце у розвитку освіти, науки та культури належить Київському колегіуму, заснованому у 1632 році митрополитом Петром Могилою на основі Київської братської школи. За складом вчителів та обсягом наук Київський колегіум вважався вищим навчальним закладом. У 1701 році за наказом Петра I колегіуму було надано статут Академії, яка стала одним з найвідоміших культурно-просвітницьких центрів України.

Києво-Могилянська Академія стала найдемократичнішим навчальним закладом. В ній здобували освіту представники всіх верств населення - шляхти, міщан, козацтва, духовенства, бідняцтва, а їхніми викладачами та наставниками були українські гетьмани, духовенство, вчені. Молодь приїздила сюди з різних куточків України, Росії, Білорусії, Молдавії, Греції та інших країн. Академія забезпечувала високий рівень освітньої і наукової підготовки слухачів [34, с. 29].

Програма навчання в Академії ґрунтувалася на курсі так званих «семи вільних наук». Студенти вивчали іноземні мови, математику, астрономію, географію, історію, філософію (піїтика, риторика, катехізис), богослов'я та музику. Повний курс навчання в Академії тривав 12 років і мав кілька ступенів: «фара» чи «інфіма» – нижчі класи (вони ж «граматика» і «синтаксема»), «піїтика» та «риторика» – середні класи і «філософія» – вищі [4, с. 240].

Викладання музики розпочиналося із нижчих класів і здійснювалося протягом усього періоду навчання. Академічна інструкція від 1750 року свідчить, що всім бажаючим навчатись співу пропонувалося вступати до складу співочих хорів при приходських школах, а інструкцією від 1764 року студенти Академії, які володіли вокальними даними, зобов'язувалися співати і читати на кліросі Києво-Братського монастиря або за місцем проживання в приходських церквах.



Отже, в Академії не існувало окремого предмету співу. Учні отримували вокальні навички практичним шляхом, беручи участь в академічних та церковних хорах, що вимагало певного рівня музичної підготовки (знання нот тощо). Таким чином, вони знайомилися із зразками партесного й гласового співу, який побутував в ті часи у церковному співі. Тому для всіх вихованців класом співу був хор, а вчителями – самі студенти-регенти [17, с. 44]. На думку багатьох дослідників Києво-Могилянська академія у XVII – на початку XVIII ст. стала центром формування української хорової культури.

Академічний хор був окрасою навчального закладу і складався з 300 досвідчених співаків, які володіли виконавською майстерністю і мали досить високі теоретичні знання. Організатори хору залучали учнів, голоси яких відповідали всьому діапазону виконавських партій (дисканти й альти з нижчих класів, а тенори і баси – з вищих) [14, с. 59]. В Академії існували таблиці успішності, де оцінювалися співацькі знання у графі «какой в обучении» за такими градаціями: «надежный», «добрый», «средний», «средственный», «слабый», «изрядный» [33, с.108]. Диференційований підхід в оцінюванні дозволяв визначити рівень загальних музичних знань та готовність учнів до практичної вокально-хорової діяльності. Відмінні оцінки означали великий практичний досвід, міцні спеціальні знання півчих, стабільність у виконанні своїх співацьких обов'язків і повну відповідність існуючим вимогам. Оцінка «добре» ставилась учням, які дещо поступалися колегам-відмінникам, але заслуговували на похвалу завдяки наполегливості, акуратності, дисциплінованості у вивченні теоретичних дисциплін та вмінні застосувати набуті знання на практиці. Учні, які мали середній бал не відрізнялись професійною майстерністю та мали невеликий обсяг знань. Саму нижчу оцінку отримували учні, які не мали вокальних здібностей і мінімуму музичних знань і навичок [25, с. 77-78].

Право співати в академічному хорі потрібно було заслужити, так як враховувались не лише природні вокальні дані учнів, а й володіння

навичками ансамблевого співу, знання репертуару та теоретичного матеріалу. Київський академічний хор перетворився на те горно, в якому творився дорогоцінний сплав нового за якістю й високого за рівнем виконання музичного мистецтва [17, с. 56]. За твердженням В. Аскоченського, студенти кожного курсу утворювали «...співацький хор і вокальне мистецтво передавалось від нинішніх до наступних поколінь» [4, с. 382].

Співацька справа займала вагомe місце в житті студентів та викладачів Академії. Хори та оркестр приймали активну участь у різних торжествах, які влаштовувались Академією - це відкриті концерти під час публічних іспитів, диспутів, рекреацій (щорічні травневі студентські свята). Сучасники із захопленням описували виступи академічних хорів, вважаючи їх «перлиною між усіма хорами» [17, с. 91]. Активна концертна діяльність академічних хорів та захоплені враження сучасників свідчать про надзвичайно високий рівень виконавської та співацької культури студентів Академії.

Серед студентів Академії були діти з бідних сімей, які мусили здобувати гроші для існування «співаючи партеси по різних приходських церквах» і таких співаків там дуже цінували. Відпускаючи студентів на літні канікули їм видавали спеціальний «пашпорт», в якому писалося про дозвіл просити милостиню. Мандруючи по містам та селам, мандрівні співці виконували псалми, канти, колядки та народні пісні. Вони сприяли розповсюдженню новоскладених мелодій та їх впровадженню в народнопісенну практику. У 1783 році учням було заборонено просити милостиню. Після цього вони збирали її потаємно.

Професіоналізації викладання співу сприяло відкриття в Академії у 1800 році класу «нотного ірмолойного співу», що було викликано бажанням академічного правління зробити навчання цього предмету обов'язковим для всіх студентів [17, с. 40]. В проекті реформування Київської Академії, поданому митрополитом Серапіоном Александровським до Синоду 16 лютого 1805 року вказується, що викладання нотного співу включено до

програми російського класу, після чого постало питання про співвідношення академічного нотного класу із шкільним. До 1803 року це питання розв'язувалося так: учні «російської школи» (їх було надто мало) відвідували лекції співу академічного класу. Реформа «російської школи» спричинила значний наплив учнів і при школі було засновано самостійний клас нотного співу. Отже, від 1803 року в Київській академії діяли паралельно два класи де навчали співу.

В Академії існували щорічні звіти-конспекти тих наук, що викладалися. Вони свідчать про те, що в нотному академічному класі вивчали правила нотного співу – азбуку нотного співу та богослужбовий спів. Програма класу з кожним роком ширшала і захоплювала все більшу кількість церковних творів. З 1816 року вперше запроваджуються вправи нотного письма [11, с. 45-50]. На щорічних випусках Академії студенти складали іспити з музики.

Вчителями академічного нотного класу були колишні студенти Академії: Г. Баранович, В. Сербжинський, Г. Августинович, С. Лободовський. В своїй роботі вони використовували такі підручники: «Стислі правила нотного ірмоля» Г. Барановича, азбуку з «Московського ірмоля простого нотного співу», «Ірмолей почаївський», «Ірмологіон печерського розспіву», «Московський ірмологій».

Діяльність Києво-Могилянської Академії мала велике значення у розвитку музичної освіти. Серед її випускників був видатний російський діяч Сімеон Полоцький, музичний теоретик, хоровий діяч і вчитель хорового співу М. Дилецький та багато чудових співаків. Звання «придворного уставника» в Київській академії отримали: Г. Сковорода, М. Березовський, В. Пикулицький, Й. Загвойський, Д. Ростовський. Київська колегія стала базовим закладом у галузі підготовки педагогічних кадрів. Її найкращі випускники запрошувалися на викладацьку роботу до Академії та направлялися до так званих учительських колегій, що діяли під патронатом Київської колегії у Кременці, Більську, Вінниці, Гощі та інших.

Широкого розповсюдження в діяльності колегіумів, зокрема в Києво-Могилянській Академії набуває шкільний театр. Студенти готували постановки драматичних, історичних та побутових вистав. Найбільшої популярності в XVII–XVIII ст. здобув ляльковий театр «Вертеп». Складовою частиною театралізованих дійств були музичні інструментальні та вокальні номери (сольний спів, дуети, ансамблі, хор). Постановки музичних вистав сприяли розвитку сценічної майстерності студентів, збагачували релігійний зміст академічної освіти народними традиціями.

Значне місце у розвитку співацької освіти мала Глухівська школа. За наказом російської імператриці Анни Іоанівни в 1730 році в м. Глухові було відкрито школу співу та інструментальної гри. Місце розташування зазначеного музичного закладу було обрано з уваги на визначну музичну обдарованість українського народу та велику кількість чудових голосів. Школа готувала співаків для Придворної співацької капели в Петербурзі та музикантів-інструменталістів. В 1735 році з України до Петербурга було відправлено 11 підготовлених співаків [12, с. 24].

Викладачами співу в Глухівській школі були досвідчені фахівці: К. Коченовський, С. Андрієвській, Н. Шолупіні, Ф. Нечай, О. Брежинський та інші. Учні вивчали чотириголосний партесний спів. З 1736 року в школі починає працювати досвідчений педагог і музикант Ф. Яворницький, який безпосередньо займався підбором дітей з гарними голосами з різних українських шкіл. Під його керівництвом протягом 1736–1738 рр. було підготовлено 19 кваліфікованих співаків, 12 з яких були відправлені до Петербурга.

Діяльність Глухівської школи, яка була першим спеціальним музичним закладом на Україні, мала велике значення для розвитку вітчизняної вокальної освіти. Саме тут були закладені традиції української співацької школи, досвід якої використовувався в діяльності інших навчальних закладів. Вона сприяла зміцненню культурних відносин між Росією та Україною у першій половині XVIII ст.

У першій половині XIX ст. відбувається перехід від суто церковної системи освіти. Розвиток світських тенденцій в освіті призвів до утвердження синкретичних форм навчання. На початку XIX ст. в Україні формуються дві різні освітянські системи – світська та духовна. Епоха Просвітництва, змінивши період релігійної Реформації, сприяла активізації розвитку світської освіти. За даними історичних досліджень відомо, що на початку XIX ст. у Російській імперії формувалася державна система освіти. Україна входила до складу Російської імперії, що зумовило єдиний підхід до організації освіти. Початкові школи представляли парафіяльні (однокласні) школи при церквах та повітові (двокласні) училища. Середня освіта надавалась гімназіями та приватними пансіонами для дворянських дітей. Колегіуми і ліцеї представляли середні школи з розширеною програмою. В Україні також існувала велика кількість спеціальних середніх шкіл: духовні семінарії та кадетські корпуси. Вищими закладами освіти на початку XIX ст. були університети у Харкові, Києві, Духовна академія, Києво-Могилянська академія.

За способом фінансування світська освіта поділялась на субсидовану державою (гімназії, ліцеї, університети), меценатами (місцеві школи, Інститути шляхетних дівчат) та приватну (приватні пансіони, домашнє навчання).

У 1802 році було створено Міністерство народної освіти, яке прийняло ряд заходів з організації єдиної системи народної освіти для всієї Російської імперії. В 1803 році були затверджені «Правила народної освіти», а в 1804 році – статuti навчальних закладів. У 1828 році впроваджується новий шкільний статут, за яким було відділено початкову школу від середньої і вищої та узаконено становість і релігійність освіти [35, с. 46].

На початку XIX ст. згідно з постановами, що регламентували систему освіти в Російській імперії, територія держави поділяється на учбові округи, діяльність яких контролювалася університетами. Вони стали джерелом прогресивних ідей, забезпечували освітній та культурний розвиток краю,

визначали характер освітянських процесів підлеглого округу та шляхи поширення освіти. Слід також зазначити, що в усіх університетах викладався спів та гра на музичних інструментах.

Визначним центром музичної культури на Лівобережній Україні був Харківський університет, відкритий у 1805 році. В університеті основна увага приділялась інструментальній музиці. Студенти мали високий рівень музичної підготовки, який давав їм змогу приймати участь у концертах і виконувати досить складні твори В. Моцарта, Дж. Россіні, Л. Бетховена та інших композиторів.

Центром просвітництва в першій половині XIX ст. стає Київський університет Св. Володимира, відкритий у 1834 році. Перший ректор університету М. Максимович започаткував інтерес до народнопісенної творчості. Студенти приймали активну участь в етнографічних експедиціях, збирали, записували й пропагували народнопісенну творчість. Для багатьох з них український фольклор став основою осягнення історико-культурних традицій України і сприяв формуванню національної самосвідомості [29, с.20]. Серед випускників університету були активні члени Кирило-Мефодіївського товариства, які боролися за духовне відродження українського народу.

У 1843 році для забезпечення богослужінь в університетській церкві адміністрація університету організовує студентський хор. Поряд з практичними заняттями студентів навчають нотній грамоті та постановці голосу. Університетський хор приймав активну участь в урочистих концертах, виконуючи (разом з архієрейським хором) ораторії Гайдна, хорові твори Вітковського, Шумана та ін. З приходом до керівництва колективом М. Лисенка, хор університету відіграв значну роль в активізації музичного життя міста. З метою музичного просвітництва в Україні у 1859 році студентами університету було створене Товариство співу й музики, що мало на меті популяризацію кращих зразків класичної та народної музики, організацію благодійних концертів [7, с. 21].

Кращі традиції університетів у загально гуманітарній освіті, ефективним чинником якої виступало музичне виховання, продовжували гімназії, пансіони при них, ліцеї, Інститути шляхетних дівчат, кадетські корпуси, шляхетні пансіони. В цих закладах музика не входила до обов'язкових предметів навчальної програми, але було передбачено організацію навчання музики для всіх бажаючих (оволодіння грою на музичних інструментах, навчання сольному та хоровому співу, участь у постановці, музичних спектаклів). Інтерес до музики приводив багатьох до хорових колективів, театральних труп та на професійну сцену. У навчальних закладах для заможних верств населення з'явилося довільне навчання сольному та ансамблевому співу.

Невід'ємною частиною в системі духовної освіти була музична освіта, яку отримували в духовних училищах, семінаріях та академіях. Високим рівнем викладання музичних дисциплін серед багатьох духовних семінарій виділялись Чернігівська, Переяславська, Полтавська, Волинська, Богуславська. До навчальних програм цих закладів як учбовий предмет входив «церковний нотний спів», а навчальним матеріалом слугували твори церковної музики. Поряд з практичними заняттями передбачалося знайомство з теорією музики. Отримані в семінаріях знання і навички надавали можливість в подальшому професійної служби регентами, вчителями співу в духовних та світських навчальних закладах [35, с. 25].

На початку XIX ст. найвищого розквіту набуває музикування в панських маєтках, яке зародилося ще у XVIII ст. В цей період стають відомими кріпосні оркестри, хори та театри А.Розумовського (в Ніжині та Козельці), М. Румянцева-Задунайського (на Чернігівщині), К.Розумовського (в Батурині та Почепі) [2, с. 31]. Солістами в кріпосних хорах та оркестрах були українські або іноземні музиканти та кріпосні, які отримали освіту під керівництвом професійних музикантів. Кріпосні оркестри, хори та театри мали досить високий виконавський рівень, в їх репертуарі були опери

іноземних, російських та українських композиторів, уривки з кантат, російські та українські народні пісні.

Підсумовуючи вище сказане, можна зробити висновок, що музична освіта XVIII–першої половини XIX ст. ґрунтувалась на просвітницьких традиціях, що склалися в українській музичній культурі протягом багатьох віків. Значною подією у розвитку освіти на Україні було створення Києво-Могилянської академії – першого вищого навчального закладу, який майже 200 років виконував роль освітнього, наукового та мистецького центру. Діяльність цього вищого навчального закладу, що увібрав кращі здобутки в галузі вітчизняної педагогіки, вплинув на подальший розвиток інших навчально-виховних закладів. Серед випускників академії були висококваліфіковані музиканти-регенти, півчі, вчителі музики, теоретики та композитори.

Осередками культури на початку XIX ст. стають дворянські маєтки, де для задоволення власних культурних потреб дворянство організовувало домашні театри, хори, оркестри. Поміщики використовували талант кріпаків і з цією метою забезпечували їхню освіту.

Значні досягнення в галузі вітчизняної культури і освіти у XVIII–першій половині XIX ст. сприяли подальшому розвитку музичної освіти та створили умови для її професійного піднесення.

### **СПИСОК ДЖЕРЕЛ:**

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. – Вид. 2-е, перероб. і допов. / В. Антонюк. – К.: Українська ідея, 2001. – 144 с.
2. Архимович Л. Музыкальная культура Украины / Л. Архимович, А. Шреер-Ткаченко, Т. Шеффер. – М.: Музгиз, 1961. – 215 с.
3. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Борис Владимирович Асафьев. – Л.: Музыка, 1973. – 144 с.



4. Березівська Л.Д. Проблеми освіти та виховання в діяльності Київських просвітницьких товариств (друга половина XIX – початок XX ст.): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. / Березівська Лариса Дмитрівна. – К., 1998. – 212 с.
5. Букач М.М. Соціально-історичні передумови формування освіти в Україні в XV–XVII ст. / М.М. Букач // Наук. праці: [зб. наук. ст.] – Миколаїв /Нац. ун-т «Києво-Могилянська Академія», Миколаїв. філія. – Миколаїв, 2001. – Т.13: Педагогіка. – С.17–21.
6. Владимирский Ф. Пение в жизни и в школе // Педагогический листок. – 1907. - №8. – С. 8–11.
7. Грінченко М. Історія української музики / Микола Грінченко. – К.: Спілка, 1922. – 278 с.
8. Дубасенюк О.А. Концептуальні положення теорії професійної виховної діяльності / Дубасенюк О.А. // Педагогіка і психологія. – 1994. – №4. – С. 31-43.
- 9.Зелинский И.А. Краткая элементарная теория пения и сборник лучших песен разных композиторов, переложенных на два голоса: дисканта и альты / И.А. Зелинский. – К.: Киев. типография, 1891. – 64 с.
10. Знаменский П. Культура мови у співі: учб. посібник для консерваторій та музичних училищ. / Олена Василівна Знаменська. – К.: Образотворче мистецтво і муз. літ., 1959. – 160 с.
11. Зязюн І.А. Краса педагогічної дії: навч. посіб. для вчителів, аспірантів, студ. середніх та вищ. навч. закл. / І.А. Зязюн, Г.М. Сагач. – К.: Українсько-фінський інститут менеджменту і бізнесу, 1997. – 302 с.
12. Ісаєвич Я.Д. Братства і українська музична культура XVI – XVIII ст. / Я.Д. Ісаєвич // Українське музикознавство: наук.–метод. міжвідом. щорічник / АН УРСР, М-во культури УРСР. – К., 1971. – С. 48-57.
13. Історія української культури: побут, письменство, мистецтво, театр, музика / за заг. ред. І. Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994. – 656 с.

14. Історія української культури / [І. Крип'якевич, В. Радонкевич, М. Голубець та ін.]. – Нью-Йорк: Рада оборони і допомоги Україні Українського Конгресового комітету Америки, 1990. – 719 с.
15. Історія української дожовтневої музики: [учб. посіб. для муз. вузів та ін-тів культури] / заг. ред. О.Я.Шреєр-Ткаченко. – К.: Музична Україна, 1969. – 584 с.
16. Історія української музики: в 6 т. / [редкол. Т.П. Булат та ін.]. — К.: Наукова думка, 1989. – Т.ІІ : Друга пол.ХІХ ст. – 1989. – 458, [2] с.
17. Козицький П.О. Спів і музика в Київській Академії за 300 років її існування / Пилип Омелянович Козицький ; заг. ред. О.Я. Шреєр-Ткаченко. – К.: Муз. Україна, 1971. – 148 с.
18. Корній Л.П. Історія української музики : [підруч. для вищих муз. навч. закл.] / Лідія Пилипівна Корній – К.; Х.; Нью-Йорк. : М.П. Кошиця, 1996.
19. Лисенко О. М.В. Лисенко: спогади сина / Остап Миколайович Лисенко; вступ. ст. М. Рильського. – К.: Мистецтво, 1966. – 362 с.
20. Малинко И.Г. Деятельность высших женских курсов на Украине (конец XIX – нач. XX в.) / И.Г. Малинко // Вопросы истории СССР. – 1984. – Вып. 29. – С.27-34.
21. Маріо М.Д. Виховання молоді засобами православної духовної музики (кінець ХІХ – поч. ХХ ст.) : дис. ...канд. пед. наук: 13.00.01. / Маріо Маргарита Дмитрівна. – Харків, 2000. – 237 с.
22. Масол Л.М. Становлення і розвиток музично-естетичного виховання у гімназіях України (ХІХ – поч. ХХ ст.) / Л.М. Масол, Т.А. Грищенко // Художня освіта і проблеми виховання молоді: зб. наук. статей / [О.П. Рудницька, С.І. Уланова, О.Д. Ростовський та ін.]; Ін-т змісту і методів навчання. – К., 1997. – С.40-56.
23. Металлов В.П. Церковное пение как предмет преподавания в народной школе: замечания по дидактике и методике церковного пения / В.П. Металлов. – 4-е изд. – М.: Шнанкенбург, 1911. – 64 с.

24. Михайличенко О.В. Музично-естетичне виховання дітей і молоді в Україні (ретроспективно-теоретичний аспект): монографія / О.В. Михайличенко. – 2-ге вид., допов. і перероб. – Суми: Козацький вал, 2007. – 356 с.
25. Ничкало Н.Г. Перспективні напрями досліджень з проблем професійно-художньої освіти / Н.Г. Ничкало // Професійно-мистецька школа у системі національної освіти: матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 1-3 жовт. 2008 р., смт Мала Білозерка Запорізької обл. – Чернівці, 2008. – С.13–21.
26. Новобузька учительська семінарія // Освіта на Миколаївщині у ХІХ – ХХ ст.: (історичні нариси) / кер. авт. кол. Павлик І.С. – Миколаїв, 1997. – С.138 – 143.
27. Основи викладання мистецьких дисциплін: навч. посіб. / за ред. О.П. Рудницької. – К.: Експрес-об'ява, 1998. – 184 с.
28. Павловский И.Ф. Полтавские иерархи, государственные и общественные деятели и благотворители / И.Ф. Павловский. – Полтава: Т-во печат. дел, 1914. – 294 с.
29. Песковский М.Л. Университетская наука для русских женщин / М.Л. Песковский // Русская мысль. – М., 1886. – Кн.12. – С. 28-30.
30. Повесть временных лет. – М.; Л.: АН СССР, 1950. – Ч.1.: Текст и перевод / О.С. Лихачев, Б.А. Романов. – 1950. – 405 с.
31. Полфьоров Я. Художня робота вчителя / Яков Полфьоров // Рад. освіта. – 1926. – №10. – С. 13–18.
32. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна і мистецька: навч. посіб. / Оксана Петрівна Рудницька. – Т.: Навч. книга. – Богдан, 2005. – 360 с.
33. Смоленский С.В. Несколько новых данных о так называемом кандакарном знамени / С.В. Смоленский // Русская музыкальная грамота. – 1913. – №49. – С. 3–5.
34. Титов Ф.И. Акты и документы, относящиеся к истории Киевской академии. – К.: Тип. Горбунова, 1910. – Т.1. – 1910. – 628 с.

35. Українська педагогіка в персоналіях: У 2-х кн.: Навч. посібник для студентів вищ. навч. закл. Кн. 1: X – XIX ст. / За ред. О.В. Сухомлинської. – К.: Либідь, 2005. – 549, [3] с.

36. Українська культура: лекції / за ред. Дмитра Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 589 с.

37. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім.В.І.Вернадського /ІР НБУ ім.В.І.Вернадського / Університет Св.Ольги // Ф.1, №9430.

## **2. ПРОФЕСІЙНИЙ ДОСВІД ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ ХVІІІ СТ. ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

В українському освітньому просторі достатньо широко висвітлюється проблема компетентнісного підходу. Цей підхід у педагогічній теорії і практиці зумовлений розвитком суспільних тенденцій, що визначаються і формуванням ринку праці, і більш претензійними вимогами до якості людського капіталу, і потребами людини, людства адекватно й ефективно реагувати на виклики, ризики, життєдіяльність і безпеку.

Перед освітньо-науковою сферою, педагогікою постало питання безперервно творити, розвивати й удосконалювати ключові життєві компетенції особистості. Очевидно, сучасне розуміння компетентностей ніяким чином не може обмежуватися лише знаннєвим аспектом, практичними вміннями та навичками. Нинішній соціокультурний, науково-технічний, економічно-господарський світ потребує від особистості, незалежно від специфіки, суто професійних компетентностей, ціннісних орієнтацій, морально-етичних характеристик, загальнолюдських норм поведінки, ставлення до «когось», «чогось», що знаходиться і відбувається в соціумі, «культурності». Адже тільки за таких умов економічна, технологічна, політична, екологічна, правова, соціальна компетентності отримують нову якість. Професійна обізнаність повинна наповнювати себе морально-етичним, культурологічним змістом. При цьому удосконалення компетентнісних якостей слід розглядати як системний всеохоплюючий процес, що включає в себе формальну і неформальну освіту впродовж життя, а особливо – здатність особистості до інтелектуально-етичної, духовної саморегуляції, саморозвитку. Без цього унеможлиблюється досягнення будь-яким суб'єктом компетентностей високого рівня, якісного ступеня досвідченості, а отже й здатність ефективно й вчасно розв'язувати глобальні, регіональні, індивідуальні проблеми й суперечності. Тому основним критерієм продуктивності сучасної освіти, зокрема української, є її спроможність виконувати таку функцію, яка б забезпечувала високий

рівень компетентностей людини і суспільства.

У цьому ж контексті розглядається і тенденція освітнього розвитку у глобальному світі, що характеризуватиме поступ на близьку і далеку перспективи. Так, у Доповіді ЮНЕСКО (1997 р.) «Освіта. Прихований скарб ХХІ ст.» зазначено, що «ми повинні бути у всеозброєнні, щоб подолати основні протиріччя, які, не будучи новими, стануть головними проблемами ХХІ віку». Безперечно, цих проблем і викликів за останній період нагромадилася значна кількість, з якими людству дедалі важче впоратися. Це означає, що вимоги до життєвих компетентностей людини будуть зростати. Стосуватиметься це не лише знань, умінь у сфері технологічної, матеріальної культури, але насамперед рівня засвоєння високих морально-етичних цінностей загальнолюдської, національної культури. Адже людство, що пережило за короткий історичний період після Другої світової війни більше як 80 війн, може запропонувати тільки один, найбільш надійний цьому спротив і протидію – культуру. Справді, оберігати і розвивати світ може лише така ефективна «зброя», як діалог культур, національних культур, що робитиме людські, міждержавні відносини більш «екологічно чистими».

Важливо, що у згадуваній Доповіді ЮНЕСКО серед головних пріоритетів, які спрямовано на вирішення ключових суперечностей, сказано:

- потрібно ставати громадянином світу без втрати власного коріння і відігравати активну роль у житті свого народу і суспільства;
- не допускати в умовах глобалізації культури небезпеки забуття унікального характеру кожної особистості;
- вирішувати суперечності між традиціями і сучасними тенденціями без заперечення власного коріння;
- змінити співвідношення між прагматичною і загальнокультурною частинами освіти всіх рівнів. При цьому пріоритетними стають проблеми загальної культури людини;
- для вирішення протиріччя між духовним і матеріальним світом

особистості Людство потребує ідеалів і культурних цінностей.

Ці та інші пріоритети в стратегії освітньої політики на ХХІ ст. підкреслюють особливу значущість культурної складової у становленні професійної компетентності людини.

Кожна епоха диктує свої правила етичного і естетичного характеру сприйняття світу. Формують їх ідеї, ідеали, особистості, різноманітні інституції, що функціонують у сферах суспільної життєдіяльності. Особливий вплив на людину, народ завжди мали: освіта, церква, мистецтво, традиція. Причому їхня затребуваність містила поєднаність реальної і гуманної функцій. Освіта в усі часи вважалася добротною, якщо забезпечувала якість раціонально-іраціональних компетентностей. Оскільки і в сучасному контексті важливо розвивати особистість, причому впродовж життя, не лише на базі новітніх знань, умінь, навичок, новацій, але й значущими якостями є ставлення до чогось, когось, громадянські, моральні, естетичні виміри людини. Як зазначається в рекомендаціях ЄС і Європейського Парламенту, набір знань, навичок та відношень необхідні всім громадянам як «для особистої реалізації та розвитку, так і для активного життя...» [46]. Тому серед восьми основних компетенцій дуже присутніми є «соціальні та громадянські навички», «обізнаність та самовираження у сфері культури». У цьому сенсі подальший розвиток мистецької освіти як сутнісної складової національної освіти залишається пріоритетним напрямом культурно-освітньої політики. Адже слід визнати, що цей чинник містить величезний державо-націотворчий потенціал, формує духовність і патріотизм нації. Знання з музичної педагогіки якісно впливають на становлення громадянської, професійної, національної «Я-концепції». Вони мають здобуватися як при вивченні суто музично-педагогічних дисциплін, так і набуватися наскрізно в загальній системі освіти всіх ланок. Безумовно, сучасна музична педагогіка має творитися на новій методологічній і теоретичній основі, успадковуючи і кращі загальнолюдські естетичні цінності, і високі традиції української музичної

культури. Отже, завдання музичної педагогіки – «збирати розгублену мудрість століть та повертати її до осмислення ключових проблем сьогодення» [44, с. 5].

Тому пріоритетною тенденцією її розвитку на сучасному етапі, поряд з гуманізацією, фундаменталізацією, гуманітаризацією, творчою самореалізацією особистості передусім ставатиме її національна спрямованість, що «полягає в органічному поєднанні музичної освіти з історією і традиціями українського народу, у збереженні і збагаченні національних цінностей» [44, с. 8]. Саме такі стратегічні принципи і завдання реформування освіти в Українській державі були закладені на початку відновленої незалежності в Державній національній програмі «Освіта» (Україна XXI століття). У ній зазначалося: «Національна спрямованість освіти полягає у невіддільності від національного ґрунту, її органічному поєднанні з національною історією і народними традиціями, збереженні та збагаченні культури українського народу» [21, с. 9].

Становлення професійної компетентності розпочинається не з навчання і виховання в спеціальних соціальних інституціях, а закладається на всіх стадіях навчально-виховного процесу з раннього віку, сім'єю, прямими і опосередкованими соціокультурними структурами, громадськими, церковними, мистецькими організаціями. Причому історичні, культурні, моральні, мистецькі, естетичні, світоглядні цінності мусять пізнаватися і засвоюватися особистістю незалежно від характеру майбутньої професії чи необхідних в майбутньому компетентностей. Оскільки базовою цінністю для всіх професій, посад і рангів є культура. Саме вона стає підґрунтям для освіченості, вихованості, моральної охайності й громадянськості особистості. Кожна нація, народ, етнос живе в культурі, культурою, для культури. Ця культура є передусім національною. Пізнання, сприймання і переймання «іншої» – річ вдячна і корисна, але за умов, коли рідна оберігається, поціновується і розвивається, не несучи важких духовних, етичних, естетичних, політичних втрат від чужоземщини.



Таким є підхід у сучасному світі, в освітній політиці абсолютної більшості країн – цивілізований і виправданий. У резолюції Генеральної Асамблеї ООН за результатами Саміту-2012 в Ріо-де-Жанейро записано: «Усі культури і цивілізації здатні внести свій вклад у сталий розвиток» [51], тобто в соціальну політику, економіку, екологію. В Європі незадовго до прийняття Болонської декларації в Ліссабоні (1997 р.) було заявлено про важливість і цінність наявних різноманітних національних освітніх систем для збереження європейського національного розмаїття. Європейська практика засвідчує, що «етнічне» є нерозчинним елементом генетичної й психологічної ментальності особистості і його неможливо знівельовувати глобальними процесами. Адже всі народи, які виборювали незалежність, національно самостверджувалися, опиралися на цінності власної культури, освіти, мови, мистецтва. У ХІХ – ХХ ст. видатні представники чеського національного відродження Ф. Палацький, Т. Масарик, В. Гавел уособлювали тих «філософів на троні», які пріоритетами для нації визнавали національну культуру, науку, освіту, моральність як запоруку свободи, демократії, державної самостійності. Важливо, що ці етнокультурні, естетичні, етичні цінності передусім трансформувались у світогляд, ментальність, свідомість особистості. Адже повага до Батьківщини, патріотизм виховуються не декретами, правом чи адмініструванням. Вони творяться вихованням, пізнанням національної спадщини у її величі й неповторності. Не випадково в європейських країнах велика увага звертається в змісті освіти на культурно-мистецьку складову, визнаючи, що мистецтво – особливий вид свідомості, в якому поєднані розум і почуття. У Франції в основній і старшій школах художньо-естетична, мистецька освіта займає своє належне місце, охоплюючи 10–12% навчального плану. На початок ХХІ ст. в країні функціонувало більше 550 культурно-мистецьких шкіл різного рівня, більше 2 тисяч класів культурної національної спадщини, 3200 учнівських хорів (більше 120 тис. учнів), а в ліцеях – 120 музичних оркестрів. У материнській школі викладаються для всіх дітей

предмети співу, танців, гри на музичних інструментах, а із 27 навчальних годин 9 відведено французькій мові, яка вважається тут скарбом і національним надбанням народу.

Кожний новий навчальний рік розпочинається з ґрунтового ознайомлення молоді (екскурсії, бібліотеки, театри, історичні пам'ятники) з національною культурою. Позитивним є те, що в навчальних закладах традиційно працюють відомі митці (музиканти, художники, поети, театralи...).

Даючи оцінку культурологічній моделі освіти, французький міністр зазначив, що немає кращого місця ніж школа, де можна виховувати артистичну і естетичну людину. Очевидно, у своїй загальній масі українська школа відстає від європейської щодо розвитку художньої свідомості і компетентності, потреби духовного самовдосконалення, здатності до самореалізації. Зміст освіти, кваліфікаційна характеристика педагогічних кадрів, навчально-методичне й інструментальне забезпечення, умови програють, за окремими винятками, зарубіжній школі. Навчальні, розвиваючі, виховні аспекти загальної мистецької освіти, формування художньої компетентності, духовно-світоглядних орієнтирів не можуть достатньо реалізовуватися, коли, зокрема, культурологічні, мистецькі дисципліни в основній школі складають усього 3–5%. У європейських загальноосвітніх школах усіх дітей (6-16 років) учать співу, гри на музичних інструментах, писати музику на своєму рівні. Як стверджують фахівці, творча освіта сприяє кращому опануванню природничих знань.

Разом з тим шкільна освіта, як і вузівська, перебуватиме на низькому рівні, відстаючи від провідних освітніх систем світу, якщо не охоплюватиме основні цінності й функції мистецтва. Адже його значущість полягає не тільки у вихованні естетичної культури особистості, громадянського суспільства, але й у вихованні патріотичних почуттів, громадянськості, формуванні конкурентоспроможності людського капіталу на світовому ринку праці. Цей напрям є важливим також з огляду на культуротворчі і

державотворчі процеси в Україні та ситуацію в глобальному світі, де відбувається постійний діалог культур.

Орієнтуючись на посилення у змісті освіти культуротворчих загальнолюдських цінностей, варто визнати, що надважливе завдання для національної освіти – трансформувати знання, пізнання, ціннісне ставлення до світу крізь призму етнонаціональної культури. Саме така модель уможливорює опанування національної художньої спадщини, естетичного досвіду поколінь, забезпечує взаємопродуктивний зв'язок культур, народів і держав в епоху глобалізації. Вона є національною і водночас європейською.

Адже більше двадцяти років тому в Державній національній програмі «Освіта» були окреслені стратегічні завдання реформування галузі: відтворення й трансляція культури і духовності в усій різноманітності вітчизняних та світових зразків; подолання національного нігілізму, відірваності освіти від національних джерел; розбудова національної системи освіти [21, с. 6–7]. Ці пріоритети зберігатимуть свою актуальність і в XXI ст. Тому закономірно, що на початку становлення відновленої української державності «головною метою національного виховання було також і успадкування духовних надбань українського народу» [21, с. 15].

В Україні такі завдання є надзвичайно важливими, адже від їхньої успішної реалізації залежатиме рівень інтелектуального та культурного потенціалу нації, самосвідомості й самоповаги, сила політичної і духовної єдності. Складно тому, що українська культура потребує свободи, деколонізації, повернення історичної правди й тих цінностей, що по праву належать українському народу. Це повною мірою стосується і національної музичної культури, зокрема XVIII ст., яка, по-перше, подарувала Україні і Європі творчість і творців, якими варто пишатися і у яких варто вчитися; по-друге, в силу історичних, політичних реалій видатні українські мистці слугували в більшості, на жаль, живильним струменем для чужоземних держав і народів; по-третє, їхні імена, залишаються не лише несправедливо «вкраденими», але й маловпізнаваними в системі національної освіти і

виховання.

Чим швидше підйдуть до спадщини цього, як й інших, періодів українські філософи, культурологи, історики, мистецтвознавці, педагоги, чим ґрунтовніше й відповідальніше висвітлять славетні сторінки злету національного духу й таланту, тим добротніша основа закладатиметься для виховання нації, розвитку професійної мистецької освіти. Ця проблема для України має світоглядне, історично-культурне, моральне, педагогічне, громадсько-політичне значення, оскільки вона стимулює процеси національно-культурного виживання народу.

Необхідно відзначити, що питаннями дослідження розвитку культури, зокрема і музичної, переймалися багато вітчизняних науковців, громадських і культурних діячів: Д. Антонович, Д. Чижевський, М. Грушевський, В. Січинський, М. Грінченко, Ф. Колесса, Д. Багалій, Д. Дорошенко, І. Огієнко, І. Крип'якевич, В. Барвінський, І. Мірчук, Є. Маланюк, М. Семчишин та ін. У часи УРСР вийшла друком шеститомна праця «Історія українського мистецтва», «Історія української культури (з найдавніших часів до середини XVII ст.)», але це не були концептивні доробки. Маючи обмежений характер в хронології, табуйовані на рівні багатьох українських діячів, вони були позбавлені осмисленого національного буття.

Для освіти значний інтерес представляють наукові праці сучасних українських дослідників культури (І. Дзюби, М. Жулинського, М. Поповича), а також узагальнююча академічна історія української культури (у 6-ти томах), в яких закладені присуті методологічні та концептуальні підходи для об'єктивного, повноцінного дослідження історії національної культури, яка, на жаль, до цього часу не створена, необхідна величезна синергія наукового, культурного потенціалу української думки на материзні і поза її межами. Українська освіта потребує фундаментальних, академічних доробок з проблем національної культури, що стануть основою для виховання нації, її ментальності, самоусвідомлення відповідно до україноцентричної філософії.

Ще з прадавніх часів музика посідала одне з найважливіших місць у системі ритуалів та магічних дій первісного суспільства, зокрема й у суспільному та культурному житті давніх слов'ян. У Київській Русі як одному з найпотужніших політичних і культурних регіонів Європи IX – XIII ст. музична культура набула небаченого багатства і розмаїття форм. Передусім йдеться про народну музичну творчість, творчість боянів і скоморохів, музичне мистецтво княжих дружинників, яка свідчить про те, що музика була невід'ємною частиною побуту київського княжого двору, а також важливим елементом християнської служби [1, с. 5; 3].

Відомий учений-культуролог М. Попович розглядає Київську Русь як потужний соціальний і культурний комплекс, що поєднував самостійні «відокремлені світи: світ села, світ міста, світ церкви та монастирів, світ князівського двору» [47, с. 71]. У кожному з них були свої соціальні та культурні структури, зокрема й мистецькі.

Разом з тим, попри відсутність документальних доказів практики музикування в цих середовищах, достеменно відомо, що життя українця будь-якої соціальної верстви від народження супроводжується музикою і співом. Зразки народної творчості та історичні документи свідчать, що світ села розвивав народну музичну культуру, джерела якої нерідко впливали ще з трипільської доби. Світ міста, насамперед торговельно-промисловий люд, використовуючи традиційну народну музику, творив власну музичну культуру.

Особливо важливою в освіті й культурі, на думку М. Поповича, була роль церкви: «Ми не знаємо, якою була система навчання, наскільки її можна назвати шкільництвом, але були і вчителі-диякони (дяки), школи при монастирях і церквах, були скрипторії-бібліотеки, ... в руських містах було чимало письменних, причому в різних прошарках населення» [47, с. 82].

Історію становлення сакральної музичної культури в Україні дослідники пов'язують з Києво-Печерською лаврою. Однак відомо, що музична культура східнослов'янської церкви, особливо її ладова система,

сформувалася під впливом давньогрецької музики. Зокрема на розвиток культури сакрального співу значний відбиток наклали єврейська та сирійська музично-поетичні культури, відкинувши багатоголосся, притаманне народній музичній культурі слов'ян [47, с. 82]. У давньоруських церквах використовували не тільки форми літургійного співу, які ґрунтувались на візантійських, болгарських, сербських традиціях, а й чимало церковних співів та наспівів, властивих лише для Русі-України [40, с. 57–60].

Цілком логічним є, на нашу думку, й те, що тогочасний українець був добре ознайомлений з хором (одноголосним та багатоголосним; сольним та антифонним) співом. Так, арабський мандрівник Абдул Гасан Ібн-Гусейн (Аль Масуді), розповідаючи про хоровий спів, хороводи, пісні і танки в супроводі бубнів, сопілок, ріжків, гуслів, висловлював особливе захоплення хором давньоруським співом, який «зачаровував не лише вірних, а й усіх, хто чув ці милі звуки» [55, с. 142].

Мистецький та освітній рівень Київської Русі був досить високим. За часів князювання Володимира Великого і Ярослава Мудрого особлива увага приділялася розвитку шкільної освіти. Це значною мірою вплинуло на зміст загальнодержавної і церковної політики Русі-України [3]. Школи організовували за грецьким зразком. За програмою вивчали «сім вільних мистецтв» – граматику, діалектику, риторику, арифметику, геометрію, астрономію і музику [14; 15]. Онука Ярослава Мудрого Анна Всеволодівна у 1086 р. відкрила при Андріївському монастирі школу, в якій близько 300 дівчат одночасно з письмом, рукоділлям й іншими ремеслами вивчали музику і спів [53; 7].

Отже, як бачимо, система освіти в Русі-Україні обов'язково передбачала й музичне виховання. Поряд з читанням, письмом, рахуванням та малюванням дітей обов'язково навчали співу й музики.

Обов'язковість музичного виховання перетворюється на традицію в системі загальної освіти, і у наступні історичні періоди стає однією з

підвалин розвитку української педагогіки та музичної освіти загалом. Водночас говорити про чітку систему музичної освіти в Київській державі, зокрема у Галицькій Русі, досить проблематично, тим більше, що про підготовку фахівців для цієї галузі, на жаль, немає жодних документальних підтверджень. Розвиток же музичного мистецтва княжої доби взагалі пов'язаний як з розвитком самобутньої народної музики, так і з запозиченням європейських та східних надбань. Щодо Галицько-Волинського князівства можна сказати, що там тяжіння до європейської музики було пріоритетним від початку [4; 59].

З XIV по XVIII ст. історична доля етнічних українських земель стає вражаюче різноманітною: вони входили до складу інших держав з різним політичним устроєм, культурними та релігійними традиціями. Але навіть у такій суто автономній сфері, як фольклор, постійно відбувались позитивні зрушення. У творенні, а особливо у виконанні народної поезії, яка багато століть була прерогативою народних мас, важливу роль почали відігравати «народні професіонали» – фахівці, організовані по-цеховому в певні братства. У XV – XVII ст. це були *лірники* й *кобзарі*, а також *каліки-перехожі* [48].

Узагалі появу кобзарів та лірників небезпідставно пов'язують з виникненням козацтва, перші письмові згадки з'являються наприкінці XV ст. Так, думи, що складали основу репертуару народних співців, фольклористи називають козацьким епосом. Зрештою особа козака нерідко асоціювалася не тільки з конем та зброєю, а й кобзою чи бандурою. Прикладом цьому слугують численні традиційні народні картини «Козак Мамай». Дослідники феномену козацтва відзначали його особливий взаємозв'язок з мистецтвом – співом, танцем, музиками. Кобзарі й лірники повинні бути справжніми фахівцями своєї справи, оскільки гра на кобзі (бандурі) та лірі вимагала певної майстерності та необхідності здобуття певної освіти.

Братства лірників і кобзарів мали свій особливий устрій та відповідну

систему учнівства (так, є свідчення, що мистецтво гри Остапа Вересая передавалось упродовж не менш, як п'яти поколінь), іспитів-посвят, свою постійну організацію за територіальним принципом, ватажків і отаманів, десяцьких, суддів, скарбників тощо. Ці народні митці розвивали традиції співців ще княжої доби. Окрім народних пісень, лірники й кобзарі виконували також псалми й канти духовного характеру, апокрифічні вірші [47, с. 201]. І авторами, а нерідко й виконавцями були також учителі співу, мандрівні дяки, учні братських шкіл, колегій та Києво-Могилянської академії [28].

Оскільки виникнення і розвиток кобзарства пов'язують з козацтвом, то цілком закономірним є те, що територією його поширення тривалий час були східноукраїнські землі. Однак з часом російський царат оголошує кобзу «крамольним» інструментом та розпочинає справжнє полювання на народних співців, ув'язнюючи їх і знищуючи інструменти, які їм належали. Збереглося чимало відомостей про життя і творчість кобзарів ХІХ ст., які свідчать, що це були «люди освічені, добре організовані та які навіть відігравали визначну роль у формуванні політичної думки українського народу» [20].

З приходом на українські землі радянської влади розпочалася цілеспрямована ідеологічна боротьба проти таких народних співців. У перші ж роки цією владою було прийнято дві постанови, за якими кобзарів переслідували як жебраків та забороняли національні інструменти, серед яких були: кобза, ліра, бандура [56].

Відтак секрети кобзарського мистецтва могли б бути назавжди втрачені. Але зусилля українських митців другої половини ХІХ – початку ХХ ст., зокрема М. Лисенка, Г. Хоткевича, щодо вивчення збереження, популяризації та впровадження гри на бандурі до системи українського музичного виховання не лише на східноукраїнських, але й західноукраїнських землях відчутно допомогло зберегти кобзарство як феноменальне явище української культури, а методику навчання гри на



бандурі, кобзі, лірі – як елемент української музичної освіти [64; 56].

Відповідно до історичних довідок, у добу середньовіччя чимало українських міст отримали Магдебурзьке право. Отже, як і в центральноєвропейських містах, міська влада нерідко мала міських трубачів, інших музикантів, початкові записи про яких у касових книгах львівського Магістрату, наприклад, датуються 1414 р. Музикантів у Львові у XV – XVI ст. було вже настільки багато, що вони об'єдналися в спеціальний цех – Братство музикантів. Окрім поодиноких музикантів, Братство посідало дві інструментальні капели. Обидві капели відігравали важливу й помітну роль у музичному житті міста, маючи майже виняткове право «обслуговувати» урочисті міські події. Вони грали також під час різноманітних сімейних урочистостей городян [35, с. 26–29].

Подібна ситуація була характерною для багатьох українських міст як на заході, так і на сході України. Відомі згадки про те, що на різні урочистості у містах запрошували не лише цехових, але й позацехових музик. Так, у Києві існував «музичний цех», що мав монополію на виконання музики навіть на приватних святах. У Києві середини XVIII ст. магістр мав постійний міський оркестр з 16 музикантів із капельмейстером і музичною школою при оркестрі [35, с. 26–29].

Основними народними інструментами у XIV – XVIII ст., поряд з бандурою та лірою, дотепер залишаються сопілка, лютня, цимбали, а також скрипка, басоля (різновид віолончелі), коза (різновид волинки), бубен, тромбон, труба, волинка, трембіта (частина з них мала регіональне поширення). Ймовірно, що існувала певна система навчання гри і на цих інструментах, що нерідко мало приватний характер – у вигляді домашнього музикування, коли навички гри на певному інструменті передавались від батька до сина, від старшого – молодшому [56].

Необхідно наголосити, що саме у цей час відбуваються зміни й у системі церковної музичної освіти. У церковний спів під впливом європейського сакрального мистецтва проникає гармонійний спів, в Україні

розвивається багатоголоса обробка стародавніх церковних мелодій. У церковну музику, яка протягом багатьох століть суворо дотримувалася певних догм, починають проникати елементи музичної народної культури. З'являються твори, духовно споріднені та інтонаційно близькі до народних, які природно вливалися до процесу шліфування музичної культури української нації, що зрештою дало свої плоди. Адже в ХІХ ст. чимало людей, здобувши музичну освіту у духовних семінаріях, училищах, у той чи інший спосіб прилучалися до створення національної системи музичного виховання, яка базувалася на глибоко патріотичній основі.

Дослідники зазначеного історичного періоду справедливо стверджують, що, хоча Україна була підвладна вимогам країн християнства східного обряду, вона належала і до периферійних регіонів, духовний центр яких знаходився в Італії та Австрії, відтак входила до культурної зони, яка в часи контрреформації розвивалася у контексті стилістики бароко [47, с. 190–191]. На той час в Україні було два значні музичні центри – Києво-Могилянська академія та василіанська Почаївська лавра.

Зокрема у Києво-Могилянській академії було організовано студентський хор, інструментальний оркестр, до репертуару яких входили твори не лише духовного, а й світського змісту, особливо вирізнялися з-поміж них зразки італійського бароко [31]. Тобто разом із традиційною церковною музичною культурою та народною творчістю розвивалася і світська музика. Таким чином, спершу доволі популярними почали ставати напівцерковні, напівсвітські музичні твори – псалми і канти, згодом дістали поширення і світські твори.

Привертає увагу також той факт, що у Львові від початку ХV ст. у костелах звучить орган. Невдовзі, 1495 р., у м. Белз, що недалеко від Львова, домініканці, які в останній чверті ХVІ ст. вже мали в місті невелику інструментальну капелу, заснували школу органістів [36, с. 25].

Позитивним було також те явище, що в усіх тогочасних загальноосвітніх школах (а за часів Середньовіччя ними найчастіше

опікувалося духовенство) викладали музику і спів. Мета подібних занять була суто практичною – навчання дітей церковного співу (збереглися навіть написані від руки пісенники, за якими навчалися учні), але рівень і якість занять не були високими. Так, 1615 р. при Єзуїтській колегії у Львові, а 1727 р. при Домініканському монастирі, були створені музичні бурси, у яких навчалися діти з незаможних сімей. Їх основним завданням було навчитися гри на кількох інструментах та співу. 1586 р. Ставропігійське Братство заснувало греко-латинську Братську школу; невдовзі за її зразком були засновані братські школи у Києві, Луцьку та інших містах [41]. Дослідники відзначають, що саме братські школи фактично сприяли докорінним змінам чи навіть реформам у хоровому співі тодішньої православної церкви [36, с. 99].

Достеменно відомо, що у Львівській братській школі спочатку навчали не лише співу, але й нотній грамоті, теоретичним основам музики і навіть, на думку М. Козицького, теорії композиції [36, с. 101]. Було також введено нотолінійне письмо і багатоголосий (партесний) спів, який саме звідси поширився далі по всій Русі-Україні. При цьому варто наголосити, що вчителі братських шкіл додатково користувалися у своїй практичній діяльності трактатами про музику латинських, польських, німецьких авторів.

Загалом на підставі ознайомлення з історичними матеріалами маємо змогу констатувати, що в XIV – XVIII ст. розвивалися та примножувалися не тільки традиції народної та релігійної музичної культур – насамперед відбувалася їх модернізація. Окрім впливу релігійної музики, все більш відчутним у тодішніх навчальних закладах стає вплив світської європейської культури на музичне виховання, що було підґрунтям для професійної музичної освіти.

Музичний фольклор у XVIII ст., безперечно, усе частіше привертав увагу освічених верств українців і, зрештою, почав усвідомлюватися ними як важлива складова музичної культури. Проте ні документальної, ні наочної бази його викладання у навчальних закладах не залишилося [8, с. 42]. А

відносно церковної та світської музики на підставі відповідних даних можна констатувати, що у середині XVIII ст. в Україні вже були частково закладені основи підготовки фахівців з музичного мистецтва як у світській, так і в релігійній сферах.

Отже, мистецтво взагалі й музичне зокрема у досліджуваній період відігравали важливу роль у суспільному житті України та сприяли пробудженню народної самосвідомості, адже це була доба величної народної боротьби та трагічних поразок і втрат. Національно-визвольний рух, безсумнівно, підніс духовні сили народу, і це справедливо знайшло своє відображення у музичній культурі. Суттєвим видається також той факт, що мистецтво тієї пори було насичене гуманістичними ідеями, активно розвивалися самобутні національні традиції.

Слід наголосити на тому, що розвиток освіти в Україні, починаючи з XIV ст., відбувався не лише у складних політичних, а й у суперечливих соціальних і культурних умовах. Тим більше, що на її землях, поряд з православними, діяли католицькі школи. При церквах учителями були дяки, які, окрім читання церковних «служебних» книг, навчали учнів і церковного співу. А діти зі знатних родин нерідко отримували освіту шляхом приватного навчання.

Водночас попри відсутність у XIV – XVI ст. підтримуваної державою системи середньої та вищої освіти, починаючи з XIV ст., у списках європейських університетів з'являються прізвища студентів-вихідців з України, а з XVI ст. українці – на професорських посадах європейських університетів. Поступово на межі XVI – XVII ст. в Україні створюються якісно нові навчальні заклади. Так, в 1576 р. було засновано академію в Острозі, яка стала одним з перших українських навчальних закладів європейського типу.

Ян Замостський 1595 р. організував у своєму маєтку Замості власну академію, яка відіграла неабияку роль у справі освіти і культури як Польщі, так і України. Згодом почергово відкривалися Львівська, Віленська,

Київська братські школи, в 1632 р. – Київський колегіум (з 1701 р. – Києво-Могилянська академія). У кожному з цих навчальних закладів передбачалося викладання такої мистецької дисципліни, як музика, та не лише у контексті національних фольклорних та релігійних традицій, а з залученням європейського мистецько-педагогічного досвіду. Взагалі викладанню «музики церковного пения», а подекуди й ознайомленню з теоретичними засадами композиції, приділялася чимала увага [47, с. 25].

Особливе місце, звичайно, відводилося музиці і в Києво-Могилянському колегіумі, де діяв власний оркестр, а кількість співаків в академічному хорі нараховувала близько 300 осіб. Про рівень музичної освіти цього закладу свідчить той історичний факт, що саме після закінчення навчального закладу чимало українців опинялося у співочій капелі при дворі у Петербурзі. Серед них свого часу був і видатний український філософ Г. Сковорода. Він, на думку дослідників його життя і творчості, з огляду на музичний талант та здобуту в стінах академії ґрунтовну музичну освіту міг би зробити кар'єру співака [47, с. 284]. Традиції музичної освіти Києво-Могилянської академії були продовжені колегіумами, в яких поряд з дисциплінами природничого та гуманітарного циклів (математикою, географією, історією, літературою, іноземними мовами) учні студіювали живопис, вокальну та інструментальну музику.

Не дивно, що у XVII ст. Україна мала достатньо музично підготовлених, грамотних співаків, бо після возз'єднання України та Росії у 1654 р. в рукописних та друкованих співаниках, що були дуже популярними на той час в Росії (наприклад, Чулкова, Новикова та ін.), можна знайти чимало українських пісень. Та й у Москві було перейнято багато наших співів. Крім того, оскільки український церковний спів був до вподоби тодішнім цареві і патріархові, українських співаків запрошували до царського та патріаршого хору.

З цього приводу дослідник української культури І. Огієнко писав, що «українці заснували і саме національне російське співання, куди вони

поклали свою душу, викохану на українському ґрунті. Це були уславлені композитори-українці: Дмитро Бортнянський, родом з Глухова..., Максим Березовський з Глухова, земляк Д. Бортнянського, що вважається найпершим російським церковним композитором... Згадаю тут ще Артема Веделя, теслярського сина з Києва» [42, с. 107].

Відомо, що 1737 р. в Глухові з метою полегшення добору здібних співаків і музикантів для потреб столиці граф П. Рум'янцев створив музичну школу. Її вихованцями згодом були видатні композитори М. Березовський і Д. Бортнянський. Їх початкова музична освіта базувалася на кращих здобутках української духовної музики, а найсильнішими написаними ними творами були твори духовної тематики.

До так званої київської школи належав композитор А. Ведель, який подібно до його великих попередників, творив культову й літургійну музику. І взагалі до XVIII ст. у системі української музичної освіти превалював духовний, релігійний напрям. Проте у XVIII ст. українська музика і спів усе більше почали набувати світського характеру, чому сприяло виникнення у цей час перших співацьких капел, кріпацьких оркестрів, оперних та балетних труп. Одним із найперших театрів, де проходили концерти, ставилися опери, балети, комедії, що, зазвичай, супроводжувалися музикою і співом, був театр, організований гетьманом Кирилом Розумовським 1751 р. в Глухові.

Варто зазначити, що наявність потужної верстви музично грамотних осіб також сприяло проведенню реформи церковного співу: на зміну одноголосній церковній музиці (ірмологіонам), що була результатом чужого впливу, приходять багатоголосна (партесні співи), яка мала глибоке коріння в національній музиці. Українських співаків, які вже на той час володіли мистецтвом партесного співу, запрошували до Москви ще в XVII ст., а, починаючи з XVIII ст., набір співаків з України стали систематичним, українські бандуристи нерідко ставали домашніми музикантами у Москві та Петербурзі.

Перші згадки про кріпосні капели сягають XVII т., та найбільшого розквіту вони набули лише у другій половині XVIII – на початку XIX ст. До їхнього репертуару входили твори, починаючи від класичних і аж до аранжування народних пісень. Як правило, після скасування кріпацтва кращі співаки й музиканти поміщицьких маєтків ставали справжніми професіоналами.

Практика утримання придворних капел і театрів була характерною і для Галичини XVIII ст. Музикантів та акторів цих капел і театрів навчали місцеві майстри та приїжджі знаменитості, серед яких були італійці, австрійці, німці, чехи та ін. [8].

Збагачення музично-концертного життя природно стимулювало розвиток музичної освіти. Так, однією з перших шкіл на підросійській Україні (Малоросії), про що вже йшлося, була школа в Глухові, у якій навчалися співу та грі на різних інструментах. У 1727 р. при Харківському колегіумі було відкрито спеціальні музичні класи, у яких навчали вокальної та інструментальної музики. До речі, певний час керівником учнівського хору був А. Ведель. Із вихованців колегіуму організувався також і оркестр. Однією з форм навчального процесу в цьому закладі були так звані нотні класи, діяльність їх передбачала забезпечення музичної грамотності і певної виконавської майстерності в галузі хорового мистецтва [49, с. 44–45], що сприяло розвитку теоретичних та методичних засад музичного виховання. На думку Л. Орехової, «музика в Харківському колегіумі була одним із важливих засобів культурного розвитку і професійної підготовки освітянських кадрів Слобідської України» [45, с. 183–186].

Зазначимо також, що у Переяславському та Чернігівському колегіумах неабиякого значення теж надавалося музичному вихованню. Так, у Переяславському колегіумі акцентувалось на вокально-хоровому навчанні та концертній практиці, а у Чернігівському – на спів та грі на інструментах. Таким чином, багато відомих на той час музикантів, співаків здобули основи знань у стінах колегіумів. Натомість чимало хорових диригентів успішно

здобували фахову освіту в семінаріях [9; 65].

Значну роль у створенні умов для розвитку національної культури відігравали вищі навчальні заклади. Музика, як вокальна, так і інструментальна, викладалася майже в усіх університетах Російської імперії. Безпосередньо у Харківському університеті, заснованому в 1805 р., навіть на факультеті образотворчих мистецтв викладали інструментальну музику, а також існували хор та оркестр; додатково студентів учили грі на фортепіано. З ініціативи студентів Харківського університету виникла ідея створення української філармонії [38, с. 77]. За свідченнями дослідників, рівень музичної підготовки тоді був таким, що давав можливість включати до репертуару твори В.А. Моцарта, Дж. Россіні, Л. Бетховена та ін. [45, с. 183–186].

Важливим є те, що одним із викладачів університетів, Густавом Гессе, у 1818 р. було видано підручник «Теория музыки...», у якому особливо цінним було акцентування уваги на необхідності широкої гуманітарної освіти вчителя музики, на важливості його підготовки в різних галузях культури. Дослідником також відмічалось значення музики в морально-естетичному вихованні особистості [45, с. 183–186].

Є відомості про те, що у стінах Київського університету було створено студентський хор (його керівником тривалий час був М. Лисенко), репертуар якого засвідчив поступовий відхід від суто духовної музики на користь світської, а його виступи приваблювали успішним виконанням фольклорних творів, зокрема хорових обробок народних пісень М. Лисенка (60-ті рр. XIX ст.) [50]. У XIX ст. гуманітарний характер освіти в середніх та вищих навчальних закладах передбачав викладання предметів художнього циклу, сприяв навчанню музики та практичним заняттям нею, функціонуванню хорів та оркестрів. Хоровий спів вивчався майже в усіх навчальних закладах України.

В учительських семінаріях та учительських інститутах вокально-хорове навчання було невід'ємним елементом підготовки майбутнього



вчителя. У гімназіях хоровий спів передбачав формування естетичного смаку. Нерідко до навчального плану гімназій вводили гру на музичних інструментах, що сприяло створенню різноманітних оркестрів (наприклад, в 1-й Київській чоловічій гімназії свого часу діяв симфонічний оркестр) [57].

У цей же період викладання музики і співу впроваджувалося і в жіночих навчальних закладах, зокрема пансіонах, Київському інституті шляхетних дівчат (засн. у 1836 р.), де музику викладали впродовж усього терміну навчання (6 років) за спеціальною програмою імператриці Марії, відповідно до якої передбачалося підготувати вихованок до оволодіння елементарними музичними знаннями. Про ґрунтовність музичної освіти свідчить кількість занять, які розподілялися таким чином: хоровий спів – 6 годин на тиждень, церковний спів – 2 години, інструментальна гра – 4 години [37, с. 108].

Тим часом у Галичині аж до кінця XVIII ст. жінок до школи не допускали, і тому вони здобували освіту або вдома, або в жіночих монастирях, де їх навчали співу та грі на різних інструментах: лютні, клавесині, арфі, цитрі та ін., що вважалося ознакою добропорядного виховання. Надзвичайно позитивним у ті часи було поширення такого феномену, як діяльність мандрівних учителів музики, котрі, безперечно, віддано продовжували справу, започатковану їхніми попередниками – мандрівними дяками. Та, на жаль, в училищах, початкових школах музично-виховний процес не мав системного характеру.

У 1776 р. у Львові відкрився цісарсько-королівський привілейований театр, спершу німецькомовний, потім – польськомовний, який 1809 р. став міським театром. Від самого початку він був музично-драматичним, тому найбільший успіх мали постановки опер чи оперет, в яких, зрозуміло, домінувала музика [17].

Згодом, з початку XIX ст. в підросійській Україні відкрились постійні театри: у 1804 р. – у Києві, 1809 р. – в Одесі, 1810 р. – в Полтаві, 1812 р. – у Харкові, 1826 р. – у Ніжині. У них одні й ті ж актори брали участь як в

оперних, так і в драматичних виставах. Зазвичай, драматичні актори нерідко були й співаками. До речі, ця особливість збереглась аж до радянських часів, коли переважна більшість українських театрів одержала статус музично-драматичних. Одним із таких театрів, що почав діяти у Львові з 1864 р., був український музично-драматичний театр товариства «Руська Бесіда», до репертуару якого теж входило чимало опер і оперет [34]. Характерно, що перші українські п'єси були насичені піснями й танцями. Так, І. Котляревський визначив жанр «Наталки Полтавки» як «малороссийская опера», його п'єса була натхненням для багатьох музикантів (А. Єдлічки, О. Марковича, М. Васильєва, М. Лисенка).

Музичне оформлення українських п'єс тісно пов'язане з народною пісенною культурою, тому актори нерідко співали в них, маючи лише гарний голос та природну музикальність, але не здобувши попередньо музичної освіти. Це зокрема викликало нагальну потребу здійснювати ґрунтовну фахову підготовку театральних кадрів. Тож є цілком закономірним те, що з другої половини ХІХ ст. почали функціонувати музичні школи, частину з яких у доволі стислий термін реорганізували в музичні училища. Так, відкрита у Києві 1868 р. музична школа вже в 1883 р. набула статусу училища, Харківська – через 12, Одеська – через 11 років після відкриття. Полтавські музичні школи стали училищами усього через 2 роки [21, с. 47].

Вже 1913 р. Київське та Одеське музичні училища були переформовані у консерваторії. У Галичині фундатором професійної музичної освіти вважають Галицьке Музичне Товариство, котре вже через рік після свого заснування, у 1839 р., відкрило навчальний заклад, в якому вчили грі на скрипці, духових інструментах, мистецтву співу й через рік – також грі на віолончелі та контрабасі. Товариство власним коштом готувало кадри для власного оркестру і хору. Таким чином, на початку ХХ ст. лише у Львові діяло вже близько 30 музичних шкіл різного типу і профілю [58].

Особливе місце у цьому вимірі займає музична культура в Україні XVIII ст. Варто визнати, що її розвиток відбувався в дуже складних політичних, культурно-історичних умовах.

Нами обґрунтовано періодизацію розвитку музичної освіти на українських землях XVIII ст.

**1701 р. – 1729 рр.** – Київський колегіум перетворений на Києво-Могилянську академію, яка стає центром української культури, для якого були притаманні педагогічні національні традиції з професійної музичної підготовки. Високий рівень викладання музичних дисциплін у Києво-Могилянській академії наприкінці XVIII ст. об'єктивувався у створенні її викладачами перших підручників та навчальних посібників для фахової підготовки музикантів (О. Михайличенко). Згідно з твердженням українського композитора й музикознавця П. Козицького, Києво-Могилянська академія стала головним центром професійного навчання співаків для Петербурзької придворної капели та православних храмів, високопрофесійною школою підготовки композиторів і регентів численних різноманітних хорів, шкільних викладачів музики. У Києво-Могилянській академії учні вивчали музику, спів, поетику та риторику, малювання, основи театрального мистецтва. Своєрідною апробацією їх мистецької підготовки була участь у шкільному театрі при Академії, де актори й постановники драм, інтермедій, вертепів мали продемонструвати свої знання в образотворчому мистецтві, музичній теорії і навички з акторської підготовки та музичного виконавства. Києво-Могилянська академія підготувала багато видатних співаків та композиторів, серед яких світові імена Максима Березовського — композитора, члена Болонської філармонійної академії, Артема Веделя — композитора, диригента, скрипаля, співака, Григорія Сковороди — філософа, композитора, співака, поета, різносторонньо обдарованої людини. У інших вищих навчальних закладах активізувалась музична практика, зокрема, у 1726 р. при

Харківській колегії були створені хор і спеціальний нотний клас, у якому навчали переважно мистецтва церковного співу та партесного концерту.

**1738 – 1757 рр.** Важливого значення в історії російської та української музичної культури набула створена в 1738 р. з ініціативи гетьмана Д. Апостола Глухівська співоча школа. Вона стала першим професійним навчальним закладом, у якому на державні кошти здійснювалася підготовка хорових виконавців за спеціальними методиками. У Глухівській музичній школі виховували також бандуристів для російського царського й гетьманських дворів, започатковано професійний напрям бандурного мистецтва, здійснювалося навчання багатоголосного хорового співу, музичної грамоті, а також гри на скрипці, гусях і бандурі по нотах. Співаки, музиканти, бандуристи, які виховувалися для Імператорської придворної капели успішно реалізовували здобуті знання та набуті навички на теренах Російської імперії. Її вихованцями згодом були видатні композитори М. Березовський і Д. Бортнянський. Їх початкова музична освіта базувалася на кращих здобутках української духовної музики, а найсильнішими написаними ними творами були твори духовної тематики.

**1758 – початок XIX ст.** – Глухівська школа працювала до 1758 (за іншими даними, до 1776) року, потім була переведена до Переяслава, а згодом – до Києва, загалом проіснувавши близько 40 років. Про якість професійної підготовки музикантів у цьому закладі свідчать широковідомі та добре задокументовані факти, що випускники школи регулярно поповнювали склад Петербурзької придворної капели. (Зазначимо, що традиція набору до капели українських хлопчиків-півчих зберігалася протягом тривалого часу. Саме з цією місією до України був відряджений капельмейстер Придворної капели М. Глінка, і саме таким чином у Петербурзі опинився, наприклад, відомий український музикант С. Гулак-Артемівський.). були відкриті класи вокальної та інструментальної музики при Харківському казенному училищі (з 1773); музичний клас та викладання «вільних мистецтв» при Харківському університеті (з 1805); школа при

Київській капелі (з 1768); Київська музична школа (з 1786); церковний хор при Київському університеті (з 1834); музична школа при соборі св. Юра (кінець XVIII – початок XIX ст.), греко-католицька духовна семінарія у Львові та Львівська Ставропігія (з 30-х років XIX ст.) тощо.

Високопрофесійним мистецьким навчальним закладом, де готували лише інструментальних виконавців, була музична школа при Київському магістратському оркестрі (1768-1852 рр.). Тут здійснювалася індивідуальна підготовка оркестрантів для муніципального оркестру, котрі мали майстерно грати на духових та струнно-смічкових інструментах.

Окреслимо передумови розвитку музичної освіти XVIII ст. на українських землях, а також охарактеризуємо основні процеси, пов'язані з розвитком професійного досвіду відомих музикантів-педагогів.

Після поразки Івана Мазепи і шведів для України настали дуже важкі часи, коли нищилися люди, господарство, культура, ознаки державності. Гетьманщина перетворювалася у провінцію Російської імперії, проте ще з більшим гнітом і поневоленням царатом. Відбулася руйнація державності, української церкви, науки, культури, освіти. Такі ж трагічні події відбувалися на Правобережній Україні, яку захопила Польща, нещадно поневолюючи народ. Тому XVIII ст. характеризувалося виникненням гайдамацьких рухів, народних повстань. Показово, що народні рухи під назвою Коліївщина придушували спільно колонізаторські війська Росії і Польщі. Складною і трагічною була доля народу на західноукраїнських землях, які опинилися під владою Австрії. «Не було там ні шкіл, ні освіти, ні поукраїнської шляхти, ні свідомого міщанства чи інтелелігенції; простий народ коротав свою долю в панщині і безпросвітній темряві», – писав відомий дослідник української культури М. Семчишин [52, с. 172].

Такими надскладними були політичні, соціальні, економічні умови для розвитку української культури. Проте ні на мить, часто всупереч, а не завдяки, продовжувало розвиватися українське мистецтво, яке охопило всі ділянки – малярство, музику, архітектуру, скульптуру, національну

літературу і науку. Це була і визначна доба філософії Григорія Сковороди, про якого у свій час І. Дзюба сказав, що він – «перший розум наш».

Проте варто визнати, що ґрунт для української музичної культури закладався ще у XVI – XVII ст. у братських школах Львова, Луцька, Острога, Києва. У XVII ст. Києво-Могилянська колегія стає професійним центром викладання музично-теоретичних дисциплін. У церковній музиці утвердився багатоголосий спів. Феноменальним явищем музичної культури України були кобзарі-запорожці, які уособлювали не тільки носіїв народної пам'яті, національної історії, але вони й досконало володіли грою на кобзі, лірі, сопілці, скрипці, цимбалах, майстерно володіли співом і мали значний вплив на мистецтво й культурно-історичну традицію України включно до 1930 р. – дати фізичного знищення Й. Сталіним українського кобзарства.

Достатньо помітними і впливовими (для Росії і Європи) були процеси в українському музичному мистецтві XVIII ст. Продовжуючи традиції попередніх часів, коли сутність національної музики визначалася переважно кобзарями і бандуристами, співацькими братствами і цехами, в Україні дедалі більше відчутними ставали зв'язки з західноєвропейською музикою, створювалися хорові капели, театри, балети з хорами, відкривалися мистецько-музичні школи, театральні ансамблі, видавалися нотні книги, ставилися популярні тоді італійські опери. Професійні хори існували при Переяславській, Чернігівській, Харківській колегіях. У містах і великих маєтках утримувалися капели, оркестри, оперні та балетні трупи. Музична культура розвивалась на основі козацької народної пісенної традиції. І хоча московити, як і поляки, масово забирали з України кращих музикантів, співаків, науковців, літераторів, представників духовенства, які практично і сформували російську духовну і світську культуру та науку, національна мистецька творчість продовжувала свій поступ і в умовах бездержавності. Центром музичної культури європейського рівня продовжувала залишатися Київська академія, де функціонували високопрофесійні хори, оркестри, нотний книгодрук, а музичне виховання досягло довершеного стану.

Музичне життя у цей період концентрувалося передусім у сфері церковної музики. Студенти досконало навчалися грати на різних музичних інструментах, оволодівали мистецтвом партесного (багатоголосного) співу. Великі культурні центри (Львів, Київ, Луцьк, Чернігів) особливо популяризували і розвивали цей напрям співацького мистецтва, творцем якого був визначний український композитор, учений, музикознавець XVII ст. М. Дилецький. Здобувши блискучу європейську освіту (Вільно, Варшава), він став визначним теоретиком музики, а його системи партесного співу, запису музики, поєднання світськості і народності, підручники з теорії музики («Грамматика пенія мусикійського») були дуже популярними не лише в Східній, але і в Західній Європі. Твори перекладалися німецькою, польською, російською мовами. Українська музика у XVII–XVIII ст. стала в основі музичної культури Росії, допоки там не почала домінувати італійська творчість. Про високий рівень розвитку музичного мистецтва в Україні засвідчували видані збірники церковних співів (богогласники), перший з яких був виданий у Почаєві (1791 р.). Крім того, канти, псалми, інші мистецько-духовні твори були тим підґрунтям, на якому народився пізніше перший український нотний друк ірмолоїв у Львові 1807 р.

Проте особливо значущим явищем в історії національної культури стає народження «глухівської школи», якою опікувався гетьман К. Розумовський. Глухів перетворюється у висококультурну духовну столицю, куди приїжджали митці з інших країн світу, де звучала західноєвропейська музика, активно розвивалася творчість хорових, музичних, театральних колективів. У середині XVIII ст. тут діяв професійний театр з власними солістами, музичними оркестрами, хорами. Мистецьке життя характеризувалося балетними постановками, класичними п'єсами, читанням літературних творів, зокрема європейської класики. У Глухові знаходилася і найбільша в Східній Європі нотна бібліотека. Проте чи не найголовнішим досягненням «глухівської школи» було становлення трьох визначних постатей української культури: М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, які

залишили для наступних поколінь унікальну музичну спадщину європейського і світового рівня, особливо в царині церковної духовної музики. Написані ними численні інструментальні твори та опери на італійські та французькі лібретто, хорова церковна творчість за своєю фактурою і якістю стояли на висоті сучасної європейської музики [16, с. 163].

Для всієї імперії Глухів – музична столиця Лівобережжя і гетьманська резиденція, де вивчали вокальний спів, гру на флейтах, басах, скрипці, гусях, готував музикантів і співаків. Все друкування й редагування в Росії нотних книг знаходилося в руках українських митців, зокрема П. Лазаровича, К. Рубановського, Ф. Коченевського, Г. Любистка. Українцю Г. Головні царським указом доручалося набирати співаків до двірської капели. Пройшов успішно цей відбір і Г. Сковорода, для якого музика була не лише «садом утіхи», а й джерелом «думок вдячних», а також М. Березовський, С. Андрієвський. При дворі імператриці у придворній капелі співаки були виключно українцями. Багато із них, зокрема і Г. Сковорода, творячи культурні цінності, залишалися вірними українській уярмленій землі, запопадно не прислуговуючи поневолювачам. Це про нього харківський ректор В. Каразін говорив, що ми під козацьким чубом і українською свиткою мали свого Піфогора, Орігена, Лейбніца, який також писав псалми і складав до них музику.

Д. Бортнянський, народившись в Глухові, отримавши блискучу освіту в Італії, відображає у своїй творчості, як зазначає В. Кубійович, «вплив української народної пісенности». Написані ним опери «Креонт», «Алкід», «Квінт Фабій» на італійське лібретто, інструментальні твори на французьке («Сокіл», «Син-Суперник, комедію «Свято сеньйора», балет), а також 35 однокорних, 10 двохорних, 14 хвалебних духовних пісень (разом понад 100 церковних творів), фортеп'янові сонати, твори для камерних оркестрів та багато іншого принесли йому заслужене визнання і славу великого композитора. З 1796 р. він очолював як кращий композитор Придворну



Капелу в Петербурзі, яку створив виключно з українців, підтверджуючи, що вплив української культури на Росію був у ті часи визначальним. Зберігався він і в подальшому розвитку музичної культури. Свідченням цього є видання (10 томів) за редакцією П. Чайковського у 1882 р. творів Д. Бортнянського [16, с. 163–164].

Не менш значущою особистістю у сфері українського музичного мистецтва є народжений також у Глухові М. Березовський – видатний творець українського хорового стилю і композитор європейського рівня.

Випускник Київської Академії, учень відомого італійського музичного теоретика Джамбатіста Мартіні отримав визнання в Італії і був обраний у 1771 р. членом Болонської Академії. Проте варто відзначити в його короткій і яскравій творчій біографії одну надзвичайно важливу для історії музики, музичної педагогіки характерну особливість – творчість М. Березовського була наскрізно просякнута українською традицією, народною піснею, національною культурою. Цей аспект важливо окреслювати ще і тому, що це має служити відповіддю російській історіографії, оцінкам сфальшованої імперськими ідеологемами вітчизняної історії, коли видатні культурні досягнення українства, його видатних представників намагаються обкрадати і привласнювати чужоземці і зайди, які століттями нищили і упосліджували українську культуру. Адже кожен, хто не бажав коритися поневоленню, хто мав протилежну позицію колонізаторському режиму потрапляв у немилість і зазнавав усіляких утисків та поневірянь.

Так сталося і з визначним духовним композитором того часу А. Веделем – випускником Київської академії, який створив свої знамениті 10 концертів на 4 голоси і 2 – на два хори і тріо. Обстоюючи у своїй творчості глибинні витоки української культури, не бажаючи служити на чужоземщині, він покинув Москву, де диригував капелою і став послушником Києво-Печерської лаври. Вважаючись і надалі небезпечним для російської влади, його ув'язнили, де він на 39-му році життя і помер.

Царська цензура забороняла друкувати його твори, витолочуючи у пам'яті народу будь-яке вільнодумство і цінності української культури.

Маючи видатних представників культури і мистецтва, передусім знаменитих діячів глухівської школи, які стояли на висоті тогочасної західноєвропейської музики, бездержавна Україна не могла повною мірою використовувати це унікальне національне надбання в інтересах власного народу, його культури, освіти, духовного і естетичного виховання. Проте «золотий вік» української музики у XVIII ст. відігравав тоді і в подальшому важливу роль у розвитку загальнонаціональної культури, зростанні національної свідомості, формуванні духовної соборності. Уже в той час за влади К. Розумовського навколо музичного і театрального життя в гетьманській столиці концентрувалися творчі сили українства східних і західних земель.

Варто зазначити, що при глухівському дворі диригував відомий капельмейстер і диригент А. Рачинський, вихованець Львівського духовного колегіуму, який в 40-50-х рр. XVIII ст. був регентом святоюрського хору капели архієпископа Л. Мелецького. Літургійні твори, духовні концерти були провідними жанрами його творчості, які заклали певний доробок і у зміст мистецької філософії згадуваних уже М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя.

Ідеї, духовну спадщину, універсальні досягнення музичної культури, її українськість необхідно впроваджувати у зміст національної освіти, закладати в ключові життєво важливі компетенції педагогічних і мистецьких кадрів, доносити до світогляду громадянського суспільства. І. Крип'якевич, даючи оцінку значення і ролі Д. Бортнянського, писав про нього «як про найкращий, найвищий вицвіт української музичної культури й її традиції, що завжди залишиться покажчиком тої високорозвиненої потенції українського духу, що в добі поневолення українського народу духовно панував над своїми гнобителями» [19].

Проте у довідникових виданнях, електронних ресурсах

Д. Бортнянський, М. Березовський чи Г. Сковорода ідентифікуються не інакше як російські композитори, диригенти, філософи. І це лише одна із ознак, що засвідчує про колонізаторський підхід у висвітленні й трактуванні української історії, культури. Але чи варто очікувати інших інтерпретацій, особливо, коли розглядати, оцінювати культуру українців крізь призму «великоруськості»? Адже підкорені народи ніколи не писали власну історію. За них це «успішно» робили завойовники. Саме така концепція погляду на Україну домінувала і продовжує домінувати донині практично з середини XVII ст., зразу ж після Богданового «союзу» 1654 р. У цьому ж контексті створюють «об'єктивні» творчі доробки не лише історики, але й політики, філософи, педагоги, письменники. Так, у 1989 р. у серії «ЖЗЛ» вийшла книга «Бортнянский» (2-ге вид. – 1998), висвітлюючи життєдіяльність видатного українця з притаманною манерою ігнорування всього українського (автор – К. Ковальов). Сутнісне ставлення К. Ковальова-Случевського щодо «неукраїнськості» Д. Бортнянського проявилось і в роботі «Проблемы «украинизации» творчества и имени композитора Д. С. Бортнянского». Автора дратує, що Д. Бортнянського в Україні з неймовірною впертістю зараховують до когорти національних українських композиторів. «Робити з Бортнянського українського композитора – все рівно, що робити, – пише він, – з Пушкіна ефіопського поета. Мене завжди вражали платівки радянської епохи з хоровими концертами Д. Бортнянського і І. Березовського з величезними заголовками на обкладинках, з допомогою неймовірно великого шрифту: «Национальная украинская музыка» (писалось, звичайно ж, по-українському)». Чому так відбувається? І знаток творчості Д. Бортнянського зазначає, що відбувається це внаслідок «недоосвіченості», культурної «юності», коли «наше» ворогам не віддається, коли «класична українська музика» вимагає значної історичної тяглості... «Д. Бортнянський узагалі до української музики відношення не має, називати його українським композитором (тим більше – національним) просто абсурдно... Він був «рукою Москви», а не

«українським пропагандистом при царському дворі», «обрусілим італійцем». Те ж саме стосується, – пише К. Ковальов, – й І. Березовського. Називати його музику «українською національною» також безглуздо [25].

Очевидно, таке «бачення» української музичної культури лише підтверджує настільки імперська концепція історично-культурного погляду просякла російське середовище, втрачаючи об'єктивність, ігноруючи істину. Адже не тільки в Росії, але й в Європі були обізнані з досягненнями золотої доби української музики в XVII–XVIII ст. Високий рівень музичної культури ставав характерною рисою тодішньої української нації. Відомий грек з Антіохії Павло Алепський в 1653 р. писав, що по всій козацькій землі мало не всі уміють читати і знають порядок служб церковних і церковні співи [18, с. 378]. Раніше, ще в 1632 р., П. Могила створює Києво-Братську колегію, яка з 1701 р. перетворюється у вищий навчальний заклад – Києво-Могилянську академію, випускники якої ставали членами західноєвропейських академій, авторами музичних підручників, керівниками капел, вчителями по «партесах». Цей навчальний заклад стояв біля витоків української композиторської школи, музично-драматичного театру.

М. Березовський, А. Ведель свій композиторський досвід отримували через творення опусів для хорів академії. Варто знати, що вона стала життєдайним джерелом для відкриття з початку XVIII ст. Чернігівської, Переяславської, Харківської колегій, а згодом – Московської слов'яно-латинської академії, Харківського та Московського університетів.

Саме українська музична культура почала поширюватися у Московії ще до Переяславської «ради», коли до Москви в 1652 р. виїхав архімандрит Михайло разом з відомим митцем Ф. Тернопольським та багатьма співаками. Патріарх Никон, будуючи храми і монастирі в Московії, запрошував туди людей з України, які володіли «київським співом», навчали тамтешніх московітів нотній грамоті, що називалася «київське знамено». В «Історії світової та української культури» написано: «Зберігся реєстр нотових зошитів хору Львівського братства від 1697 р, в якому перелічено

267 партесних співів, розписаних на три й більше (до 12!) голосів. Цей реєстр подає й більше десятка імен авторів – тогочасних українських композиторів. У 1677 р. киянином М. Ділецьким у Вільно була видана «Грамати́ка мусикі́ська» – кращий музичний посібник того часу... Саксонський пастор Гербіній, який чув церковний спів у Києві, ставив його вище за спів західноєвропейський.

Саме Київ знайомив і вчив Росію музичної культури через свої академії, музичні школи, своїх митців і вчених. Саме Київ учив і вчився, пізнавав, трансформував, зукраїнізовував західну культуру, формуючи свій неповторний національний стиль. У Львові в 1707 р. з'явилася перша друкована нотна книжка «Ірмологіон», звідки була запозичена пізніше і для Московщини. Саме випускник Глухівської музичної школи М. Березовський, видатний композитор XVIII ст., навчаючись у Болонській музичній академії, беручи участь в конкурсі кращого учня на «золотій дошці», переміг знаменитого Моцарта. Мистецький і громадський чин українського музиканта-патріота А. Веделя, який відмовився служити царату, залишається впродовж віків гідним для наслідування нинішнім поколінням.

Залишалися позитивні впливи ідей, досягнень діяльності братств, особливо Ставропігії, засвідчуючи про гуманістичні тенденції в творчості українських митців, учених. Адже національне мистецтво розвивалося саме завдяки надбанню цих інститутів, створених ще у XVI –XVII ст. Тому коли у XVIII ст. українська музична культура почала піддаватися більш інтенсивнішому впливу Європи, вона мала суттєві власні доробки, які у свою чергу переймалися сусідніми культурами. Достатньо помітним явищем у мистецькому національному житті стала діяльність співацької капели собору Святого Юра, що особливо вплинула на українське композиторське мистецтво. Хоча друга половина XVIII ст. характеризувалася і новим (австрійським) гнітом, проте цей період мав свої особливості в культурному житті українців. Передусім це стосується перенесення певних музичних

досягнень і традицій Відня на терени західноукраїнських земель, зокрема це стосувалося оперного, театрального мистецтва. У Відні в цей час при церкві святої Варвари діяв (з 1774 р.) греко-католицький культурно-освітній осередок, в якому були виховані високоосвічені українці, зокрема І. Снігурський, які доклали чимало зусиль для духовного, національно-культурного поступу українства. Виняткове місце в духовно-мистецькому житті підавстрійських (і не тільки) українців відіграла «перемишльська школа», яка ґрунтувалася на творчості духовенства, що не тільки утверджувало християнські цінності, але й служило активному формуванню національної свідомості народних мас, чим відіграло роль значущого національного компенсатора. Адже провідні, заможні верстви часто перероджувалися в колаборантів, збайдужіло ставилися до української культури, ідентичності, національної гідності. Чимало з них асимілювалися в російському, польському, австрійському середовищі і практично були втрачені для національного відродження. Проте існувала і та проукраїнська верства як на західних, так і східних землях, для якої Україна залишалася значущою цінністю. У другій половині XVIII ст. тут не вгасали думки і діяння щодо утвердження ідеї окремішності, волі українського народу. Низка представників шляхти і дворян стає оборонцями української культури, церкви. У пошані стає збирання історичних хронік, актів, літописів. Українські «передні» ряди стають ініціаторами, меценатами, духовними натхненниками у будівництві церков, культурних і освітніх установ. Відомий, уже згадуваний дослідник генези української культури М. Семчишин так описує ці патріотичні дійства: «Ось що читаємо, – пише він, – в листі В. Полетики до культурного діяча А. Чепи: «Як приємно працювати для слави і добра Батьківщини! Наші власні почуття, свідомість, що ми не байдужі до інтересів Батьківщини, служать нам нагородою» [52, с. 210].

Очевидно, умови для національно-культурного розвою були надскладними. Будь-які держави на захоплених українських землях

поводили себе у ставленні до українців як колонізатори, не даючи можливостей розвиватися національній культурі і мистецтву, зокрема і музичному, оскільки вони могли впливати на пробудження і формування національної свідомості. Адже, наприклад, у підросійській частині України частина інтелігенції заявляла про свої достатньо радикальні проукраїнські наміри. Так, В. Капніст у своїй програмі вимагав повноцінного відновлення козацького війська. Панівні тогочасні окупаційні режими добре усвідомлювали загрози для свого панування, які могло нести національно-культурне відродження, розбуджуючи дух свободи поневоленого народу. Тому цей період характеризувався у всіх сферах життєдіяльності заборонними, гальмівними, репресивними процесами щодо української культури, освіти. Там, де вдавалося українцям досягати успіхів і досягнень, часто світового рівня, там метрополії намагалися їх вкрасти, привласнити, сфальшувати. Це стосувалося науки, філософії, історії, музики, літератури, культурних надбань тощо. І все ж не можна не зазначити, що в цей час не завдяки, а всупереч розвивалася й утверджувалася тенденція народності, ідеї якої перегукувалися з європейськими ідеалами творення нації. Вони проникали в галузі філософії, політики, історії, етнографії, фольклору, музики, літератури.

Під час існування молдавської влади на Буковині спостерігався культурно-освітній занепад і на середину XVIII століття тут не було жодної народної школи, окрім монастирських. Лише після входження краю до складу Австро-Угорської імперії активізувалися освітні процеси. Аналіз архівних документів і матеріалів уможливорює висновок, що у 1850 р. їх існувало вже 50, а на 1870 р. – 116 народних шкіл [13]. А якщо враховувати Північну і Південну Буковину, то на цей період їх функціонувало 167, а саме 30 – з німецькою, 65 – з українською (русинською), 24 – з румунською, 5 – з угорською і 45 – із змішаними мовами навчання [11].

Першою школою Буковини, де поряд з граматиною, читанням і писанням, географією, законом Божим, історією та філософією викладалась

церковна вокальна музика, була монастирська школа у Пушні, заснована 1778 р. Передумови для подальшого розвитку пісенного музичного мистецтва закладалися також в монастирських і клерикальних школах та семінаріях. Значущим явищем у розвитку музики і співу стало відкриття у 1847 р. православної школи церковного співу в Чернівцях, а особливо заснування у 1875 р. православного теологічного факультету при Чернівецькому університеті [11].

Достатній рівень музичної освіти надавався і в учительській семінарії та учительському інституті, відкритому в Чернівцях після прийняття імператорського закону про народні школи (1869 р.). На початку ХХ ст. в учительській семінарії м. Чернівців широко використовувався підручник О. Вільмана «Дидактика як теорія освіти в її відношеннях до соціології і історії освіти», у якому наука і мистецтво, зв'язок освіти з мистецтвом через музику розглядалися як головні дидактичні шляхи виховання духовності й моралі людини. Поряд з відкриттям реальних шкіл, гімназій, промислових і сільськогосподарських шкіл, дівочих ліцеїв у Чернівцях у другій половині ХІХ ст. стали функціонувати дві музичні школи, що сприяло активізації мистецької творчості [22, с. 109–116].

Витоки музичного життя на Буковині кінця ХVІІІ – ХІХ ст. (територія якої належала на той час до Австрії) слід шукати в народній пісні. А. Мікулич у дослідженні «Музика Буковини до утворення Товариства плекання музичного мистецтва 1775–1862 рр.» (1903 р.) писав: «Рутенці завжди охоче співають за будь-яких обставин, а пісні їхні звучать дуже гарно» [39, с. 79–93].

За свідченням історичних джерел, на Буковині до кінця ХVІІІ ст. церковна музика розвивалася у загальному річищі становлення музичної культури на основі фольклорної традиції. Незважаючи на всі докази існування письмової музики, знайдені після 1800 р., опрацювання історичних документів зумовлює висновок, що усна традиція упродовж тривалого періоду залишалася єдиним способом збереження церковних



пісень. У 1840 р. в Команештах єпископ Євген Гакман засновує школу для підготовки церковних співаків, яку пізніше переносять до Чернівців.

Особливо інтенсивні впливи німецької культури почалися у період 1775 – 1830 рр. Перший контакт із західною музикою уможливився через діяльність австрійських труп. 1777 р., з нагоди приєднання Буковини до Австро-Угорської імперії, відбулося святкування, під час якого звучала військова музика, марші та модні танці тих часів. В архівних документах та матеріалах збереглися також відомості й про громадське життя, танцювальні вечори, на яких грали духові оркестри. Керівники таких оркестрів були першими вчителями музики на Буковині. У зв'язку з тим, що не вистачало музичних інструментів, почали завозити фортепіано, щоб в кожній заможній оселі знаходилося хоча б по одному. Багато з них передавали в села, особливо в будинки православних священників, які відігравали дуже важливу роль у духовному житті Буковини.

Історичне минуле і майбутнє народу, його духовна, пісенно-музична творчість ставали знаменом буття не тільки чехів, сербів, поляків, румунів, але й українців. Появляються ґрунтовні дослідження і надбання в ділянках української культури того часу, якісно змінюється не тільки ландшафт інтересів щодо національного поступу, але й функціонують багаточисельні, передусім неформальні інституції й течії, духовні центри, які продовжують тяглість українських культурних традицій, активізують національне музично-пісенне мистецтво. Цінності духовно-естетичних, музично-мистецьких основ українства XVIII ст. закладали міцний підмурівок для його подальшого культурного розвитку, формування національної самосвідомості і свободоловства народу.

Якщо аналізувати значущість тих чи інших естетичних, суспільно-політичних, культурно-освітніх, ідеологічних впливів на зростання національної свідомості, формування національних ідеалів та розвиток українського музичного мистецтва, то велике значення мала творчість художника і поета *Т. Шевченка* [61; 62; 63]. Саме під впливом його ідей

формувався висока патріотична позиція у сфері мистецького і громадського життя на західноукраїнських землях. Не існувало жодного музичного товариства, хору, навчального закладу, в яких здійснювалося навчання українців, де б не виконували перекладені на музику і спів твори Кобзаря, що згадується у різних архівних документах початку ХХ ст. Українські товариства «Боян», різні філії «Просвіти», «Руська Бесіда», Українське педагогічне товариство, «Шкільна поміч» та інші влаштовували музичні концерти на честь Т. Шевченка. Активну участь у їх проведенні та пропагуванні ідей Т. Шевченка в Галичині брали професор Ф. Колесса, поет і художник К. Устиянович, співак К. Білинський, викладачі гімназій і музичних установ.

Його твори, думки, ідеали були основою для пісенної і музичної культури. Завдяки йому надзвичайно інтенсивно вводилася українська народна пісня в професійну музичну сферу, в побутову культуру, в громадсько-політичне життя. Шевченковий «Заповіт» М. Вербицького, а потім і М. Лисенка започаткував якісно новий етап розвитку музичної, пісенної, хорової культури [61].

У заходах, присвячених Кобзареві, що проходили у Львові, Станіславові, Коломиї, Чернівцях, Дрогобичі та багатьох інших містах, були задіяні українські мистецькі колективи і, зазвичай, брали активну участь чоловічі хори. Відомим є проведення 22 березня 1902 р. у Львові, в залі Музичного товариства імені Монюшка, одного з вечорів на честь Т. Шевченка. У ньому брали участь композитори С. Воробкевич, Н. Нижанківський, а 4 червня 1903 р. відбувався шевченківський концерт за участю М. Крушельницької та О. Шухевичівни. 22 березня наступного, 1904 р., у Станіславові молодь учительської семінарії організувала шевченківські концерти, де виконували музичні твори П. Ніщинського «Закувала та сива зозуля» та була представлена сценічна вистава у п'яти діях зі співами й декламаціями за темою: «Життя і слава Тараса Шевченка» М. Девоссера. На Буковині з 1886 р. стало традицією щорічно влаштовувати

на честь Т. Шевченка великі музично-літературні вечори.

Багато добрих справ було започатковано західноукраїнськими жінками. І. Герасимович, О. Гаморак (дружина В. Стефаніка), О. Рошкевич-Озаркевич (наречена І. Франка), О. Майковська (родичка фольклориста В. Гнатюка), Г. Абрикосовська з Косова, С. Бурачинська зі Станіслава, Н. Кобринська з Болехова, С. Окуневська з Яворова вшановували вечорами і мистецькими заходами пам'ять Кобзаря, влаштовували концерти і збирали пожертви на пам'ятник, виготовляли художні витвори. Необхідно зазначити, що західноукраїнські митці, музиканти, композитори на початку ХХ ст. внесли значний доробок у музичну Шевченкіану. Чоловічі хори у своєму репертуарі мали пісні Ф. Колесси, С. Воробкевича, Й. Кишакевича, Г. Кумановського («Було колись на Вкраїні», «Катерина», «Огні горять», «В'язанки народних пісень», «Ой чого ти почорніло»).

Шевченківські концерти відкрили для Західної України *М. Лисенка*, який мав особливу популярність серед мистецької еліти, педагогів, населення. Його талант цінували найвідоміші композитори, музиканти-педагоги. Художньо-естетичні, національно-культурні принципи *М. Лисенка*, свіжість його національної мови були близькими і для таких яскравих митців, як: О. Нижанківський, Г. Топольницький, С. і Г. Воробкевичі, С. Людкевич, В. Барвінський, М. Колесса та багатьох інших, так і для студентського об'єднання «Академічне братство», ремісничого товариства «Зоря», і, найважливіше – його розуміли й шанували в українському народному середовищі [24].

Слушною є думка Ф. Колесси, який, оцінюючи діяльність *М. Лисенка*, писав, що він дав найвірніший і найсильніший вислів психіці й почуванням українського народу..., перейнявшись духом української народної музики та спираючи свою творчість на народну пісню ... Лисенкова музика заторкує таємні струни нашої духовності, у ній відчуває кожний з нас щось своє, рідне [26].

Та насправді, пізнання життя українців у Галичині, Закарпатті,

Буковині можна було першочергово здійснити саме на основі народної поезії і народної музики.

У цьому на прикладі творчості М. Лисенка та інших митців переконує Ф. Колесса, підкреслюючи, що митець мав дійсно епохальне значення, бо своєю різнобічною композиторською діяльністю підняв українську музику до високого рівня світової музичної культури і яку збагатив скарбами українського народного духу. Адже своїми видатними творами М. Лисенко забезпечив почесне місце в сім'ї культурних європейських народів, захоплюючи своїх і чужих оригінальністю і красою української національної музики [26]. Сам композитор визнавав, що у власній діяльності він насамперед спирався на український музичний фольклор.

Значущість творчості М. Лисенка як композитора і педагога для музичної і педагогічної культури в західноукраїнських землях полягала у тому, що високі цілі національного відродження він поєднував з високим рівнем професіоналізму. Крім цього, він блискуче реалізував на практиці свій основний педагогічний принцип — виховання, котре мало базуватися на національній ідеї, культурі і традиції. Це проявлялося у розробці програм і музичних посібників, під час викладання в теоретичних і виконавчих класах, у розумінні значущості використання української музики з точки зору її професійності та народності; у становленні музично-драматичної школи, в якій формувалася система підготовки педагогічних кадрів, побудована на ідеях М. Лисенка, завдяки йому формувалися й нові музичні традиції [32; 33].

Мабуть, через непересічну працю М. Лисенка вивчення українського музичного фольклору відбувається особливо активно тому, що пов'язано з процесам, які відбувалися у 80-х роках XIX ст. на Наддніпрянщині. Тому якісні зміни української музичної творчості, освіти пов'язуються, передусім, з ім'ям Миколи Лисенка, на якого, значною мірою, за його визначенням, впливав Київ.

Його пісні, музична Шевченкіана з шістьма десятками творів,

солоспіви на вірші І. Франка, М. Старицького, Лесі Українки, О. Олеся користувалися великою популярністю як у музичному середовищі, серед учнів, студентів, викладачів навчальних закладів, так і серед широких народних мас. Вважаємо, що підвищений інтерес педагогічної громадськості був зумовлений, передусім національно-історичною поетикою його творів, особливо Шевченкового слова, та найбільше – самопосвятою М. Лисенка українській справі. До цього унікального творчого доробку надзвичайно приваблювала педагогів, студентів яскраво виражена національна характерність кожного з його музичних творів. Навіть своїми теоретичними обґрунтуваннями М.Лисенко стимулював пошук нових стильових особливостей народного фольклору, якому надавав особливого значення в розвитку музичної і пісенної української культури. Свідченням цього були численні обговорювання принципових проблем національної культури у пресі, листи до провідних просвітителів того часу (І. Франко, Ф. Колесса), звернення до громадськості [10; 2].

У творчості М. Лисенка можна спостерігати гармонійне поєднання фольклору і класики, національного і загальнолюдського. Кращі зразки творів славетного українського митця використовувалися під час навчально-виховного процесу в музичних закладах, гімназіях, ліцеях, ними формувалися концертні програми, захопивши аматорів і професіоналів поетикою музичного фольклору, красою народного мелосу, геніальним поєднанням таланту Т. Шевченка і М. Лисенка. На Шевченківських концертах виховувалися цілі покоління в любові до України, її історії, рідної мови і пісні. На його твори з ентузіазмом відгукнулася Галичина, Волинь і Буковина, незважаючи на шовіністичні протистояння тогочасних властей. Чимало митців, які працювали викладачами музики, трансформували його ідеї, погляди на з'ясування й осягнення нових істин у сфері українського мистецтва [2].

Але попри це, гадаємо, що було б неправильним, якби сприйняття спадку М. Лисенка відбувалося б тільки завдяки його мистецькому таланту.

Адже його природні обдарування поєднувалися з високим рівнем національної свідомості і гідності, громадянськістю і патріотизмом.

Будучи глибоко освіченою людиною, М. Лисенко у повсякденному житті поведився досить скромно, нагадуючи своїм соратникам і друзям, що працює не ради особистого «я», а переймається більше ідеєю добра для блага культури своєї вітчизни, та за для її користі. Він завжди був радий тим молодим митцям, які йдуть до нього за порадами, працюючи на ниві музичної культури й освіти та вважав, що немає талановитого музичного твору, коли навіть є усе – знання, наука, сиритність, але, у той же час, він не захоплює серце людське [10].

Народність його творчості проявлялася в турботі про те, щоб «русько-український народ не нахилився в руки чужої та до того й вужчої культури... Наша пісня в широкому світі європейському занадто молода, свіжа, нова – їй належить будучина. Од нас, синів цієї молоді народності, – звертався від до галицьких композиторів, – залежить поставити її на шляху розвитку в справедливому, їй належному природному світлі» [31].

А ще М. Лисенко цілковито усвідомлював, що проблема побудови української музичної культури, проблема народності не може бути успішно розв'язаною в умовах національного і політичного гніту українського народу, зокрема з боку Росії. Водночас, він не ігнорував досягнення російської класики і закликав галицьку молодь до пізнання творчості М. Глінки, О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, М. Мусоргського. Показовим є його лист до І. Франка, в якому він пише, що, незважаючи на те, який він запеклий, фанатичний народовець, він ніколи не відмовиться вчити музику по великих зразках російського мистецтва [33].

Це є ще одним свідченням того, що М Лисенко, обстоюючи народницькі, національні позиції щодо розвитку української музики, безсумнівно, є прогресивним і сучасним композитором свого та нинішнього часу.

Бачиться важливим, що у галузі музичної творчості він закликав

українську молодь вивчати культуру східних і західних сусідів, опанувати творіння Й. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф.Шуберта, справедливо наголошували, що це шлях до розвитку і розквіту національних культурних надбань. Він поєднував дуже основні чинники у творчості – національне та загальнолюдське. Одного разу, звертаючись у своєму листі до Ф. Колесси (очевидно, і до західноукраїнської інтелігенції та молоді), він писав: «Хай народ Вас веде спочатку за собою, а далі Ви вже, як виростете з-під школи, самі почнете самостійно працювати. Але, крім того, потрібна загальнолюдська школа музики...» [33].

Так, М. Лисенко, не зважаючи на зовнішні виклики, дуже високо цінував кожного галичанина, буковинця, які бралися за надзвичайно значущу справу – збирання народних пісень, їх обробку, написання музики. Із обуренням сприймав як космополітизм у мистецтві, так і компрадорські, угодовські настрої. «Що ми дамо, – запитував він, – у скарбницю слов'янської народної музики?... нічого, бо нема кому й дати: нема ні зацікавлення роботою, ідеєю, ні озброєних наукою, досвідом. – А нива облогом лежить і завтра не буде чого з неї й узяти, бо цивілізація така, як у нас, краще сказати лакузація (від лакуза – лакей, панський прихвостень, що наслідують найгірше, негативні сторони панські), нищить народність... забруднює ниву. Прищеплює їй найпідліші сторони... У нашому людові нахил до солдатської пісні зіпсував смак до своєї рідної пісні, і цей смак направить хіба інтелігент, коли піднесе народові його ж перла в золотій оправі» [33].

Водночас, М.Лисенко опікується тим, щоб праця на народній ниві була добротною і професійною, особливо у такій давній країні, як Україна. Тому він нерідко підкреслював (з листа М.Лисенка до С. Чернецького від 16 грудня 1902 р.), що етнографічна, творча діяльність у пісенно-музичній сфері потребує прискіпливості і вибірковості. На його думку, шукати варто там і у тих, де зберігається старосвітськість, історія, традиція українського народу. «Важливо вишукувати тих людей, які можуть переказувати пісні

запорозького циклу, – пише він. – Дуже важко почути пісню, особливо запорозьку» [50].

Адже у Києві, в студентському середовищі, дуже популярною була народна пісня. Етнографічна діяльність, кобзарське мистецтво, історична пісня, дума завдяки М. Лисенку отримували нове життя. І саме народний матеріал став основою для складення М. Лисенком «Збірника українських пісень», який дуже поцінувався пізніше на Західній Україні.

Важливе місце у творчому становленні М. Лисенка займали М. Драгоманов, П. Косач, О. Пчілка, П. Чубинський. Окрім цього, з другої половини 60-х рр. М. Лисенко розпочинає активну співпрацю з галицькими українцями, з «Громадою» та безпосередньо з О. Барвінським, І. Франком, Ф. Колесою. Його музичні твори за шевченківською тематикою стають надзвичайно популярними. Так, за висловом О. Барвінського, М.Лисенко Тарасовій пісні додав ще орлиних крил своїми композиціями, що захопило вельми широкі круги нашого народу [33].

Стимулювали його працю й атмосфера народних змагань галицьких українців та найголовнішим своїм обов'язком композитор вважав об'єднання наддніпрянських і західних українців заради загальної справи. Він всіляко спрямовував творчі сили на Галичині для відродження народної пісні, мови, традиції, бо був переконаний, що без цього не слід сподіватися на спасенний наслідок. М. Лисенко постійно наполягав, щоб галицькі етнографи займалися збиранням і дослідженням українського музичного фольклору і тоді українська музика матиме перспективи.

Ці заклики М.Лисенка знайшли у Галичині гарячу підтримку: любителі української музики, до яких належали і брати Колесси, систематично збирали і записували народнопісенні мелодії, а невдовзі вийшов і ґрунтовний збірник народних пісень і мелодій, який у повному обсязі було видрукувано в етнографічному зібранні Наукового Товариства імені Т. Шевченка.

Цінну музично-педагогічну працю в цей час підготував і сам



М. Лисенко – це був підручник до науки нотного письма. Він призначався для музичних і народних шкіл, і дуже скоро став популярним, отримавши високу оцінку О. Нижанківського та інших фахівців.

Щонайбільше М. Лисенкові дуже хотілося, щоб музична творчість у Галичині була звільнена від німецького, чеського, польського засилля і розвивалася перш за все, в національному народному дусі. Тому згодом за ініціативою І. Франка, О. Нижанківського та М. Лисенка було організовано комітет, який мав на меті збирати і видавати збірки українських пісень та мелодій, а трохи пізніше цією справою ґрунтовно, активно займалося Наукове товариство ім. Шевченка, зокрема його Етнографічна комісія [33].

На нашу думку, не можна не відзначити тієї важливої ролі, яку відігравав М. Лисенко для підготовки співаків, піаністів, хормейстерів в Західній Україні. Захопленість творчістю М. Лисенка охопило широкі верстви населення, школи, гімназії, семінарії, просвітницькі організації, стало головним популяризатором музичної культури. Жодний концерт не обходився без композицій М. Лисенка. Як у Києві, де у 1872 було організовано аматорське хорове товариство, так і на західноукраїнських землях він приділяє пильну увагу хоровій справі. «Гуртовий спів, – пише він Ф. Колессі, – існує, розвивається там, де жилося вільно, де сам народ жив на своїй волі, сам правувався і порядкував у себе. А сердешна Галичина ніла у неволі людській. Вільно було мугикати хіба самотньому собі під ніс, а гуртовому співу і не вільно було лунати – розлягатися по станах, луках, гаях, полонинах... А цивілізація тим часом зажира усі здобутки давньої, своєрідної культури, нівелює усі людності під один штиб, на один зразок...» [50; 32].

Заслуговує на увагу і те, що активізувався, особливо з 20-х рр. ХХ ст. музично-пісенний рух на Закарпатті, де з'явилися два збірника українських народних пісень, зібраних в Ужгородській і Бардіївській округах.

Адже покладатися треба було тільки на власні сили, на прагнення української інтелігенції розвивати національно-культурний рух, шкільництво, національну мову, музичну освіту, народну пісню.

У цьому контексті важливо підкреслити, що тогочасна мистецька освіта, школи та гімназії вперше стали отримувати справжню українську продукцію – збірники, навчальні посібники з народними піснями і мелодіями. Вагомий внесок у цю справу зробили: І. Колесса, О. Нижанківський, О. Роздольський, С. Людкевич, В. Гнатюк, які видали такі різноманітні збірники як: «Галицько-руські народні пісні з мелодіями», «Гаївки», «Мелодії українських народних дум». Зокрема С. Людкевич підготував збірник, котрий вміщував 1525 упорядкованих мелодій, а тому відредагував «Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини», а Ф. Колесса видав збірник «Народні пісні Галицької Лемківщини», що містив 624 пісні.

На початку ХХ ст. музичну науково-дослідницьку роботу було продовжено послідовниками М. Лисенка. Найбільш помітною фігурою у цій сфері став *Ф. Колесса*. Його праці, такі як: «Ритміка українських народних пісень», «Варіанти мелодій українських народних дум...», «Речитативні форми в українській народній поезії», «Старинні мелодії українських обрядових пісень-весільних, колядок на Закарпатті». «Як розумів Лисенко гармонізацію українських народних пісень», «Народна музика на Поліссі», мали велике значення як у теоретичному, так і в практичному аспектах [26; 27].

Згодом, у 1934 р., у Парижі французьке видання публікує бібліографію українського музичного фольклору, що свідчило про безперечну цінність його доробку у межах європейської культури. Загалом його творчі доробки продуктивно використовувалися педагогами, музикантами і співацькими товариствами.

Значних здобутків у музичному мистецькому житті на Наддніпрянщині, досяг відомий знавець українського фольклору К. Квітка, а М. Грінченко видав фундаментальну працю «Історія української музики» [9; 23].

З урахуванням того, що на початку ХХ століття зміст вітчизняної

освіти, зокрема, мистецької освіти, мав можливість удосконалюватися, передусім, завдяки активній громадсько-просвітницькій діяльності інтелігенції Галичини, Закарпаття, Буковини. Адже серйозні здобутки і дослідження у сфері української історії, фольклору, музиці, літературі, попри всі складнощі і заборони, все більше проникали й в українське етносередовище.

Вагомим підтвердженням активізації цих процесів було використання науково-творчого доробку видатного вченого-енциклопедиста М. Максимовича членами «Руської трійці» – М. Шашкевичем, І. Вагилевичем, Я. Головацьким.

*М. Максимович* був першим ректором Київського університету, авторитетним фахівцем у галузі історії, філології, етнографії, ботаніки, а також близьким другом Т. Шевченка та інших учасників Кирило-Мефодіївського товариства. Окрім того, він був відомим дослідником народної творчості, особливо того її елементу, що стосувався української пісні.

Прихильник історизму у філософії, М. Максимович на підставі значної теоретичної бази зібрав і систематизував чимало українських пісень. Так, у 1827 році вийшла його перша збірка, в якій було вміщено понад 127 пісень, а в 1834 році ним було зібрано дві з половиною тисячі пісень. Ця робота М. Максимовича мала надзвичайно велике значення для тогочасного покоління, впливаючи подібно до Шевченкового «Кобзара», на етносвідомість та національно-культурне відродження народу.

І взагалі особистість М. Максимовича, його відданість українській справі викликала особливу повагу в середовищі західноукраїнської інтелігенції. Адже свою проукраїнську позицію він завжди відстоював безкомпромісно. Наприклад, у листі М. Погодіну учений писав, що він не варязького роду, а малоросійського і буде щирим малоросіянином до смерті, люблячи свою мову, пісню, історію рідного народу [54]. А ще він категорично спростовував «наукову» позицію російського історика про

відчуженість малоросіян від придніпровської землі.

Мабуть, тому М. Максимовича сприймали у Західній Україні як авторитетного вченого, талановитого етнографа і фольклориста, але найперше – як громадянина-патріота. Заслуговує на увагу той факт, що збірник «Малоросійських пісень» та додаток до нього «Голоса українських пісень» з мелодіями дуже швидко здобули широке визнання. І оскільки на них виховували, їх брали за основу розвитку пісенного, музичного мистецтва – вони значною мірою слугували пробудженню суто українського національного духу.

Особливе значення у досліджуваній нами період мали українські думи і козацькі пісні, бо переходячи різні кордони, усе ж таки формували патріотичні почуття, любов до рідної землі, бажання бачити Україну вільною і єдиною. Цікавим, на наш погляд, є факт, коли один з керівників «Руської трійці» Я. Головацький, вважаючи це дослідження надзвичайно цінним для українства, власноруч повністю переписав цей збірник для практичного використання зацікавленими фахівцями.

Важливо підкреслити, що вплив М. Максимовича на «Руську трійцю» був зумовлений його унікальною науковою систематизацією української народної пісні; глибокою вірою в національне культурне відродження; активним обстоюванням української освіти, гуманістичною і національно-демократичною спрямованістю його громадсько-просвітницької діяльності.

Неоціненний вклад у розбудову духовних підвалин українства робили життя і творчість видатних українських просвітителів, які, незалежно від різних політичних систем, гуртувалися навколо українського слова, пісні, історії і державницької перспективи.

Одним із представників українських просвітителів був *М. Шашкевич* [43; 60]. Його життєвий шлях, бачення перспективи став не лише культурним, але й політичним виміром загальнонаціонального масштабу. Він мав величезний вплив на подальше політичне, культурне, релігійне, освітнє життя українців і був своєрідним ренесансним явищем для

народного буття. Так оцінюють його сучасники нині, у зв'язку з 195-річним ювілеєм: «Ось він, лицарський арсенал Шашкевича: захист рідної мови; героїзація національної історії; невтомне спонукування галичан до єдності з наддніпрянцями; відстоювання права українців на власну (розкрадену і «приватизовану» спритниками-чужинцями) історичну, духовну та культурну спадщину; пошук виходу молодій літературі у широкий слов'янський (отже, європейський!) світ!» А тому під таким кутом зору через сотню літ сприймалася Шашкевичева і Шевченкова правда і біль за Україну. Їхні погляди, думки залишалися сучасними і модерними для першої половини ХХ ст., залишаються такими і нині. Логічно, що вони служили методологічною основою для змісту мистецької освіти, морально-етичним і громадянським виміром для професіоналізації кадрів, зросту української інтелігенції.

Ще напередодні ХХ ст. Західна Україна дуже потребувала якісних змін у культурно-мовному, освітньому, музично-пісенному середовищі. Адже навіть у найбільш прогресивному Перемишлі, інших українських містах на Галичині та Буковині члени українських товариств, гуртків послуговувалися старою книжною мовою, зневажали народну, хоча і були ознайомлені з відроджуваною українською літературною мовою І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка.

Тому цілком послідовним уявляється те, що М. Максимович дуже різко виступав проти подібного штучного слов'яно-руського писання. Він зазначав, що жива українська література може розквітнути тільки на ниві живої народної мови, яку слід вивчати в казках, прислів'ях, а найбільше в українських піснях, де самовиявлення народу розкривається з найбільшою силою та красою. Такі наукові і світоглядні підходи М. Максимовича суттєво вплинули на зміст системи тогочасної освіти, діяльність шкільних рад, філософію навчальних програм і підручників, пісенну культуру.

Переконаливим та показовим прикладом дії зазначених процесів може слугувати і підручник *О. Барвінського* для вищих українських гімназій.

Працюючи вчителем Бережанської гімназії, він розробив та написав фундаментальний підручник з літератури (зміст якого охоплював період, починаючи з творчості І. Котляревського, П. Гулака-Артемівського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Шашкевича і завершуючи доробками Т. Шевченка і М. Костомарова), який був побудований цілком на українознавчій основі та національних цінностях [5; 6].

У вступі до нього зазначалося, що попередні читанки, зокрема робота професора А. Сторонського, мало або зовсім не містили зразків творчості Ю. Федьковича, Д. Млаки, І. Вагилевича, Т. Шевченка, П. Куліша, Марка Вовчка та інших новітніх авторів, а тому шкільна рада зголосилася підтримати підручник О. Барвінського, подаючи справжній образ руської літератури в Галичині і Україні як за змістом, так і за формою [5; 6].

Відтак, цінною частиною читанки О. Барвінського вважаються українські народні пісні, думи, котрі були видані М. Максимовичем у Москві ще 1834 р., а також твори І. Вагилевича (обрядові пісні, колядки, щедрівки).

Підготовка підручників О. Барвінським у другій половині ХІХ ст. і першій пол. ХХ ст. для гімназій, шкіл, учительських семінарій мала активне впровадження у зміст освіти, незважаючи на існуючі політичні і соціально-педагогічні умови, українознавчих цінностей, зокрема, основ національного пісенного й музичного мистецтва. У цьому була величезна заслуга тих педагогів, митців, просвітителів, громадських діячів, учених, які у пісенному скарбі, в поетичній народній творчості вбачали величезний виховний потенціал, оскільки у фольклорі оспівувалася вся наша історія, містилася високовартісна естетика, духовність, наука і мораль.

Такі тенденції можна спостерігати, аналізуючи зміст освіти за підручниками видатного українського педагога і просвітителя О. Барвінського. У читанці для учительських семінарій (416 стор.), виданій 1916 року, у порівнянні з підручником 1870 року, закладено важливі принципи історизму, народності, системності. Легенди, балади, думи,

історичні повісті, християнська філософія, етика, педагогічно-виховні оповідання та праці, поезія і проза, художні ілюстрації разом з різножанровими українськими піснями створювали зміст високохудожнього, національно-патріотичного, професійного, морального рівня.

Значний вплив на ці процеси мав *О. Кошиць* – видатний український хоровий диригент, композитор першої половини ХХ ст. Підкреслюючи значущість української народної пісні, музичного фольклору, він відзначав: «Українська музика до цього часу мала завжди у своєму підкладі творчість нашого народу, як ґрунт національний та дороговказ національного напрямку (щоб бути музикою українською по суті, а не територіяльно). Незважаючи на несприятливі політичні й історичні обставини, той суто народний підклад відігравав завжди роль будівничого ще з найдавніших часів, він викликав національний ренесанс у минулому віці й тепер запліднює славне майбутнє...» [29; 30]. Цікаво, що його міркування перегукуються з відомою оцінкою М. Гоголя, який стверджував, що пісні для України все: і поезія, і історія, і батьківська могила. «Хто не пройнявся ними глибоко, той нічого не дізнається з минулого цієї квітучої країни», – вважав письменник.

Таким чином, можна констатувати, що у першій половині ХХ ст., попри відсутність власної держави, завдяки зусиллям, активній громадсько-просвітницькій діяльності інтелігенції Галичини, Буковини, Закарпаття, натхненній ідеями видатних діячів, просвітителів, будителів українського національного духу як із Західної, так і Наддніпрянської України, відбулися суттєві зміни в змісті мистецької культури і освіти. Суттєвим у її структурі стає національний елемент, за наявності якого відбулося збагачення мистецької культури і освіти скарбами усної народної творчості, що безпосередньо сприяло утвердженню «лисенківського напрямку» в музичній та пісенній культурі Західної України, а національна форма стала превалюючою як в музиці, так і в пісні. Усе це, у свою чергу заклало міцні підвалини реформування музичної освіти на національно-культурному

грунті.

Характерно, що цінності мистецької спадщини когорти видатних українців народ зберігав у всіх куточках рідної землі. Тяглисть духовно-мистецького розвою прослідковується на всіх історичних етапах становлення, захисту і розвитку української культури. Принагідно згадати, як завдяки великій науково-дослідницькій і творчій роботі лауреата Національної премії ім. Тараса Шевченка, народного артиста України А. Кушніренка на Буковині після тоталітарних років войовничого атеїзму знову зазвучала духовна музика. Не один десяток років ця неоціненна духовна спадщина звучить у співі і музиці Державного заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю України, в церкві Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича. Безсмертні твори Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, а також Д. Січинського, М. Вербицького, О. Нижанківського, Т. Топольницького, С. Воробкевича та ін. збагачують зміст освіти і виховного процесу на педагогічному, теологічному, історичному, філологічному факультетах, формуючи громадянськість і професійність майбутніх фахівців.

Очевидно, аналіз музичних здобутків, творчості композиторів Східної і Західної України, естетичного і етичного світогляду тих часів є значущими не лише для розстановки акцентів історії національної культури, а відіграє також посутню роль і для удосконалення мистецької освіти, закладаючи у свідомість і ментальність нації, передовсім молоді, цінності національних духовних, естетичних і патріотичних традицій. Об'єктивна оцінка культурних досягнень тих часів наводить народ на шлях історичної істини і правди, повертає видатних українців у лоно свого національного космосу, що особливо важливо у часи нинішні, коли є намагання з боку вічно агресивного сусіда викрасти і привласнити чи продовжувати переписувати нашу історію, культуру, церкву.

Тому важливо заторкувати найрізноманітніші сторони розвитку музичної культури всіх українських земель, які існували під егідою багатьох



держав, імперій, не маючи сприятливих соціокультурних умов і націотворчого середовища. При цьому особливо необхідною є характеристика доцентрової тенденції, яка прослідковувалася у всіх регіонах, утворюючи сутнісні й неповторні риси української ментальності, світоглядності й світовідчуття, що є ключовою в ідеї соборності, єдності і патріотичності. Ця якість була притаманною для національного мистецтва, відіграючи в умовах культурної і політичної роз'єднаності роль консолідуючого духовного й просвітницького чинника. Адже незважаючи на ізольованість великоукраїнського, галицького, волинського, буковинського, закарпатського сегментів культурних організмів, значний вплив денаціоналізаційної політики тодішніх «метрополій», природне мультинаціональне середовище, націотворчі ідеали зберігали свою найвищу пріоритетність і цінність. Єдність українства і України залишалися провідною ідеєю в літературі, музиці, народнопісенній творчості. Проте українській освіті потрібні не лише пізнання істини й історичної правди, але й безперервне насичення її змісту на всіх рівнях цінностями національної культури, які є основою для виховання гідності, самоповаги, громадянськості й патріотизму українського народу.

#### **СПИСОК ДЖЕРЕЛ:**

1. Архімович Л.Б. Нариси з історії української музики: [у 2-х ч.] / Л.Б. Архімович, Т. Каришева, Т. Шиффер, О. Шресер-Ткаченко. – К.: Мистецтво, 1964. – Ч.1: Українська народна пісня. Українська дожовтнева професіональна музика. – 1964. – 408 с.
2. Архімович Л.Б. М. Лисенко: життя і творчість / Лідія Борисівна Архімович, Микола Максимович Гордійчук. – 3-те вид., доповн. і перероб. – К.: Муз. України, 1992. – 253 с.: портр., /8/ л. іл., ноти.
3. Бабишин С.Д. Основные тенденции развития школы и просвещения в Древней Руси (X – первая пол. XIII вв.): автореф. на

соискание учен. степени доктора пед. наук: спец. 13.00.01 – теория и история педагогики / С.Д. Бабишин. – К., 1985. – 47 с.

4. Бабишин С.Д. Школа та освіта Київської Русі IX – перша половина XIII ст. – К.: Вища шк., 1973. – 88 с.

5. Барвінський О. Спомини з мого життя / Олександр Барвінський; НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Укр. вільна АН у США. – К.: Смолоскип, 2004. – Ч. 1: Західна Україна: історія (1860 – 1880 рр.); Ч. 2: Українська література: історія 19 ст.

6. Барвінський О. Читанка для приготованої класи учительських семінарій / Олександр Барвінський – Львів,: НТШ, 1916. – 416 с.

7. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства / Фёдор Иванович Буслаев. – СПб.: Т-во «Обществ. Польза», 1861. – 643 с.

8. Волощук Ю.І. Музичні навчальні заклади Галичини у підготовці скрипалів-професіоналів і аматорів (1848-1939 рр.) / Юрій Іванович Волощук. – К.: Знання, 1999. – 46 с.

9. Грінченко М.О. Історія української музики / М.О. Грінченко; Ухвалено музичним товариством ім. Леонтовича. – К.: Спілка, 1922. – 278, X с.: портр.

10. Грушевський М. Пам'яті Миколи Лисенка: промова М.Грушевського, сказана на засіданні Укр. наук. Тов-ва, присвяч. пам'яті Лисенка, 3 (16) груд. 1912. – К., 1912. – 8 с.

11. Демочко К.М. Мистецька Буковина: нариси з минулого / Кузьма Макарович Демочко. – К.: Мистецтво, 1968. – 175 с.

12. Державна національна програма «Освіта» (Україна ХХІ століття)». – К.: Райдуга, 1994. – С. 9.

13. Деякі історико-географічні відомості про Буковину / склав Г. Купченко. – Чернівці: Золоті литаври, 2008. – 172 с.

14. Драгоманов М. Галицько-Руське письменство. – Львів: З друк. Т-ва ім. Шевченка, 1876. – 38 с.

15. Драгоманов М. Розвідки: про укр. народну словесність і письменство. – Львів: З друк. Т-ва ім. Шевченка, 1899. – Т. 4. – 1907. – 399 с.
16. Енциклопедія українознавства / За ред. В. Кубійовича. – Перев. в Україні. Т.1. – Л.: «Молоде життя», НТШ ім. Т. Шевченка, 1993. – С. 163.
17. Іванов В.Ф. Дмитро Бортнянський: [життя і творчість вітчизн. композитора і педагога другої половини XVIII – першої чверті XIX ст.] / Володимир Федорович Іванов. – К.: Муз. Україна, 1980. – 144 с.
18. Історія світової та української культури. – К.: Літера, 2000. – С. 378.
19. Історія української культури; за заг. ред. І. Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994. – С. 633.
20. Історія української музики: в 6-и т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського; [редкол.: М.М. Гордійчук (голова) та ін.]. – К.: Наук. думка, 1989. – Т. 2.: Друга половина XIX ст. / [Т.П. Булат, М.М. Гордійчук, С.Й. Грица та ін.]. – 1969. – 458, [2] с.
21. Історія української радянської музики: учб. посіб. / [Ахімович Л.Б., та ін.]. – К.: Муз. України, 1990. – 296 с. – (Муз. культура Рад. України).
22. Калениченко А.Г. Перші радянські підручники на Україні з музичної освіти та виховання / А.Г. Калениченко // Педагогіка: респ. наук.-метод. зб. – К.: Рад. школа, 1980. – С. 109–116.
23. Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні: програма для досліду їх діяльності і побуту / К. Квітка; Укр. АН. зб. історик.-філолог. відділу №13. Праці Етнограф. Комісії. – К.: У.А.Н., 1924. – 114 с.
24. Кобилянська Л. Микола Лисенко: бібліограф. нарис. – Л.: Накл. М. Таранька, 1930. – 93, [2] с.: іл. – (Популярна б-ка; Книжечка 2.).
25. Ковалев-Случевский К. Проблемы «украинизации» творчества и имени композитора Д.С. Бортнянского [Электронный ресурс]. – Режим

доступа: [http://www.kkovalev.ru/Bortnian\\_Ukraina.htm](http://www.kkovalev.ru/Bortnian_Ukraina.htm).

26. Колесса Ф. До питання про український музичний стиль / Філарет Колесса. – Львів, 1907. – 34 с.

27. Колесса Ф.М. Старинні мелодії українських обрядових пісень на Закарпатті / Філарет Михайлович Колесса. – Ужгород: Друк. О.О. Василян, Б. р. – 28, [4] с.

28. Костомаров М. Історія України в життєписах визначних її діячів / Микола Іванович Костомаров. – Львів: наук. т-ва ім. Т.Г. Шевченка, 1918. – 493 с.

29. Кошиць О. Спогади Олександра Кошиця. – Вінніпег (Канада): Культура й освіта, 1948. – Ч. 2. – 1948. – 272 с.

30. Кошиць О.А. Про українську пісню й музику / Олександр Антонович Кошиць. – К.: Муз. Україна, 1993. – 47, [1] с.

31. Крип'якевич І. Історія України для народа / Іван Петрович Крип'якевич. – Львів: Накладки фонду “Учитися, брати мої...“, 1929. – 144, [4] с.

32. Лисенко М.В. Про народну пісню і про народність в музиці / М.В. Лисенко; ред., передмова М. Гордійчука. – К.: Мистецтво, 1966. – 68 с.

33. Лисенко М.В. Сторінки життя / Микола Лисенко; Літ. запис Василя Бережиста. – К.: Молодь, 1952. – 110 с.

34. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого) / Лешек Мазепа. – Львів: Сполом, 2001. – 280 с.: табл.

35. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л.: Сполом, 2003. – Т. 1. – С. 26–29.

36. Максимов О.Б. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського: [навч. посіб. для використання в навч.-виховн. процесі] / Олексій Борисович Максимов; М-во культури і туризму України. – Донецьк: Східний вид. дім, 2007. – 127 с.

37. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова школа в українській освіті // Теоретичні та практичні засади культурології: Вип.3. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. – С. 106–112.
38. Миклашевський Й.М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII- першої половини XIX ст. / Йосип Михайлович Миклашевський. – К.: Наук. думка, 1967. – 160 с.
39. Микулич А. Музика Буковини до утворення Товариства плекання музичного мистецтва 1775 – 1862 рр. // Музичне краєзнавство Буковини: хрестоматія: навч.-посіб. до курсу “Музичне краєзнавство» / А. Микулич. – Чернівці, 2004. – Вип. 3. – С. 79–93.
40. Москальова Л. Ю. Витоки, становлення і розвиток християнської духовної музики / Л.Ю. Москальова // Науковий вісник ПДПУ ім. К.Д. Ушинського. – Одеса, 2001. – №10/11. – С. 57–60.
41. Нариси з історії українського шкільництва. 1905 – 1933 рр.: навч. посіб. / за ред. О.В. Сухомлинської. – К.: Заповіт, 1996. – 304 с.
42. Огієнко І. Українська культура: коротка історія культурного життя українського народу / Іван Огієнко; пер. М. Жулинського. – К.: Фірма “Довідка“, 1992. – 140, [4] с.
43. Олександрович М. Маркіян Шашкевич: укр. літ. відродження в Галичині / М. Олександрович. – Торонто: Добра. кн., 1961. – 60, [4] с.;
44. Олексюк О.М. Музична педагогіка: навч. посіб. / О.М. Олексюк. – К.: КНУКіМ, 2006. – С. 5.
45. Орехова Л.Ф. Організація музичної освіти в Україні першої половини XIX – початку XX ст. / Л.Ф. Орехова / Зб. наук. пр. Бердянського держ. пед. ун-ту. Сер. Пед. науки. – 2006. – №2. – С. 183–186.
46. Основні компетенції для навчання протягом усього життя – європейські еталонні рамки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/994\\_975/](http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/994_975/).
47. Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович. – К.: Артк, 1999. – 237 с.

48. Попович О.П. Українське музичне життя Перемишля (1919-1999 рр.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво»/ О.П. Попович. – К., 2002. – 17 с.
49. Постанови першого з'їзду 'Просвіт' (20-23 вересня 1917 р.) // Вільна українська школа. – 1917. – №1. – С. 44–45.
50. Ревуцький Д.М. Микола Лисенко: повернення першоджерел / Дмитро Ревуцький. – К.: Музична Україна, 2003. – 318 с., [8] л. іл.: портр.
51. Резолюція Генеральної Асамблеї ООН «Майбутнє, якого ми хочемо». 66 сесія. Пункт 41. 27 липня 2012 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [daccess-dds-ny.org/doc/UNDOC/GEN/11/476/12/PDF/1147](https://daccess-dds-ny.org/doc/UNDOC/GEN/11/476/12/PDF/1147).
52. Семчишин М. Тисяча років української культури / М. Семчишин. – К.: АТ «Друга рука» МП «Фенікс», 1993.
53. Татищев В.Н. История Российская: в 7-ми т. / Василий Никитич Татищев. – Л.: Наука, 1964. – Т.2. – 1963. – 352 с.; Т.3. – 1964. – 364, [5] с.
54. Українська культура: лекції за ред. Дмитра Антоновича / упоряд. С.В. Ульяновська; перед. слово М. Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 592 с.
55. Фільц Б.М. Музична культура східних слов'ян / Б.М. Фільц // Історія української музики: в 6-и т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К., 1989. – Т. 1. – С. 130–154.
56. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Гнат Мартинович Хоткевич. – Х.: Б. в., 2002. – 282, [6] с.
57. Цибульський С. Музыка и пение в гимназиях / С.Цибульський // Журнал Министерства народного просвещения. – 1891. – №3. – С. 1–17.
58. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.): монографія / Мирон Черепанин. – К.: Вежа, 1997. – 328 с.: іл.
59. Шафарик П.И. Славянские древности / П.И. Шафарик; пер. с чеш. И. Бодянского. – М.: Тип. Степанова, 1838. – Т. 1, кн. 3; Часть историческая. – 302 с.

60. Шашкевич М. Писання Маркіяна Шашкевича. – Л.: Накладом наук. т-ва ім. Шевченка, 1912. – 294 с.
61. Шевченко Т. Повне зібрання творів Тараса Шевченка / Т. Шевченко. – Варшава; Львів: Укр.. наук. ін-т, 1937. – Т. 4.: Поезії (1847 – 1850) / за ред. П. Зайцева. – 1937. – 394, [1] с.
62. Шевченко Т.Г. Про мистецтво: збірник / Тарас Григорович Шевченко; упоряд. І. Стебуна. – К.: Мистецтво, 1971. – 336 с. – (Пам'ятки естетичної думки).
63. Шевченко Т.Г. Про художню творчість: [матеріали з літ. і епістолярної спадщини та спогади сучасників письменника] / Тарас Григорович Шевченко; упоряд. І.І. Стебуна. – К.: Рад. письменник, 1961. – 377 с.
64. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. – К.: Муз. Україна, 1980 – Ч. 1. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини ХІХ століття, 1980. – 198 с., 6 л. іл.
65. Шреєр-Ткаченко А. Музыкальная культура Украины / А. Шреєр-Ткаченко, Т. Шеффер, Т. Карышева. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – 231 с.

### **3. РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО ДОСВІДУ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ У НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ ХІХ СТ.**

Входження України до європейського освітнього простору є важливим кроком на сучасному етапі модернізації національної системи освіти. Процеси євроінтеграції вимагають від української освіти гідного внеску до світової скарбниці професійного мистецького досвіду, який вона може забезпечити лише на засадах гармонійного поєднання національно-культурних традицій та інновацій. У Білій книзі національної освіти України зазначається, що «Освіта в Україні, як і в будь-якій іншій країні, нерозривно пов'язана з суспільством, його традиціями і цінностями, а тому зберігає багато рис минулого». У цьому зв'язку актуальним є вивчення вітчизняного досвіду професійної музичної освіти, багатого своїми традиціями й досягненнями, який став вагомим внеском у розвиток не лише вітчизняної, а й світової культури.

Підвищення якісного рівня сучасної освіти в Україні з урахуванням прогресивних ідей історичного досвіду сприятиме її ефективній інтеграції до світового культурно-освітнього та культурно-мистецького простору.

В умовах пошуку ефективних шляхів розвитку національної музичної освіти набуває актуальності потреба відродження і впровадження прогресивних ідей, накопичених у музичній педагогічній практиці минулого, вивчення досвіду видатних українських педагогів-музикантів, постаті яких були відомі не лише в Україні, а і за її межами. Важливим завданням для сучасної мистецтвознавчої науки є критичне осмислення історичної спадщини мистецької освіти та її культурної і соціальної цінності, що стане базовою платформою для реформ у сучасній мистецькоосвітній галузі.

За результатами сучасних досліджень, нині невпинно зростає інтерес науковців до питання організації діяльності мистецьких інституцій минулого, особливостей діяльності установ і навчальних закладів України та за її межами у різні історичні періоди. Втім, не зважаючи на активне



вивчення особливостей розвитку професійного досвіду педагогів-музикантів у навчальних закладах України у ХІХ ст., стан сучасної музично-педагогічної практики переконує в необхідності здійснення подальших досліджень у даному напрямку. Адже професійний досвід є важливим елементом загальної культури педагога, в якій відображаються знання, вміння, навички та індивідуальні риси його особистості, постійно розвиваючись, збагачуючись протягом усієї педагогічної діяльності. Оновлюваність педагогічного досвіду зумовлена постійними змінами у практичній педагогічній діяльності та освітніх надбаннях педагога.

У цьому контексті актуальною є думка Г. Філіпчука : «Криза виховання в сучасному суспільстві полягає в тому, що воно втрачає свої гуманітарні функції. Отже, освіта, педагогіка має вибудовувати таку систему виховання, яка б відроджувала національну культуру, запобігала б соціальній дезадаптації особистості, збагачувала б соціокультурне середовище, гуманізувала б педагогіку й академічну науку, виховувала б почуття особистої і державної гідності. У цьому вічно важливому для суспільства процесі музика й мистецтво завжди зберігатимуть свою актуальність» [72, с. 104].

Ідеї професійної підготовки вчителя були в центрі уваги видатних вітчизняних педагогів, філософів, науковців ХІХ ст. Б. Грінченка, М. Демкова, О. Духновича, П. Куліша, Т. Лубенця, М. Пирогова, Г. Сковороди, Лесі Українки, К. Ушинського, І. Франка, Я. Чепіги, П. Юркевича. Нові ідеї українських теоретиків і практиків, що стосувалися проблем розбудови системи вищої педагогічної освіти, створення мереж фахових закладів для підготовки освітян, розробки наукових засад професійної підготовки педагогічних кадрів, знаходили своє відображення в наукових та публіцистичних творах. Велика увага приділялася розвитку особистості вчителя, його професійних якостей, формуванню вмінь та навичок, необхідних для організації педагогічної дії та досягнення високого рівня професійної майстерності.

Відповідно до специфіки діяльності педагога слід підкреслити конечну потребу як у професійних знаннях, навичках і вміннях, так і в психолого-педагогічних. До них відносять: «...володіння предметом викладання, методикою викладання предмета, психологічну підготовленість, загальну ерудицію, широкий культурний кругозір, педагогічну майстерність, володіння технологіями педагогічної праці, організаторські вміння і навички, педагогічний такт, педагогічну техніку, володіння технологіями спілкування, ораторську майстерність та інші якості» [4, с. 153].

Педагогічна майстерність — ще один вид педагогічного досвіду. Це вміння вдосконалювати педагогічний процес, знаходити нестандартні рішення, використовувати досягнення педагогічної науки і практики, бути авторитетом для своїх вихованців і колег.

Основними векторами гуманістичного підходу в освіті, зокрема, музично-педагогічній, учені називають упровадження особистісно-орієнтованих технологій навчання, ціннісно-смисловий і творчо-діяльнісний підхід, максимальну індивідуалізацію навчального процесу, інтеграцію змісту фахових і психолого-педагогічних дисциплін, створення умов для саморозвитку особистості, самореалізації потреб і природних задатків молодій людині тощо [2, с. 12]. О. Ростовський визначає сучасну музично-педагогічну освіту як «процес і результат духовно-практичного осягнення перетворювальних і гуманістичних функцій музичного мистецтва, спрямований на розвиток особистості майбутнього вчителя в усьому багатстві проявів його ціннісних ставлень до явищ художньо-естетичної культури й до суспільства загалом» [58, с.83]. А гуманістична спрямованість розглядається як найбільш фундаментальна характеристика педагога-музиканта, складник його особистості, що забезпечує ефективність професійної діяльності [17, с. 35].

У самій природі мистецтва закладений його виховний потенціал — художні твори відображають життя людини й суспільства в їхній цілісності, формуючи ціннісне ставлення до довкілля, удосконалюючи духовну сферу

особистості. Можна стверджувати, що завдяки емоційній силі музика всебічно впливає на людину: розширює її світосприйняття, формує інтелект, виховує загальну культуру, ініціативу, волю, естетичний смак, спрямовує до пізнання й самопізнання, до творчості й самовдосконалення. Через осягнення духовних і моральних цінностей, втілених у художньому образі мистецького твору, формується інтерес до набуття духовно-ціннісної спрямованості емоційних, інтелектуальних і вольових процесів, що уможливорює гуманістичні прояви в поведінці [45, с. 19].

На думку О. Рудницької, музичний твір пристосовує художній зміст до індивідуальності кожної людини, втілюючи авторську ідею в особистісну структуру [59, с. 98]. Тому важливим аспектом професійного становлення педагога-музиканта є виявлення особистісних смислів, що відкриваються суб'єкту навчання під час опанування ним мистецьких творів у процесі вивчення фахових дисциплін – пріоритетів особистості, її почуттів, ставлення до довкілля, індивідуальних потреб, життєвого досвіду тощо [63, с. 38].

Відбір найбільш репрезентованих культурних феноменів, їх конкретно-історичний аналіз з погляду значущості в художньому житті минулого та сучасного України є необхідним для відродження духовної культури української держави, визначення художньо-культурологічних пріоритетів у сфері освіти, вироблення орієнтирів щодо функціонування народного і професійного, елітарного і масового національного мистецтва, формування уявлень про художню картину світу як «ідентифікатора національного розмаїття мистецьких образних систем» [2, с. 13].

Становлення і розвиток музичної освіти в Україні неможливо уявити без аналізу і узагальнення досвіду попередніх науково-історичних досліджень, що сприятиме пошуку ефективних шляхів розвитку національної музичної освіти на сучасному етапі, а також значно підвищить освітній і культурний рівень суспільства.

Саме ХІХ століття стало етапом започаткування системи професійної підготовки фахівців в галузі музичного мистецтва. Маючи багатовікову історію музичної освіти у навчальних закладах різних рівнів, в Україні не було професійних музичних навчальних закладів. Традиції мистецької освіти, які формувались у навчальних закладах ХІХ ст. ґрунтувались на гуманістичних засадах. Основними пріоритетами було духовне та морально-релігійне виховання, застосування різноманітних видів музичної діяльності, серед яких основним був хоровий спів. Викладанню мистецьких дисциплін майже в усіх закладах освіти надавалось велике значення. Незважаючи на те, що «співи» і «музика» не завжди входили до програми обов'язкових предметів, проте викладалися в усіх навчальних закладах.

Досягнення національної музичної культури та мистецтва, реформа системи освіти, розширення мережі закладів освіти різних типів зумовили потребу професіоналізації кадрового складу. Ця проблема була піднята музично-громадськими колами в атмосфері великого суспільного підйому, активізації демократичного руху. У досліджуваний історичний період Україна не мала національної системи освіти, яка б забезпечувала поступове культурне зростання нації. Просвітницька та музично-педагогічна діяльність композиторів створювала певні умови для зростання та розвитку цього процесу. За відсутності можливості професійної музичної підготовки в Україні співаки, композитори і музиканти одержували професійну музичну освіту за її межами. Таким чином, отримуючи освіту за кордоном, вони привносили різні риси національних музичних шкіл у розвиток українського музичного мистецтва [2, с. 114].

Освітня наголошували на важливості розвитку національної системи музичної освіти, що активізувало педагогічну думку в цій галузі. Педагоги шукали резерви, здатні поліпшити викладання не тільки предметів естетичного циклу, але й взагалі цикл усіх навчальних предметів.

На початку ХІХ ст. у Російській імперії формувалася державна система освіти. Україна входила до складу Російської імперії, що зумовило

єдиний підхід до організації освіти. Початкові школи представляли парафіяльні (однокласні) школи при церквах та повітові (двокласні) училища. Середня освіта надавалась гімназіями та приватними пансіонами для дворянських дітей. Колегіуми і ліцеї представляли середні школи з розширеною програмою. В Україні також існувала велика кількість спеціальних середніх шкіл: духовні семінарії та кадетські корпуси. Вищими закладами освіти на початку XIX ст. були університети.

Становлення музичної освіти в Україні в першій половині XIX ст. відбувалося у взаємозв'язку народної, духовної та світської музичних культур, на їх освітницькому впливі на всі соціальні верстви населення. Разом з тим формувалися дві самостійні загальноосвітні системи – духовна (яка спиралась на усталений професіоналізм в музиці та освіті) та світська (яка перебувала на стадії свого становлення). За способом фінансування світська освіта поділялась на субсидовану державою (гімназії, ліцеї, університети), меценатами (місцеві школи, Інститути шляхетних дівчат) та приватну (приватні пансіони, домашнє навчання). Епоха Просвітництва, змінивши період релігійної Реформації, сприяла активізації розвитку світської освіти.

У 1802 році було створено Міністерство народної освіти, яке прийняло ряд заходів з організації єдиної системи народної освіти для всієї Російської імперії. В 1803 році були затверджені «Правила народної освіти», а в 1804 році – статuti навчальних закладів. У 1828 році впроваджується новий шкільний статут, за яким було відділено початкову школу від середньої і вищої та узаконено становість і релігійність освіти [14, с. 46].

На початку XIX ст. згідно з постановами, що регламентували систему освіти в Російській імперії, територія держави поділялася на учбові округи, діяльність яких контролювалася університетами.

Провідником урядової освітньої політики та її організатором виступало Міністерство народної освіти, якому підпорядковувалися Київський, Харківський, Одеський учбові округи, що охоплювали українські

землі. Характерною особливістю імперської системи освіти була підвідомчість навчальних закладів не лише МНО, а й іншим різним відомствам та міністерствам. Вітчизняна школа розвивалась як складова загальноімперської системи освіти й віддзеркалювала загальні реформаторські процеси [14, с. 88].

Представники української інтелігенції вважали, що саме університети мають зайняти принципові позиції стосовно формування національної освіти в українських землях. Вони стали джерелом прогресивних ідей, забезпечували освітній та культурний розвиток краю, визначали характер освітянських процесів підлеглого округу та шляхи поширення освіти. Слід також зазначити, що в усіх університетах викладався спів та гра на музичних інструментах.

Центрами наукової думки, підготовки вчених, учителів для середніх шкіл та інших фахівців були Харківський (1805 р.), Київський (1834 р.) і Новоросійський (1865 р.) в Одесі університети, Ніжинський історико-філологічний інститут (1875 р.), на західноукраїнських землях – Львівський (1817 р.) і Чернівецький (1875 р.) університети.

Хорове виконавство набуло широкої популярності серед кіл університетського студентства. Хоровий спів був ефективним засобом естетичного виховання, формування духовно-моральних якостей молоді, надавав могутній поштовх до розвитку музичної культури в загальній освіті.

Серед перших університетів на території України, що входила до складу Російської імперії, був Харківський університет, заснований ще у 1805 році. Він вважався одним із центрів світського хорового виконавства. Викладачами музики тут працювали І. Вітковський, І. Лозинський, Я. Зенкевич, В. Андреев та інші. Студентський хор брав активну участь у концертах, які влаштовувались як в університеті, так і за його межами. Про досить високий рівень хору свідчить його репертуар, до якого входили хорові твори І. Вітківського, О. Шумана, ораторії Й. Гайдна та багато ін.

Одним із видатних діячів університету був І. Срезневський (1812-1880 рр.) – філолог, історик давньоруської літератури та української етнографії. Він активно пропагував українську мову та культуру. Йому належить збірка «Запорожская старина», до якої війшли українські народні пісні та думи.

Вихованцем Харківського університету був М. Костомаров (1817-1885 рр.) – письменник, історик, етнограф. У подальшому він став професором Київського університету. Його творчості належать зібрання та запис сотні українських народних пісень.

Університет Святого Володимира було відкрито у 1834 році в Києві, при якому, за сприянням голови Київського навчального округу М. Пирогова, з 1862 року починає діяти учительська семінарія.

Викладання мистецьких дисциплін в університеті проходило на досить високому рівні. Студенти поглиблювали свої музичні знання на уроках фізики, де ознайомлювались з поняттями музичного звуку, акустики, гармонійного звучання, дізнавались про можливості людського голосу і слуху та про їх побудову [70]. У 50-х роках XIX ст. студенти університету організували аматорський драматичний гурток, де ставили класичні українські та російські твори. З діяльністю цього гуртка пов'язані перші артистичні кроки М. Лисенка. У 1864 році на Шевченкові роковини, гурток студентів поставив «Наталку Полтавку» І. Котляревського, «Простака» В. Гоголя і виконав два дивертисменти з українських народних пісень – «Чумацький табір» і «Вулиця». У виставі брав участь і сам М. Лисенко, який зробив аранжировку музику і диригував хором.

Університетський хор складали як студенти, так і педагоги. Його чисельність межувала в різні періоди від 50 до 80 осіб. Основою були випускники гімназій та семінарій, які вже мали певну музичну підготовку. Навчаючись в університеті з 1860 року, М. Лисенко брав активну участь у діяльності хору і став його керівником. Він приклав багато зусиль для розширення репертуару, включаючи твори західноєвропейських, російських

та українських композиторів. Особливо приваблювали слухачів концертні виступи колективу, де успішно виконувались фольклорні твори, українські народні пісні в обробці українських композиторів, у тому числі М. Лисенка.

Поступово хор Київського університету дістав великої прихильності в музичних колах міста, адже «...весь склад хору вражав свіжістю голосів, великою музикальністю, високою інтелігентністю та любов'ю до співу» [24, с.30]. Співати в цьому хорі кожен студент мав за честь. Солістами хору були П. Коноваленко (тенор), М. Золденко, П. Винницький (баритони), І. Воробйов (бас). У подальшому університетським хором керували видатні українські композитори Я. Яциневич та О. Кошиць (1908 р.).

Творчій атмосфері, яка панувала в стінах університету, сприяла діяльність багатьох видатних діячів, що працювали в цьому закладі. Велика роль належала ректору університету М. Максимовичу (1804-1873 рр.) – відомому історику, фольклористу і письменнику. Він був автором збірок, які поклали початок українській фольклористиці. Серед них «Малоросійські пісні» (1827 р.), «Українські народні пісні» (1834 р.), «Збірник українських пісень» (1849 р.) .

Отже, університети певною мірою сприяли розвитку хорового мистецтва. Здобувши досить ґрунтовні вокально-хорові навички в середніх закладах освіти, студенти університетів удосконалювались в університетських хорових колективах, які нерідко очолювали видатні українські композитори-педагоги.

Кращі традиції університетів у загально-гуманітарній освіті, ефективним чинником якої виступало музичне виховання, продовжували гімназії, пансіони при них, ліцеї, Інститути шляхетних дівчат, кадетські корпуси, шляхетні пансіони. В цих закладах музика не входила до обов'язкових предметів навчальної програми, але було передбачено організацію навчання музики для всіх бажаючих (оволодіння грою на музичних інструментах, навчання сольному та хоровому співу, участь у постановці, музичних вистав).



Отже, перша половина XIX століття характеризувалася певними здобутками в розвитку українського музичного мистецтва. І, незважаючи на несприятливу ситуацію, яка склалася в цій галузі, – існуюча практика всіляких утисків і зловживань, відкрите нехтування здобутками української музики, – визначні діячі, серед яких з'являються і перші композитори, свій талант і енергію жертвують справі національного відродження, а також розвитку української музичної культури.

Офіційне ставлення МНО до предметів мистецького циклу, яке сформувалось у першій половині XIX століття, суттєво не змінювалося впродовж цього періоду. Відсутність у Міністерських освітніх документах єдиних вимог та чіткої регламентації щодо змісту мистецьких дисциплін давала певну можливість коригувати та доповнювати його на місцях і, таким чином, зумовлювала деяку автономність програм у межах кожного з учбових округів і відповідно навчальних закладів. Цей факт значно впливав на діяльність викладачів музичних дисциплін, адже від їх професійного рівня, компетентності і педагогічної майстерності залежав рівень навчально-виховного процесу.

Значні досягнення в галузі вітчизняної культури і освіти у першій половині XIX ст. сприяли подальшому розвитку системи музичної освіти та створили умови для її професійного піднесення. Друга половина XIX – складний історичний період, насичений важливими суспільними подіями, позначений докорінними змінами в соціально-економічному та суспільно-політичному житті країни, що суттєво вплинуло на розвиток науки, культури та мистецтва українського народу.

Новим етапом в історії розбудови країни було підписання Олександром II у 1861 році Маніфесту та «Загального положення про селян, звільнених від кріпосної залежності». Згідно з указом, селянам надавалась особиста свобода та можливість викупати поміщицькі землі.

Зміни, що відбулися після реформи 1861 року значно покращили стан освіти в Україні:

- розширилась мережа навчальних закладів;
- відкрились заклади освіти для жінок;
- народні школи стали доступними для всіх верств населення;
- громадським організаціям та приватним особам було надане право відкривати гімназії;
- створення нового типу неповної середньої освіти (гімназії з 4-річним терміном навчання).

Серед великої кількості навчальних закладів (близько 40 різновидів), які надавали початкову освіту були міські та сільські школи. Фактично існувало два головних типи початкових шкіл: однокласні та двокласні. В однокласних школах термін навчання тривав від 2 до 4 років. Загальна кількість цих шкіл складала 84 % від загальної кількості початкових шкіл. Це були найбільш масові навчальні заклади. Значно менше (всього 5,4 % від усіх шкіл) було двокласних шкіл з п'яти та шестирічним строком навчання. Така незначна кількість пояснюється тим, що ці школи були менш доступні для народу у зв'язку з витратами на навчання [25, с. 49].

У другій половині XIX ст. завершився процес формування української буржуазної нації, яка все відвертіше заявляла про право на існування власної мови, культури, на вирішення проблеми державності. Ключовою ідеєю вітчизняної педагогічної думки і просвітницької діяльності другої половини XIX ст. була ідея народності освіти і виховання, спрямована на боротьбу українських педагогів-просвітителів на поліпшення організації навчального процесу, перегляду навчальних програм, методів навчання та виховання, видання книжок українською мовою та інше [7, с. 78].

Поштовхом до демократичних зрушень в системі освіти стала реформа 1867 року. Вона надавала право відкривати навчальні заклади громадським організаціям та приватним особам. Органами влади було видано ряд інструкцій та законів, спрямованих на координацію діяльності навчальних закладів та контролювання навчальних програм і їх реалізацію.

Суспільно-педагогічний рух на Україні цього періоду характеризується такими рисами:

1. Критикою кріпосницького виховання, боротьбою проти станової школи.
2. Вимогою широкої мережі народних шкіл, автономії вищої школи.
3. Виникнення недільних шкіл, які стали формою прояву освітнього демократичного пориву інтелігенції.
4. Створенням комітетів грамотності, де обговорювались питання організації народної школи, ліквідація неписьменності.
5. Виникненням педагогічних товариств і гуртків, де обговорювались проблеми педагогіки.
6. Появою цілого ряду педагогічних журналів і газет ( «Журнал для виховання», «Журнал Міністерства народної освіти», «Педагогічний збірник», «Народна школа»).
7. Боротьбою за освіту жінок.
8. Розробкою цілого ряду проектів реформи народної освіти.
9. Боротьбою за українську національну школу [28, с. 87].

Важливим кроком на шляху культурного розвитку народу К. Ушинський вбачав у запровадженні загального обов'язкового навчання. Він дотримувався тієї точки зору, що право на освіту є природне право кожної людини... [68, с. 38].

У 60-х роках ХІХ ст. виникають перші методичні роботи, присвячені навчанню співам в школах. Серед них: «Руководство к обучению пению в народных школах» Г. Ломакіна, «Нотная азбука для певчих хоров» А. Рожнова (1861 р.), «Школа пения с упражнениями на 1, 2, 3 голоса» С. Зайцева (1865 р.), «Руководство к обучению в народных школах пению» Н. Афанасьєва (1866 р.), «Общепонятное руководство к изучению нотного церковного хорового и одиночного пения» И. Казанського (1868 р.) [34, с. 82].  
Всі ці видання створювались майстрами хорової справи і були результатом їх практичної діяльності.

У 1872 році Міністерство народної освіти видало «Положення про міські школи», в якому йшлося про те, що міські школи повинні надавати релігійно-моральну та розумову освіту дітям з сімей усіх станів. Серед предметів, що викладалися були: Закон Божий, російська мова (читання, письмо, граматики), арифметика та інші. Необов'язковими були уроки малювання та співи, на які відводилося по три години на тиждень.

Основу репертуару зі співу для початкових шкіл складали твори духовного напрямку. У 1897 році був виданий «Каталог книг для використання в нижчих училищах відомства Міністерства народної освіти та публічних читань». Цей каталог містив назви збірок, за якими рекомендовалось навчати співу: «Нотний спів літургії Святого Іоанна Златоустого» А. Вишневського (К., 1869 р.), на один голос перекладені для початкових училищ «Благодарственный молебень. Вседенні молитви християнина» Б. Георгієвського (М., 1882 р.), «Трьохголосні хорові пісні для школи» (СПб., 1882 р.), «Спів божественної літургії, складений по виданому Святим Синодом обіходу» О. Архангельського (СПб., 1886 р.), «Азбука хорового співу з практичними вправами та скороченою хрестоматією» К. Соловйова (СПб., 1886 р.), «Керівництво до навчання в народних школах церковному хоровому співу» О. Кушнеренка (Одеса, 1890 р.), «Російський дитячий пісенник» В. Фамініцина (М., 1898 р.) [34, с. 106-107].

Попри намагання уряду вирішити проблеми освіти, педагогічна громадскість намагалась привернути увагу до таких актуальних питань, як обов'язкова початкова освіта, реорганізація діючих типів навчальних закладів, оновлення змісту освіти та покращення матеріального забезпечення і фахової підготовки вчителів [14, с. 36].

Переслідування з боку уряду української мови та культури згубно відбивалося на розвитку освіти, літератури та мистецтва. У 1863 році міністром внутрішніх справ Петром Валуєвим був виданий таємний циркуляр про заборону публікацій українською мовою, особливо педагогічних. Згідно з Ємським актом з 1876 року заборонявся ввіз у межі

імперії без окремого на те дозволу Головного управління будь-яких книг і брошур, що видавалися за кордоном українською мовою, не дозволялися різні сценічні вистави та читання, а також друкування текстів до нот цією мовою [7, с. 5].

Усупереч перепонам, які чинив царський уряд, українська культура продовжувала активно розвиватись. Після заборони 1876 року українці, яким була заборонена одверта громадська діяльність і майже унеможливлена праця літературна, тепер звернули увагу на досліді наукові, на вивчення української історії, мови, етнографії, щоб довести науковим способом культурно-історичну самостійність українського народу і його право на вільний національний розвиток. Але ця праця мала проводитись російською мовою, пристосовуючись до суворой цензури і вестись головне в межах російських наукових товариств і видавництв [12, с. 32].

У педагогічних колах цього періоду розвивалися прогресивні гуманістичні та демократичні ідеї, вчені прагнули обґрунтувати необхідність виховання підростаючого покоління на народних традиціях, розглядати процес формування особистості незалежно від її станового положення [6, с.76]. К.Д. Ушинський вивчаючи досвід різних європейських виховних систем прийшов до висновку, що незважаючи на їх схожість, у кожної є своя особлива система виховання, особлива виховна мета і засоби досягнення цієї мети, які створені «характером і історією народною». Однією із ключових ідей О.В. Духновича була ідея народності виховання, важливою ознакою якої вважав мову і систему виховання, що відповідає історичним і національним традиціям народу. Особливим засобом такого виховання має бути народна пісня, що пробуджує і розвиває любов до рідного краю [6, с.99-100].

У громадських колах активно обговорювалися проблеми і стан освіти. Зокрема, Я. Гуревич окреслив певні недоліки, які були характерними для більшості навчальних закладів різних типів:

– відсутність національного й загальноосвітнього характеру;

- недостатня кількість кваліфікованих та досвідчених педагогів, низький рівень їх матеріального забезпечення;
- переповнення учнями класів;
- відсутність міжпредметних зв'язків, освітнього і виховного впливу у змісті навчальних предметів, індивідуального підходу до учнів [11, с. 120-122].

У другій половині XIX ст. перед музикантами постали завдання просвітительські, завдання демократизації музичного мистецтва, широкої його пропаганди, зближення професіонального мистецтва з народним на ґрунті глибокого вивчення народної творчості і залучення широких мас до скарбниць музичної культури. Просвітительські завдання вимагали від усіх передових діячів музичної культури широти, багатогранності й різноманітних форм діяльності – не тільки творчих шукань, але й безпосередньої участі в галузі громадсько-організаційній, у сфері виконавства, в педагогічній справі [8, с.116-117].

Зміст розвитку української культури досліджуваного періоду визначався працею українських митців, громадсько-культурних діячів, науковців, педагогів, які, долаючи імперські обмеження, створювали нові класичні цінності й ставали поруч із митцями світового рівня [8, с. 56]. Поглиблюється інтерес до вітчизняної музики, театру, активізується концертна діяльність. В містах України проводяться симфонічні і камерні «зібрання», концерти гастролерів – співаків й інструменталістів, ювілейні і тематичні концерти, спектаклі російської опери, напіваматорські хорові концерти різних капел і хорів, керованих здебільшого видатними, кваліфікованими музикантами. Такими, в основному, були канали розповсюдження професійної музики і народної пісні серед широких мас населення.

З метою відродження української національної культури, створення умов для формування «творчого потенціалу мистецької інтелігенції й студентства» в другій половині XIX – на початку XX ст. в Україні

виникають різноманітні літературно-артистичні культурно-освітні та просвітницькі товариства та організації, які об'єднали для спільної діяльності художників, літераторів, музикантів, науковців та аматорів. Діячі товариств намагались продемонструвати громадськості здобутки національної творчості і високу виконавську майстерність акторів, музикантів, художників [24, с. 317]. Набуває громадського значення музично-критична думка, з'являються наукові, історичні дослідження, зокрема етнографічні, відбувається відродження українського фольклору.

У 60 – 90-ті роки ХІХ ст. існувала ліберально-буржуазна організація «Громада». Крім буржуазних лібералів, до товариства входили представники радикально-демократичної молоді. Основною метою діяльності організації було формування національної ідеї, розвиток і збереження української культури як унікального утворення, збирання етнографічних матеріалів, створення недільних шкіл, видання навчальної та науково-популярної літератури українською мовою, тощо. Членами «Громад» були представники передової інтелігенції, професори університетів, драматурги, театральні та музичні діячі (М. Старицький), значну роль відігравали меценати (М. Тарновський, М. Семиренко, Є. Чикаленко). До демократичного крила київської «Старої громади» належав М. Лисенко.

У 1894 році в Києві було засновано «Літературно-артистичне товариство», яке об'єднувало митців і літераторів. Товариство мало три відділення: музичне, літературне, художнє. Серед членів товариства була передова українська інтелігенція: М. Лисенко, М. Старицький, Л. Українка, О. Пчілка, М. Тутковський та інші. Щонеділі об'єднання влаштовувало різноманітні концерти, літературно-музичні вечори, літературні бесіди й читання, музичні та літературні конкурси тощо. Прогресивний напрям діяльності товариства розглядався урядом як небезпечний для існуючого ладу. У 1905 році до Київського губернатора надійшло клопотання поліції про закриття товариства як «протидержавного гуртка».

Просвітницькі прагнення діячів мистецтва в Одесі реалізовувались в організації різноманітних просвітницьких об'єднань. Так, у 1864 році, за ініціативою видатного українського композитора П. Сокальського та його однодумців, серед яких були музиканти і композитори, було створено «Товариство аматорів музики». Метою діяльності товариства стало об'єднання музичних діячів, оновлення музичного життя міста. Силами об'єднання відкриваються музичні класи, де навчали правил співу і музики. Серед предметів, які викладали, були гармонія, композиція, загальна та російська історія музики, естетика музики. За участю учнів та викладачів класів був створений хор та оркестр.

У 1865 році група одеської інтелігенції засновує «Товариство витончених мистецтв», куди увійшли музиканти, архітектори, художники, вчені, журналісти. Президентом товариства був князь С. Воронцов, а віце-президентом – архітектор Ф. Моранді. До навчальної програми входили такі предмети як гармонія, композиція, спів за італійською методикою, гра на музичних інструментах, хоровий спів. Члени товариства влаштовували виставки, літературно-драматичні збори, спектаклі, а у 1865 році відкрили музичну школу.

Існуючі школи не ставили за мету підготовку професійних співаків і музикантів, але відігравали значну роль у вихованні педагогічних кадрів і чудових виконавців, що вплинуло на відкриття професійних музичних навчальних закладів.

У кінці XIX ст. в Одесі існувало багато просвітницьких та благодійних організацій, в основі діяльності яких була пропаганда музичного мистецтва. Так, на основі «Слов'янського благочинного товариства» відкривається «Гурток любителів російської музики», силами якого ставились опери російських композиторів. В цей період в Одесі виникає «Товариство слов'яно-руського хорового співу», у концертах якого вперше для слухачів міста прозвучали твори М. Глінки та О. Даргомижського.



Визначною подією в культурному житті міста стало відкриття у 1897 році «Літературно-артистичного товариства», у складі якого була передова інтелігенція міста (І. Бунін, А. Кіпен, М. Кропивницький та інші.). Свою роботу організація розпочала у 1898 році. Товариство влаштовувало літературно-музичні вечори, виставки картин одеських художників, лекції з філософії, літератури, мистецтва, ставились спектаклі, в яких брали участь професійні актори.

З початком ХХ ст. відбувається ослаблення цензурних утисків з боку уряду та поживлення громадського життя як в Росії, так і на Україні. Починає розвиватись українська преса, вільно друкуються книжки українською мовою, в концертах дозволяється виконувати музичні твори українських авторів, організовуються нові культурно-просвітницькі товариства.

Так, на початку ХХ ст. в Україні виникли культурно-освітні організації, які мали назву «Просвіта». Таке товариство з 1905 – 1909 рр. діяло в Одесі. 25 червня 1906 року була заснована Київська «Просвіта», ініціатором якої став Б. Грінченко. Діяльність цих організацій спрямовувалась на сприяння розвитку української культури та освіти рідною мовою. В колі Київської «Просвіти» було зібрано цвіт міської інтелігенції. Її членами стали М. Лисенко, Л. Українка, С. Єфремов, О. Пчілка, І. Огієнко, С. Русова та інші.

На зразок львівського «Бояну» у 1905 році М. Лисенко створює у Києві філармонічне товариство «Боян». При товаристві було організовано хор, яким керував сам М. Лисенко. Силами Київського «Бояну» влаштовувались публічні концерти, де виконувались народні пісні, твори видатних українських та зарубіжних композиторів. У зв'язку з матеріальними труднощами та складною політичною ситуацією в державі трохи більше ніж через рік діяльність товариства було припинено.

У період з 1908 – 1912 рр. в Києві починає діяти літературно-художня організація «Український клуб», яку очолює М. Лисенко. На сцені клубу

проводились літературно-музичні вечори, в яких брали участь видатні українські діячі мистецтв П. Мирний, О. Пчілка, М. Старицька, М. Заньковецька, І. Нечуй-Левицький та ін. [33].

Подібне товариство було створено в Одесі в 1911 році під назвою «Українська хата». Його члени організували бібліотеки, займались постановками музичних та драматичних вистав, влаштовували різноманітні концерти, вечірки, де пропагували українське національне мистецтво [22].

Характерним і спільним у діяльності товариств, які існували на Україні в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст., було запровадження і поєднання всіх видів мистецтва, об'єднання найкращих творчих сил суспільства. Їх діяльність стала важливим джерелом розвитку української культури, національної самосвідомості, підвищення рівня музичної культури, освіти, пропаганда здобутків світового та національного мистецтва.

Становлення професійної музичної освіти в Україні розпочалося з діяльності відділень Російського музичного товариства. Основною метою своєї діяльності члени товариства вбачали в створенні музичних навчальних закладів та підвищенні загального культурного рівня в суспільстві. Лише з відкриттям музичної школи у Києві (1868 р.) розпочинається справжня музична освіта в Україні. Відкриті в найбільших культурних центрах України спеціальні музичні заклади дотримувались в навчальному процесі єдиної програми і статуту, вироблених для середніх навчальних закладів Петербурга і Москви. В першому параграфі статуту за 1870 рік відмічалось: «Музичні училища, засновані РМТ, мають на меті виховання виконавців на музичних інструментах, співаків, учителів музики і керуючих (диригентів) хорами» [13, с.3].

Навчальні програми створювались відповідно до віку учнів і передбачали наявність молодшого, середнього і старшого курсів. За рішенням екзаменаційної комісії можна було перевестися на вищий курс незалежно від терміну навчання. Програмою також передбачалося

обов'язкове та вільне (екстерни) відвідування занять. Але не всі учні музичних закладів мали на меті стати професійними музикантами. Умовно можна виділити дві гілки музичної освіти – спеціальна та загальна (аматорська). Велика кількість вступаючих до училищ бажали поглибити свої знання в галузі музичного мистецтва або отримати загальну музичну освіту. Засоби та шляхи навчання спеціалістів-музикантів та аматорів загалом нічим не відрізнялись. Більшість викладачів того часу не прагнули відшукати особливі специфічні методи виховання по відношенню до тих учнів, які не готувались до професійної діяльності і займалися музикою як предметом загальноосвітнім [8, с.101].

Слід відзначити, що всі навчальні плани та програми музичних училищ РМТ створював сам педагогічний колектив. В цілому навантаження учнів було досить великим: повний курс середніх загальноосвітніх навчальних закладів поєднаний із спеціальними музичними предметами. Класні заняття займали від 23 до 30 годин на тиждень. Щоб досягти високих результатів в навчанні учні повинні були щодня самостійно займатись декілька годин з обраного предмету [8, с.173].

Недоліком закладів ІРМТ було те, що в них не приділялося достатньої уваги вихованню українських професіональних музикантів, підтримувалося зверхнє ставлення до національної культури в цілому. Тому непересічним явищем того часу було заснування закладів, які готували вітчизняні кадри і базували свій навчальний процес на національному матеріалі та методах навчання. Це була музично-драматична школа імені М. Лисенка в Києві пізніше реорганізована у Музично-драматичний інститут імені М.В. Лисенка, значний внесок якого у розвиток української музичної освіти та педагогіки варто зазначити.

В кінці ХІХ ст. значного розвитку досягає приватна ініціатива. Приватні музичні заклади поступово набувають все більшої конкурентоспроможності з музичними училищами РМТ. Серед приватних закладів освіти були класи, школи та курси. Невеликою кількістю слухачів

відрізнялися класи, які надавали основні музичні знання і практичні навички. Школи мали певне фахове спрямування, що визначалося відповідною назвою – «Школа фортепіанної гри», «Школа скрипкової гри», «Школа співу». Також різними були курси і, в залежності від змісту дисциплін, поділялись на музичні, музично-драматичні, оперно-драматичні та інші. Якщо в школах навчалися діти і підлітки, то основну частину навчального контингенту курсів складали студенти та дорослі люди, які хотіли отримати музичну освіту. Існуючі приватні установи певним чином виконували роль підготовчих курсів перед вступом до музичних училищ, але в деяких з них рівень викладання був досить високим і дорівнював училищному.

XIX століття було позначене діяльністю збирачів народної музики – А. Коціпінського, О. Гулака-Артемівського, М. Лисенка, О. Рубця, О. Кольберга, П. Сокальського та інших. На думку Т. Карпінської [68, с. 357], їхніми зусиллями було створено базу вітчизняної фольклористики. Народна музика до середини XIX ст. була головним чинником становлення національної композиторської школи, джерелом творення навчальних курсів у консерваторіях. Композитори використовували цитатний метод: фольклорні мелодії ставали темами авторських творів [68, с. 94].

Спільність позицій українських композиторів проявлялась у визнанні загальнодоступного і виховного характеру навчання музики, її значення для гуманітарної освіти. Так, своєю творчою, організаційною та педагогічною діяльністю, зокрема створенням у Києві Музично-драматичної школи, заклав фундамент для підготовки музично-педагогічних кадрів в Україні М. Лисенко. Працюючи вчителем музики, він постійно поповнював свої знання у царині філософії, математики, географії, історії, літератури, малярства, скульптури, архітектури і наголошував на важливості комплексного застосування цих дисциплін у процесі навчання і виховання учнівської молоді.

Микола Лисенко (1842 – 1912 рр.) народився в селі Гриньки Кременчуцького повіту Полтавської губернії в родині дворянина Віталія Романовича Лисенка, полковника Орденовського кірасирського полку.

1855 року — М. Лисенко почав навчання у 2-й Харківській гімназії. У Харкові він навчався у відомих музикантів М. Дмитрієва і чеха Вільчека. Талановитий підліток швидко став популярним у місті піаністом, якого запрошували на вечори і бали, де він виконував п'єси Моцарта, Бетховена, Шопена, блискуче імпровізував на теми українських народних пісень. Закінчивши гімназію, Лисенко вступив на природничий факультет Харківського університету. У 1860 р. сім'я Лисенків переїжджає до Києва і Микола перевівся до Київського університету. Його він закінчив з відзнакою, а у 1865 р. захистив дисертацію на тему «Розмноження нитчастих водоростей».

Серед українського студентства університету панувала атмосфера патріотизму, і це сприяло формуванню Лисенка як громадського діяча. Він належав до «Київської Громади», працював у кількох етнографічних гуртках, викладав у недільних школах, заснував і займався зі студентським хором, організовував концерти.

З 1867 року Микола Лисенко навчався у Лейпцизькій консерваторії, де вдосконалював себе як піаніст, вивчав музично-теоретичні дисципліни, освоював гру на скрипці й органі, та брав додаткові лекції з композиції. Його педагогами були Карл Рейнеке (фортепіано, приватні лекції з композиції та оркестрування), Ігнац Мошелес (фортепіано), Фердинанд Давід (клас ансамблевої та оркестрової гри), Ернст Венцель (фортепіано), Ернст Фрідріх Ріхтер (теоретичні дисципліни: складний контрапункт, імітація, канони, хорали на певний мотив), Роберт Веніамін Паперітц (теоретичні дисципліни: поліфонічні варіації на *cantus firmus*, fuga) [32, с. 88]. У вільні хвилини Лисенко відвідував оперний театр, картинні галереї, церкву св. Томи, Гевандгаус. Концертне життя Лейпцига справляло сильне враження на Лисенка. 28 грудня 1867 року у Празі відбувся надзвичайно успішний

концерт Лисенка, де він виконав багато українських пісень у власних фортепіанних аранжуваннях.

1869 року – завершив навчання у консерваторії, пройшовши 4-річний курс навчання усього за два роки. В характеристиці, доданій до випускного свідоцтва про закінчення консерваторії, сказано: «Пан Лисенко, при своїй зразковій старанності й чудовому таланті, досяг блискучих успіхів і є піаністом, віртуозна техніка й характерне, піднесене та духовно наснажене виконання якого значно виходять за межі того, що звичайно вимагається від учнів» [32, с. 121].

Під час навчання М. Лисенко займається композиторською діяльністю, зокрема в цей період було написано декілька інструментальних творів, а саме 1-у частину симфонії та симфонічну увертюру «Ой запив козак, запив», струнний квартет та тріо, а також видано збірку українських народних пісень для голосу й фортепіано. Тоді ж композитор написав і свої перші твори на слова Тараса Шевченка: «Заповіт», «Ой одна я, одна», «Туман, туман долиною».

Повернувшись до Києва, Лисенко виступав з концертами як піаніст, організовував хори, концертував з ними не лише у Києві, а й у Полтаві, Чернігові, Катеринославі тощо. Грошовий збір від концертів йшов на громадські потреби, зокрема, на користь 183 студентів Київського університету, відданих у солдати за участь в антиурядовій демонстрації 1901 року. З 1892 по 1902 рр. Лисенко провів чотири великих гастрольних турне. Програма концертів складалась із двох відділів – на початку композитор виступав як піаніст з виконанням власних творів, а потім співав хор, якому Микола Віталійович акомпанував. Всю організаційну роботу також виконував композитор. Це була потужна пропаганда української музики.

Разом з тим М. Лисенко здобував педагогічного досвіду, працюючи учителем гри на фортепіано у навчальних закладах Києва. З 1878 р. він займав посаду педагога з фортепіано в Інституті шляхетних дівчат, а 1904 року відкрив власну музично-драматичну школу.

М. Лисенко також вів активну громадську діяльність і був членом «Філармонічного товариства любителів музики і співу», «Гуртка любителів музики і співу», приймав активну участь в організації недільної школи для хлопців-селян та у підготовці «Словника української мови», у переписі населення Києва, в роботі Південно-Західного відділу Російського Географічного Товариства та ін.

Він виступав як піаніст у концертах Київського відділення Російського музичного товариства, на вечорах Літературно-Артистичного Товариства, членом правління якого він був, у щомісячних народних концертах у залі Народної аудиторії. Організовував щорічні шевченківські концерти. Разом з Олександром Кошицем був організатором музичного товариства «Боян» (1905).

Головним своїм покликанням М. Лисенко вважав композиторську діяльність, тому старався зробити якомога більше. Писав твори у різних жанрах: оперному, хоровому, вокальному, інструментальному, а обробці української народної пісні надавав величезного значення. Микола Лисенко заслужено вважається засновником української національної музики. Суттєву роль у цьому відіграє як його композиторська, так і етнографічна діяльність.

До етнографічної спадщини М. Лисенка відноситься запис весільного обряду (з текстом і музикою) у Переяславському повіті, запис дум і пісень кобзаря О. Вересая, розвідки «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Остапом Вересаем» (1874 р.), «Про торбан і музику пісень Відорта» (1892 р.), «Народні музичні інструменти на Україні» (1894 р.).

Сам композитор підкреслював важливість глибокого знайомства із фольклором: «Яка то є велика потреба музикові, а zarazом і народникові повештатися поміж селянським людом, зазначити його світогляд, записати його перекази, споминки, згадки, прислів'я, пісні і спів до них. Вся ця сфера, як воздух чоловікові потрібна; без неї гріх починати свою працю і музикові

й філологові» [32, с. 104]. Він видав 7 випусків пісень для голосу з фортепіано, безліч обробок народних пісень для хору, збірку народних ігор та дитячих пісень «Молодощі», 5 випусків обрядових пісень, шкільну збірку. Саме цикл «Молодощі» високо оцінили сучасники. Так, С. Миропольський писав: «Тут життя, поезія і краса... Узагалі згадану збірку М. Лисенка ми пропонуємо не лише вчителям співу, але й батькам, родині й школі» [8, с. 256]. Важливо зазначити й те, що композитор прагнув презентувати фольклор різних регіонів України, розкриваючи життя та побут українського народу.

У розвитку національного музичного мистецтва значну роль відіграла музично-драматична школа М. Лисенка, відкрита у 1904 році. Ця школа надавала вищу професійну освіту в галузі музичного і театрального мистецтва, а її програми відповідали за своїм рівнем консерваторським вимогам. У статуті школи зазначалось: «школа заснована з метою давати вихованцям цілком закінчену художньо-музичну або драматичну освіту» . Створюючи навчальні плани та програми, Лисенко намагався дотримуватись одного із своїх педагогічних принципів – виховання на національних засадах.

Любов до Батьківщини й національної культури, реалізм і народність – ось до чого закликав М. Лисенко в своїй творчій та музично-громадській роботі, ось що було його дороговказом на шляху до художніх вершин демократичного мистецтва. Своєю педагогічною діяльністю заклав фундамент вищої спеціальної музичної освіти на Україні. З його школи вийшло багато визначних діячів українського музичного мистецтва [40, с. 145].

М. Лисенко, піклуючись про формування національної музичної школи, прагнув зібрати до своєї школи викладачів які б знали природу саме української мови і у власній творчості були носіями вітчизняних співацьких традицій. Принципово не входячи до складу ІРМТ, він очолював альтернативні музично-виховні й освітні заходи, ведучи бурхливу і



різнобічну виконавську та музично-організаційну діяльність, до якої залучав саме українських виконавців [40, с. 254].

Не поділяючи тенденцію поклоніння перед іноземними вокальними школами, М. Лисенко розумів важливість питання формування української національної школи співу. Зокрема, він писав: Моя школа має добрий попит у широкої публіки міської... Особливо класи співу у трьох професорів М. Зотової, О. Муравйової і О. Мишуги... Вже з моєї школи чимало співців, особливо співачок, мають ангажементи в театрах [35, с. 41].

М. Лисенко намагався закласти основи національної музичної освіти в Україні в протигагу діяльності Російського музичного товариства, яке не ставило за мету розвиток української національної культури.

До Музично-драматичної школи славетного музиканта приймали юнаків і дівчат всіх прошарків населення. До класів фортепіано та скрипки приймалися особи не молодші 9 років, віолончелі – 11, контрабасу – 14, духових – 16, арфи – 12, до класу співу, драми та декламації – дівчата від 16 років, хлопці від 17 років. Вступні іспити проводились наприкінці серпня, а навчальний рік починався 1 вересня і закінчувався 15 травня [17, с.259].

Музична школа мала три відділення. Найбільшим було музично-вокальне відділення, де вчилася понад 150 учнів. Курс навчання тривав дев'ять років і мав чотири класи: два перших – нижній відділ (5 років), два других – вищий (4 роки).

Значно меншим за кількістю слухачів були відділи російської (20 учнів) та української драми (10-15 учнів). На відділенні російської драми викладання проводилось за програмою Московського філармонічного-музично-драматичного відділення. Український відділ очолювала М. Старицька. При вступі на цей відділ перевага надавалась тим, хто володів українською мовою, чистою вимовою, сценічною зовнішністю, жвавою мімікою, мав розмовний і співочий голос. Це відділення визначалось високим рівнем викладання, а історія української драми вивчалась як окремий предмет.

До загальної навчальної програми музичної школи входили предмети, які поділялись на спеціальні і допоміжні. Спеціальними були: гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, оркестрових інструментах, сольний спів, теорія музики і композиції, диригування (хорове і оркестрове), декламація, сценічна гра. До допоміжних належали музично-теоретичні дисципліни (гармонія, сольфеджіо, елементарна теорія музики), камерний ансамбль, хоровий спів, оперні класи, танці, міміка, фехтування та історико-гуманітарні науки (драма, культура та мистецтва, історія музики, естетика, італійська мова).

Музичній школі М. Лисенка був притаманний високий професіоналізм, постійна творча атмосфера. Тут працювали висококваліфіковані педагоги: О. Вонсовська (скрипка), І. Щебелик (віолончель), А. Фаллада (арфа), Г. Коппіні (флейта), випускник Празької консерваторії І. Коль (духові інструменти), професор Г. Любомирський (теорія музики і композиція), Г. Гаєвський (сценічне мистецтво), В. Перету (історія драми), М. Старицька (драма). Значному розвитку вокальної справи сприяла діяльність викладачів, які працювали в школі в різні роки: Є. Конча, Ф. Орешкевич, Є. Єгорова, Ф. Гущина, В. Астаф'єва. Плідна діяльність майстрів оперного мистецтва професорів М. Зотової, О. Муравйової, О. Мишуги, сприяла справжньому розквіту вокальної майстерності учнів.

Значну роль у справі розвитку української вокальної педагогіки відіграла О. Муравйова, яка працювала в школі з 1906 року. Завдяки її творчій енергії при школі відкривається оперний клас. У своїй роботі Олена Олександрівна намагалась знайти індивідуальний підхід до кожного учня. Працюючи на заняттях з вокалу, вона вчила не копіювати її, а завжди бути собою і знаходити свій власний образ. Досить ефективним О.О. Муравйова вважала одночасну роботу з групою учнів. Слухаючи один одного, молоді співаки аналізували позитивні та негативні сторони вокального виконавства, що дозволяло їм формувати власні співацькі позиції, погляди, смаки,

осмислювати процес співу, виробляти свої погляди стосовно інтерпретації музичних творів. Такі заняття завжди проходили в творчій атмосфері.

О.О. Муравйова готувала не тільки молодих учнів-вокалістів, до неї приїздили провідні оперні співаки та актори драматичних театрів з інших міст, що вдосконалювали свій сценічний голос, працюючи над оперними партіями. Славетна співачка і педагог плідно працювала із солістами театру М. Садовського, готуючи з ними вокальні партії нових постанов.

Випускники класу професора О. Муравйової були не лише блискучими вокалістами, а й чудовими педагогами. Багато з них присвятили себе педагогічній діяльності і викладали вокал у різних музичних закладах, використовуючи основні принципи та методи вокальної школи Олени Олександрівни. Інші стали професійними майстрами сцени в оперних театрах Москви, Санкт-Петербурга, Києва, Харкова та Одеси (І. Козловський, Л. Руденко, З. Гайдай, Н. Захарченко, О. Петрусенко, М. Шостак, Б. Полякова та інші).

У 1906 році М. Лисенко запросив до своєї школи славетного співака О.П. Мишугу, який працював тут до 1911 року. Він із задоволенням прийняв запрошення, намагаючись допомогти М. Лисенку в справі розвитку українського вокального мистецтва. О. Мишуга був першим на Україні, хто намагався розвивати вокальну педагогіку на науковій основі. Своїх учнів відомий співак знайомив не лише з оперними партіями та камерними творами, а й із законами акустики, будовою голосового апарату, основами фонетики. Такий підхід у справі викладання співу для того часу був досить революційним. Спираючись у роботі на власну методику, О. Мишуга застосовував конкретні вправи, привчав студентів до відповідального відношення до співу. Своїм учням він говорив, щоб стати справжнім співаком не достатньо мати гарний голос, «...треба мати розум, гаряче серце й залізну волю, а вже потім голос» [17, с. 20]. Працюючи в музичній школі М. Лисенка, О. Мишуга виховав багато високопрофесійних співаків. Серед них М. Тессейр, М. Гребінецьку, В. Долинську, М. Микишу та інших.

Музично-драматична школа М. Лисенка була єдиною в царській Росії, де викладання проводилось українською мовою і де були класи української драми і гри на бандурі.

Важливе місце в житті музичної школи займало проведення концертів, в яких брали участь педагоги та учні. Нерідко відбувались постановки оперних спектаклів або виконувались уривки з них, диригував якими сам М. Лисенко. Такі концерти завжди привертали увагу музичної громадськості.

Піднесенню на високий професійний рівень фортепіанного відділу сприяла творча особистість М. Лисенка. Його клас був одним з найчисельніших. У 1905-1907 рр. в ньому навчалося 28 піаністів, серед яких 19 – молодшого курсу, 2 – середнього, 7 – старшого [24, с.349].

У 1908 році загальна кількість учнів школи складала 230 осіб. У цьому ж році відбувся перший випуск. У своїх спогадах М. Лисенко писав: «...з моєї школи чимало співців, особливо співачок, мають ангажементи в театрах Тифліса, Москви, Харкова...» [32, с.21]. Але серед випускників були не тільки співаки, а і видатні діячі мистецтва, композитори, педагоги П. Козицький, М. Леонтович, К. Стеценко, Л. Ревуцький; композитор, фольклорист і хореограф В. Верховинець; хоровий диригент, композитор О. Кошиць, актори та режисери Й. Стадник, І. Мар'яненко, Л. Курбас; артисти Б. Романицький, О. Ватуля; професори М. Микиша, А. Буцький, М. Полякін.

Музично-драматична школа М.В. Лисенка, яка у 1918 році була реорганізована у Вищий музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка. Вона відіграла значну роль у становленні загальної музичної та професійної вокальної освіти України на національних засадах. Її програми гармонійно поєднували теоретичне і практичне навчання. Основним завданням школи було виховання національних високопрофесійних кадрів.

Важливу роль у розвитку музичної освіти в Одесі відіграла активна громадська діяльність Петра Петровича Сокальського (1832-1887 рр.).

Закінчивши в 1854 році хімічний факультет Харківського Імператорського Університету в ученому званні магістра і проробивши чотири роки в різних посадах у Петербурзі, Ржевські, знову в Петербурзі і потім у Нью-Йорку, молодий вчений переконується, що справжнім його покликанням є музика, якій у рідному домі його навчали з дитинства.

Перебуваючи у Петербурзі П. Сокальський переймає досвід двох музичних навчальних закладів: Петербурзької консерваторії, керованої А. Рубинштейном (у якій він, у віці тридцяти років, відразу поступає на теоретико-композиторське відділення) і Безкоштовної музичної школи під керівництвом М. Балакірева. Тут же виникає задум і робляться перші начерки його основної фольклористичної праці: «Російська народна музика, великоросійська і малоруська в її побудові гармонійній і ритмічній». Видане вже посмертно, у 1888 році, це видатне дослідження П. Сокальського одержало в колах фольклористів загальноєвропейську популярність і визнання. (Також посмертно, у 1903 році, вийшов його «Збірник білоруських і малоруських народних пісень»).

Головний підсумок трирічного (1861-1864) перебування П. Сокальського в Петербурзі виявився в тому, що маючи вже за плечима одну вищу освіту і відповідний досвід застосування її на практиці, він не просто закінчує ще один вищий навчальний заклад – Петербурзьку консерваторію (по композиторському відділу), а й зайнятий тим, що систематично порівнює принципи і методи викладання всього комплексу спеціальних дисциплін у двох кращих музичних навчальних закладах столиці, маючи метою застосувати цей досвід на практиці в Одесі. Наприкінці перевага була віддана методам Безкоштовної музичної школи М. Балакірева – М. Римського-Корсакова (які, до речі, незабаром зайняли провідну позицію й у самій Петербурзькій консерваторії).

Повернувшись до Одеси П. Сокальський керує хором, розробляє і веде перший в Одесі професійно орієнтований курс історії музики, тим самим протиставляючи свої курси Лейпцигським і солідаризуючись з Ф. Листом. В

іншій, більш популярній формі цей курс ліг в основу циклу його публічних лекцій, читаних їм у 1867-1868 рр.

Великим прагненням П. Сокальського було відкриття в Одесі консерваторії. Першим кроком до цієї мети стало відкриття в Одесі відділення Імператорського Російського Музичного Товариства (ІРМТ), до складу якого в 1886 році і ввійшов колектив створених П. Сокальським Музичних класів, що стали Музичними класами ІРМТ. На їх базі у 1897 році, уже після смерті П. Сокальського, було створено Одеське музичне училище, а потім, у 1913 році – Одеська консерваторія.

П. Сокальський, який суміщав у своїй творчій діяльності амплуа історика, фольклориста і хормейстера, композитора, публіциста і педагога, став засновником школи історичного музикознавства в Одесі.

Особливу цінність у розвитку українського етномузикознавства становила праця Петра Сокальського «Русская народная музыка, великорусская и малорусская в её строении мелодическом и ритмическом и отличия её от основ современной гармонической музыки», написана у 1886 році і опублікована в Харкові у 1888. За визначенням А.І. Іваницького « до середини ХХ ст. в арсеналі європейської етномузикології не було рівнозначної за всебічністю й глибиною праці, а щодо багатства ідей та ґрунтовності їх розробки вона й досі не має собі рівних. Здобутки Сокальського зберігають наукову цінність і зараз [21, с. 47].

Композитор розглядає українські і російські народні пісні разом. Він підкреслював, що в його плани не входило робити в цій праці детальний аналіз відмінностей російської народної пісні від української, хоч іноді деякі відмінності він визначає. На тому початковому етапі розвитку етномузикознавства простіше й доступніше було виявити спільні риси, ніж специфічні. Важливим є те, що П. Сокальський зробив першу спробу простежити еволюцію музичного мислення в народних піснях. Його праця складається з двох частин:

1. Мелодична будова.

## 2. 2. Ритмічна будова.

У своїх публікаціях П. Сокальський наголошував, що «національні композитори виражають справжні почуття мільйонів мас, ...почуття правди сильне в масах: ним можна пояснити надзвичайний успіх будь-якої музики, вираженої в національній формі [5, с.102-103]. Композитор часто критикував засилля іноземної музики і намагався привернути увагу до скарбниці народної пісні: «Істинні художники всіх країн всюди схилялись перед внутрішньою силою, оригінальністю й непідробною щирістю народних пісень. У них народний геній залишив величезні скарби своєї творчості і невичерпний матеріал для вмісту найвищих форм мистецтва».

Ісидор (Сидір) Воробкевич (1836 – 1903 рр.) (літературний псевдонім Данило Млака) народився 5 травня 1836 року в м. Чернівцях, у сім'ї священика. З юнацьких років Сидір Воробкевич захоплювався не лише народною творчістю і музикою, а й поезією та живописом. Навчаючись в гімназії, Воробкевич під час літніх канікул мандрував по селам і записував українські, румунські народні мелодії. В цей період з'являються його перші поетичні й музичні спроби – він пише пісні на власні тексти.

Закінчивши гімназію, Воробкевич в 1857 році вступає до духовної семінарії в Чернівцях і увесь свій вільний час юнак присвячує музичній самоосвіті. Добре володіючи іноземними мовами, він вивчає гармонію, контрапункт, інструментування, користуючись відомими на той час підручниками німецьких авторів Дена, Льобе, Маркса, та ін. Знайомиться з кращими зразками західноєвропейської музики, зокрема, хоровими творами Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, що були в семінарській бібліотеці. У 1861 році Воробкевич закінчив семінарію і поїхав працювати в глухі гуцульські села.

У роки перебування в с. Давидівці та Руська Молдовиця Воробкевич займається дослідженням українського музичного фольклору, вивчає доступні йому збірки народних пісень М. Максимовича, Вацлава з Олеська, А. Єдлічки та ін. Результатом його багаторічної праці у галузі вивчення

буковинських народних пісень стала розвідка «Наша народна пісня», завершена у 1865 році. С. Воробкевич з великою любов'ю ставився до української народної пісні, називав її «талісманом, що відкриває таємницю минулого», закликав уважно вивчати її, бо це «історія народу».

Любов і шана до рідної пісні та мови знайшли своє вираження у вокально-хорових творах митця. Надзвичайною популярністю користувалася його пісня-вірш «Мово рідна», її друкували до 1939 року у букварях, читанках і співанках для школярів. Після проголошення Незалежності України цей вірш повернувся на сторінки дитячих книжок:

У 1867 році сім'я Воробкевичів переїхала на постійне проживання до Чернівців і Сидір Воробкевич почав працювати учителем хорового співу в даскалії (Дяківській школі), гімназії та духовній семінарії. Усвідомлюючи недостатній рівень своєї музичної освіти, він їде в липні 1868 року у Відень продовжувати навчання у консерваторії. Перебуваючи проїздом у Львові, Воробкевич відвідав концерти хорової музики. Сильне враження на нього справили твори Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, О. Львова, П. Турчанінова.

Після шестимісячного навчання у Віденській консерваторії Сидір Воробкевич блискуче складає іспити з музично-теоретичних дисциплін і, одержавши диплом викладача співів та регента хору, повертається на початку 1869 року до Чернівців. Тут композитор пише фортепіанні п'єси та інструментальні ансамблі, пісні й хори на власні тексти і на слова інших авторів. Не припиняє також праці на літературній ниві, зокрема пише оповідання, новели і драматичні твори.

Багато сил С. Воробкевич віддавав музичній педагогіці. Працюючи із шкільною молоддю, він постійно відчував відсутність української педагогічної та методичної літератури з музично-теоретичних дисциплін. Тому сам складав і публікував пісенники й невеличкі підручники з сольфеджіо, теорії музики і гармонії для школи. Це були перші українські зразки музично-педагогічної літератури на Буковині. У 1870 р. у Чернівцях



вийшов друком перший збірник С. Воробкевича, призначений для школярів, в який увійшло 20 пісень. Протягом 1889 року у Відні був опублікований наступний «Співаник», три частини якого вийшли окремими виданнями. Найбільшу цінність складає третя частина «Співаника», яка є, по суті, методичним посібником з теорії музики. С. Воробкевич нерідко виступав з лекціями про музику, писав науково-популярні статті на різні теми. Наприкінці 70-х років з'являється цикл його статей «Наші композитори».

В 70-90-х роках Сидір Воробкевич продовжував плідно працювати на громадській ниві. Він був активним членом багатьох установ і товариств у Чернівцях, зокрема, головою «Руської Бесіди», ініціатором заснування і довголітнім співробітником українського літературно-мистецького журналу «Буковинська зоря», організатором Союзу українських студентів тощо. У 1884 році Сидора Воробкевича обирають головою першого «Руського літературно-драматичного товариства» у Чернівцях, метою якого було «плекати драматичне й музичне мистецтво, ставити українські народні п'єси в театрі, організовувати музично-декламаційні вечори, концерти й популярні лекції на мистецькі теми». Крім того, був редактором і видавцем літературного буковинського альманаху «Руська хата» (1877 р.). Альманах ставив своїм завданням об'єднати в одному виданні літературні сили всіх українських земель: Східної України, Галичини, Закарпаття, Буковини. Воробкевич став продовжувачем ідеї «єднання всіх русинів», яку проголосив раніше Ю. Федькович, і своєю практичною діяльністю всіляко сприяв її втіленню в життя.

Вагоме місце у спадщині Воробкевича займає вокально-хорова творчість. Понад 30 років композитор працював як диригент з різними хоровими колективами Буковини, які під його керуванням піднялись до рівня професійних. Праця з хорами сприяла творчості митця: часто на репетиції він приносив свій щойно написаний твір, аби перевірити його «живе» звучання.

Композитор писав пісні і хори на слова Т. Шевченка, І. Франка, Ю. Федьковича, М. Шашкевича, на власні тексти. Завдяки задушевній ліричній мелодії, близькій до народних пісень, його хорові твори були настільки популярними, що деякі з них втратили авторство і вважалися народними.

У хоровій творчості Сидора Воробкевича особливе місце належить чоловічим хорам а cappella на слова Т. Шевченка, зокрема, велику популярність здобули хори «Думи мої», «Минають дні», «Чого мені тяжко», «Гомоніла Україна», «Три шляхи», «Огні горять». Воробкевич перший із західноукраїнських композиторів почав писати музику до ліричних поезій «Кобзаря».

Багатогранна діяльність Ісидора Воробкевича як композитора, поета, диригента, педагога та громадського діяча мала великий вплив на подальший розвиток національної української культури в Галичині та Буковині. Оцінюючи внесок Сидора Воробкевича та його молодших сучасників у розвиток української музики, Станіслав Людкевич писав: «Композитори новітньої доби: ... Воробкевич, Вахнянин, Матюк, Нижанківський... вложили в музику найкраще, що в них було, без них був би немислимий дальший наш поступ і від них треба нам буде класти основи дальшої музикальної культури» [40, с. 112].

Музично-освітня діяльність Михайла Вербицького (1815-1870 рр.) у своєму становленні і розвитку пройшла певні етапи і відігравала важливу роль у розвитку музичної освіти і виховання, а також мала вагомий вплив на перебіг суспільно-політичних та культурно-освітніх процесів.

Завдяки М. Вербицькому навчання музики у Львівській духовній семінарії наповнюється новим змістом і стає важливим чинником у вихованні молоді. Саме М. Вербицький спричинився до піднесення нотного співу не тільки в семінарії, а й в інших закладах Львівщини. Музично-педагогічна діяльність композитора знайшла своє продовження і розвиток у

його наступників, зокрема І. Лаврівського та інших західноукраїнських митців.

У 1838-1840 рр. М. Вербицький працював платним тенором у львівській латинській катедрі, а також басистом й диригентом хору в костелі Бенедиктів. Крім цього, професійно володіючи гітарою, давав уроки гри на цьому інструменті і «вчив грати на гітарі навіть черниць-василіянок, щоб вони в подальшому навчали цьому своїх вихованок» [40, 235].

Наприкінці 1842 року М. Вербицький отримав тимчасову посаду диригента й учителя співу Ставропігійського інституту. Цей заклад у Львові вважався другим після духовної семінарії осередком, який сприяв розвитку українського музичного мистецтва.

Прихід М. Вербицького сприяв розвитку хорового співу і його піднесенню на належний рівень. 7 лютого 1843 року композитор виступив із концертом, який пройшов з величезним успіхом.

Відзначаючи факт праці М. Вербицького у таких навчальних закладах Львова як духовна семінарія, Ставропігійський інститут, а також педагогічну діяльність як вчителя гри на гітарі, необхідно наголосити, що композитор значну увагу приділяв питанням науково-дидактичного забезпечення уроків музики відповідним матеріалом. Його «Школа гри на гітарі», написана, мабуть, у 40-х рр. XIX ст., створила добру основу і передумову для подальшого розвитку музичної освіти, а також зумовила необхідність створення в другій половині XIX століття теоретичних розробок та методичних посібників з музично-естетичного виховання школярів.

В процесі педагогічної роботи у різних навчальних закладах педагогічно-музиканти створювали методичні розробки, видавали навчальні посібники, які використовували у практичній діяльності. Зокрема, серед них: «145 сольфеджіо» та «Керівництво до вивчення гармонії» А. Казбірюка (1880 р.), «Підручник гармонії» О. Тутковського, «Методика співу. Керівництво для теоретичного і практичного вивчення хорового співу з учнями середнього та

старшого віку для організації співацьких хорів, у зв'язку з вивченням засад гармонії і регентської справи» А. Карасьова (1898 р.), «Підручник з елементарної теорії музики» Г. Любомирського (1906-1913 рр.). Цінним внеском у розвиток музичного виховання була «Збірка пісень у хоровому розкладі, пристосованому для учнів молодшого і старшого віку в школах народних» М. Лисенка (1908 р.) та велика кількість збірників українських народних пісень в обробці українських композиторів. На початку ХХ ст. в методиці викладання співу з'явилися роботи К. Стеценко: «Початковий курс навчання дітей нотному співу», «Методика шкільного співу» (рукопис), «Програма навчання співу, складена для єдиної школи та пояснювальна записка до неї» (рукопис), «Українська пісня в народній школі» (1917 р.) та інші [49, с.9-23].

У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. значним культурно-просвітницьким явищем стало створення різноманітних хорових колективів, до яких входили студенти або випускники багатьох навчальних закладів України. «Об'єднуючи виконавців різного віку, хорові колективи ставали засобом збереження національних співочих традицій, демократичним каналом поширення серед шкільництва та широких народних мас надбань національної музичної культури, дозволяли українським композиторам на практичному ґрунті опрацьовувати свої творчі надбання» [40, с. 19]. Існуючі хорові колективи не завжди обмежували свій репертуар виконанням суто духовних творів. Вони широко пропагували українське національне мистецтво, тому деякі колективи мали суто світський характер.

Серед перших хорових осередків на території України був хор під орудою П. Сокальського в Одесі, що був заснований у 1864 році. «В березні 1864 року шість чоловік, пройняті любов'ю до музики, переважно вокальної, зібрались за ініціативою місцевого нашого композитора П.П. Сокальського, щоб обміркувати, чи не можна якось-то влаштувати з розрізнених у місті співаків і співачок постійний і правильно організований хор» [62, с.14]. Склад хору налічував 48 чоловік, до якого приєднався аматорський оркестр

під керівництвом І. Кузьминського. Крім диригентської справи П. Сокальський займався читанням лекцій для любителів хорового мистецтва і намагався привернути увагу до народної музики. Репертуар хору був досить різноманітним: українські і російські народні пісні, хорові твори Сокальського та ін. У 1886 році діяльність хору було припинено.

У історії хорового мистецтва значне місце посідає діяльність хору М. Лисенка. Цей колектив був заснований у 1871 році. Склад хору налічував 50-60 чоловік, серед яких були студенти різних навчальних закладів, урядовці, вчителі, професійні музиканти (П. Демуцький, К. Стеценко, Я. Яциневич, С. Старицька, сестра М. Лисенка та інші). «Це не був хор лише аматорів, чи професіоналів, це був ідеологічно з'єднаний гурток української молоді, що вірила в цінність і майбутність української пісні і разом культури. Під керівництвом Лисенка тут виховувалися кадри майбутніх українських діячів, накреслювалися й готувалися проблеми й плани не тільки майбутньої української музики, а й взагалі культури її» [32, с. 29].

Найближчим помічником М. Лисенка був К. Стеценко, який вступив до хору у 1899 році. Він розучував новий репертуар, набирав хористів, приймав активну участь у концертах тощо. Хор М. Лисенка був справжньою школою вокального та хорового мистецтва для студентства і осередком вдосконалення своїх здібностей для професіоналів.

Проводячи репетиції двічі на тиждень, М. Лисенко працював не лише над вокальним виконанням, він намагався поглибити знання з теорії музики та гармонії. Працюючи над звуком в хорі, він пояснював як вірно брати дихання, як допомогти собі у виконанні тої або іншої ноти. Досить кропіткою для композитора бала робота над характером твору, нюансами, динамікою. Лисенко намагався виховувати у хористів розуміти музику і спів, який лунав на репетиціях.

Досить різноманітним був репертуар славнозвісного колективу. Бувши палким прихильником національного мистецтва, М. Лисенко широко використовував українські народні пісні. На тематичних концертах

слов'янської музики в Києві та Петербурзі хор виконував пісні слов'янських народів (польські, російські, болгарські, сербські, чешські). Доповнювали репертуар хорові номери з відомих опер М. Лисенка, М. Римського-Корсакова, А.Рубінштейна, С. Монюшка, Р. Вагнера.

Хор брав активну участь в мистецькому житті міста. В період 1890–1907 років відбулося близько 60 концертів та 50 музичних вечорів колективу. З 1892 року хор під управлінням М. Лисенка почав активно подорожувати по Україні. Перша поїздка відбулася по містах Чернігів, Ніжин, Полтава, Єлісаветград, Одеса, де відбулося 9 концертів. Друга тривала по Київщині і Полтавщині у 1897 році. В цій подорожі помічником Лисенка-диригента був Я. Яциневич. Наступні гастрольні подорожі відбулися у 1899 та 1902 роках. Після концертів з'явилися схвальні відгуки про виступи колективу, який здобув широку популярність й за межами України. До участі у концертах нерідко запрошувалися видатні артисти українських драматичних труп та імператорських театрів. Сам М. Лисенко іноді виступав як піаніст-соліст, або концертмейстер. Мандрівні подорожі хору відігравали важливу культурно-просвітницьку роль. Слухачі в різних куточках країни мали можливість почути з найкращі твори як українських так і зарубіжних композиторів. «Виступи хору збагачували слуховий досвід, заохочували до співу, виховували естетичні почуття та слухацьку культуру. Це була не тільки велика просвітницька справа, а й значна музично-освітня робота» [38, с.38-39].

Диригентсько-хорова діяльність Лисенка була прикладом відданості справі для багатьох його учнів і послідовників, які організовували хорові гуртки (подекуди й за межами України) [24, с.353]. Послідовником М. Лисенка в справі хорového мистецтва був П. Гордовський, який заснував свій хор у Харкові у 1886 році. В складі хору було близько 40 дорослих співаків та співоча група хлопчиків. Цей колектив був досить відомим, адже здійснював постійні концерти-подорожі по містах України, Росії, виступав в Тифлісі і Варшаві. Хор виконував українські та російські народні пісні,

хорові твори П. Ніщинського та М. Лисенка. В газеті «Южний край» за 1887 рік відзначався значний успіх капели серед слухачів [74, с. 48].

Значна роль в розвитку національного хорового мистецтва належить видатному українському композитору К. Стеценко. Співаючи досить тривалий час в хорі М. Лисенка, він намагався впровадити здобутий досвід керуючи народним хором «Лук'янівського дому попечительства». Хоча цей колектив був аматорським, сучасники не раз відзначали високий рівень виконання, який досягав враження справжніх професійних співаків.

На початку ХХ ст. досить активну роль в концертному житті Києва займав хор під орудою видатного хормейстера О. Кошиця, який послідовно пропагував народну слов'янську музику. До програми концертів входили болгарські, сербські, хорватські, російські та українські народні пісні. Значну увагу привернули виступи хору у 1916 році в театрах М. Садовського і М. Дагмарова, де вперше виконувались обрядові пісні («Веснянки», «Колядки») в обробці М. Леонтовича [24, с.316].

У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. кількість хорових колективів на території України значно збільшується. Найбільш відомими були: хор В. Надеждинського, Г. Москальова, О. Архангельського, Я. Яциневича (Київ), Ф. Масникова, Д. Коханського (Одеса), А. Літинського, І. Туроверова, А. Юр'яна (Харків) та інші.

Вокально-хорова підготовка займала важливе місце в закладах освіти, як середніх так і вищих. В досліджуваний період відбулося розмежування духовної та світської культур, що позначилось і на системі освіти. В навчально-виховному процесі відбувалося поєднання елементів духовної, світської і народної музики. Залучення студентства до хорового мистецтва дозволяло поглибити їх культурний та освітній рівень. Переходячи від середніх до вищих закладів освіти, вони проходили практичну і теоретичну вокально-хорову підготовку, збагачуючи та вдосконалюючи свої знання. Неоціненний внесок у національну хорову культуру зробили співацька майстерність і виконавське мистецтво професійних хорових колективів під

орудом видатних українських музикантів. Ці колективи були пропагандистами української пісні і стали ще однією ланкою в досягненні вокально-хорової майстерності.

Отже, розвитку музичної освіти у навчальних закладах України ХІХ ст. вагомим чинником були видатні музиканти-педагоги, композитори, диригенти, виконавці, серед них: М. Лисенко, П. Сокальський, С. Воробкевич, М. Вербицький, К. Стеценко та ін. Саме зазначені українські композитори успішно поєднували творчу діяльність з педагогічною роботою. Їх внесок в організацію музичної освіти сприяв плідному розвитку національної педагогіки мистецтва, вони заклали вагомий підґрунтя проблеми гуманізації освіти, обґрунтувавши педагогічні умови, що сприяли активізації потенційних можливостей особистості, розширенню меж її повноцінного розвитку, зростанню внутрішніх сил у різних видах музичної діяльності та самовдосконаленні. До найголовніших умов відносяться:

- побудова навчально-виховного з урахуванням індивідуальних особливостей учнів;
- пошук засобів стимулювання музичних інтересів та здібностей;
- встановлення гуманних стосунків викладачів зі своїми вихованцями;
- максимальне врахування потенційних можливостей учнів у пізнанні особливостей різних видів музичної діяльності відповідно до їх задатків, потреб та ціннісних орієнтацій;
- стимулювання особистісної ініціативи учнів у організації їх музично-творчої діяльності [17, с. 275].

Розвитку професійного досвіду педагогів-музикантів сприяло створення професійних навчальних закладів у найбільших містах України – Києві, Одесі, Харкові.

Становлення професійної музичної освіти в Україні розпочалося з діяльності відділень Російського музичного товариства. Основною метою своєї діяльності члени товариства вбачали в створенні музичних навчальних



закладів та підвищенні загального культурного рівня в суспільстві. Лише з відкриттям музичної школи у Києві розпочинається справжня музична освіта в Україні. Відкриті в найбільших культурних центрах України спеціальні музичні заклади дотримувались у навчальному процесі єдиної програми і статуту, вироблених для середніх навчальних закладів Петербурга і Москви. В першому параграфі статуту за 1870 р. відмічалось: «Музичні училища, засновані РМТ, мають на меті виховання виконавців на музичних інструментах, співаків, учителів музики і керуючих (диригентів) хорами» [69, с. 3].

Навчальний план музичних училищ складався з двох частин: загальноосвітньої й спеціальної, або музичної. До першої частини належало вивчення таких дисциплін: Закон Божий, російська мова, арифметика, географія, загальна і російська історія, іноземні мови, каліграфія, малювання. Музичні дисципліни безпосередньо були пов'язані з майбутньою спеціальністю учнів. Таким чином, музичні училища надавали водночас спеціальну та середню загальну освіту [73, с. 10].

Навчальні програми складались відповідно до віку учнів і передбачали наявність молодшого, середнього і старшого курсів. За рішенням екзаменаційної комісії можна було перевестися на вищий курс незалежно від терміну навчання. Програмою також передбачалося обов'язкове та вільне (екстерни) відвідування занять.

Але не всі учні музичних закладів мали на меті стати професійними музикантами. Умовно можна виділити дві гілки музичної освіти – спеціальна та загальна (аматорська). Велика кількість вступаючих до училищ бажали поглибити свої знання в галузі музичного мистецтва або отримати загальну музичну освіту. Засоби та шляхи навчання спеціалістів-музикантів та аматорів загалом нічим не відрізнялись. Більшість викладачів того часу не прагнули відшукати особливі специфічні методи виховання по відношенню до тих учнів, які не готувались до професійної діяльності і займалися музикою як предметом загальноосвітнім [34, с. 101]. Учні

вокального відділу брали активну участь у вечорах пісень і романсів, у збірних відкритих концертах училища, також учні оперного класу займалися постановками «оперних вистав». Заняття зі співу відбувалися двічі на тиждень по півгодини. На розсуд педагога дозволялися додаткові заняття теж по півгодини. Крім того, тричі на тиждень учні мали відвідувати клас хорового співу. Але підготовка учнів-аматорів була теж досить ґрунтовною і давала змогу використовувати глибокі музичні знання й навички як під час навчання в загальноосвітніх (не музичних) закладах освіти, так і в дозвіллі.

Слід відзначити, що всі навчальні плани та програми музичних училищ РМТ створював сам педагогічний колектив. У цілому навантаження учнів було досить великим: повний курс середніх загальноосвітніх навчальних закладів поєднаний із спеціальними музичними предметами. Класні заняття займали від 23 до 30 годин на тиждень. Щоб досягти високих результатів у навчанні учні повинні були щодня самостійно займатись декілька годин з обраного предмета [34, с. 173]. Найбільш талановиті учні отримували право продовжувати освіту в консерваторіях.

У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. значного розвитку досягає приватна ініціатива. Приватні музичні заклади поступово набувають все більшої конкурентоспроможності з музичними училищами РМТ. Серед приватних закладів освіти були класи, школи та курси. Невеликою кількістю слухачів відрізнялися класи, які надавали основні музичні знання і практичні навички. Школи мали певне фахове спрямування, що визначалося відповідною назвою – «Школа фортепіанної гри», «Школа скрипкової гри», «Школа співу». Також різними були курси і, в залежності від змісту дисциплін, поділялись на музичні, музично-драматичні, оперно-драматичні та інші. Якщо в школах навчалися діти і підлітки, то основну частину навчального контингенту курсів складали студенти та дорослі люди, які хотіли отримати музичну освіту.

Існуючі приватні установи певним чином виконували роль підготовчих курсів перед вступом до музичних училищ. Але в деяких з них рівень викладання був досить високим і дорівнював училищному.

Комітетом письменності були започатковані перші в Російській імперії курси церковного співу, які відкрилися в Києві у 1887 р. Їх очолив директор першої Київської гімназії О. Андріяшев. Викладачем співів на курсах був автор багатьох підручників з церковного співу О. Карасьов [66, с. 125].

Серед приватних установ Києва широкої популярності набули музичні курси К. Михайлова (спів викладав сам Михайлов), курси співу А. Китаїна, музично-драматичні курси О. Баршевської-Лизлової (викладач співу М. Гральська), курси співу А. Ромео, підготовчі музичні курси О. Худякової (викладачі співу М. Зотова, італійський оперний співак Леонтіконе-де-Майна) [38, с. 29].

Серед перших приватних шкіл у Києві була вокально-інструментальна школа К.Ф. фон Фейста, відкрита у 1881 р., музичні школи Р. Пфеніга і В. Кологривова [74].

З 1890 р. починає працювати школа співу О. Потьомкіної, яка сама була чудовим музикантом і закінчила Петербурзьку консерваторію. До школи приймали юнаків і дівчат всіх станів, не молодших 16 років. При вступі не вимагалась попередня музична підготовка. Курс навчання мав три відділення, а перебування на кожному з них мало бути не менше року. До навчальної програми входили такі предмети: співи, гра на фортепіано, елементарна теорія, сольфеджіо. Протягом навчального року в школі проводились музичні вечори, в яких брали участь її вихованці.

По кожному з музичних предметів була розроблена спеціальна програма, яка розділялась на три курси. Школа надавала досить ґрунтовну початкову музичну освіту, а програма зі співу включала оволодіння складними вокальними партіями. Отримані знання дозволяли випускникам продовжувати навчання у вищих навчальних закладах.

У 1893 р. музичну школу відкриває талановитий педагог і музикант М. Тутковський. Ця школа відрізнялась від усіх інших приватних музичних закладів найбільш повним курсом викладання музичних дисциплін, а за рівнем вимог наближалася до консерваторії.

До школи приймали осіб обох станів, не молодших семилітнього віку. Предмети, що викладалися, розподілялись на спеціальні (співи, гра на фортепіано, скрипці) та обов'язкові (інструментовка, теорія музики, теорія композиції – елементарна теорія, сольфеджіо, гармонія, контрапункт і форми). Також школа мала три курси – нижчий, середній і вищий. У 1898 р. починає функціонувати клас оперної підготовки.

Високий рівень викладання в школі відповідав педагогічному складу, до якого входили кращі педагоги і музиканти Києва. З 1898 р. тут працює М. Лисенко, а в класі вокалу викладають О. Сантагано-Горчакова і М. Бочаров. Серед випускників школи були відомі музиканти: піаніст С. Румшинський, співаки М. Донець, М. Закревська, Н. Птицин, М. Ясна, М. Будневич та інші.

Високохудожнім рівнем виконання відзначались учнівські концерти та спектаклі, які щороку проводились в школі. В першому відділенні виступали учні, а в другому брали участь київські співаки, драматичні артисти та викладачі школи. Такі концерти завжди проходили з незмінним успіхом.

У 1893 р. свою діяльність розпочинає музична школа С. Блюменфельда, видатного піаніста і педагога. Школа була розрахована на 35 учнів. Курс навчання поділявся на чотири класи. Учні, які мали попередню музичну підготовку приймалися у відповідний клас. Серед предметів, які викладались, були гра на фортепіано, скрипці та інших музичних інструментах, теорія музики, сольфеджіо, спів соло, хоровий спів. У вокальному класі працювали відомі оперні співаки: К. Массіні, А. Ніколаєв, К. Прохорова-Маурелі.

У 1894 р. при музичній школі С. Блюменфельда відкриваються перші на Україні класи драматичного мистецтва, які поділялись на три різні курси.

До навчання приймалися особи, які отримали освіту в середніх освітніх закладах.

Після смерті С. Блюменфельда школу очолила його дружина М. Блюменфельд, але фактично з 1898 р. її діяльність було припинено. Роль цієї школи у розвитку музичної освіти була досить великою, оскільки її випускники отримували не тільки загальну музичну освіту, а й вокально-сценічну. Отже, цілісна система музичної освіти, високий фаховий рівень викладання музичних дисциплін, добре вишколений учнівський хор дозволили цьому приватному закладу освіти стати одним із найбільш впливових і діяльних у другій половині ХІХ ст. [37, с. 128].

З 1893 р. в Києві починає діяти ще одна приватна музична школа М. Лесневич-Носової, яка у 1899 р. була реорганізована в музично-драматичну. В уставі школи зазначалось:

п.1. Музично-драматична школа М. Лесневич-Носової в Києві має на меті надавати бажаючим можливість отримати музичну та сценічну освіту.

п.2. Предмети, які викладаються: гра на фортепіано та інструментах, які входять до складу оркестру; співи; теорія музики, сольфеджіо, гармонія, контрапункт, музичні форми; історія музики; інструментовка; методика навчання гри на фортепіано; естетика, сценічна гра, декламація, міміка, пластика, танці; історія побуту; історія драми.

п.7. На викладацьку роботу запрошувались особи, які мали спеціальну освіту або атестат консерваторій, випускників цієї музично-драматичної школи, а також артистів і артисток.

п.8. У музично-драматичну школу приймаються юнаки й дівчата всіх станів, не молодших 10-ти років.

п.9. Спеціальними предметами для вивчення учні можуть вибирати гру на фортепіано або на одному з оркестрових інструментів, співи і драматичне мистецтво. Інші предмети вважаються обов'язковими.

п.10. Школа має три курси: молодший, середній та старший.

п.11. Вступники можуть бути прийняті відразу на середній або старший курси, якщо складуть встановлений за програмою кожного курсу екзамен.

п.18. У школі проводяться музичні вечори за участю учнів [71].

Відомо, що співи в цій школі викладала сама М. Лесневич-Носова.

Досить високого рівня у викладанні співу та гри на музичних інструментах досягла музично-драматична школа М. Іконнікова, яка діяла в Києві з 1905 по 1909 рр. До школи приймали юнаків і дівчат не молодших 8-ми років. До занять співами допускались дівчата від 15-ти років, а хлопці від 17-ти.

Школа мала два відділення: музичне (зі строком навчання 4 роки) та драматичне (строк навчання 3 роки). До програми музичного відділення входили такі предмети: гра на фортепіано, фісгармонії, віолончелі та всіх оркестрових інструментах; спів соло; хоровий спів; оперний спів; теорія композиції (елементарна теорія музики, сольфеджіо, гармонія, контрапункт, музичні форми); інструментовка; історія музики.

На драматичному відділенні викладались: практичне вивчення драматичного мистецтва (дикція, декламація, міміка та інші); теорія і історія драми; історія побуту; пластика (танці художні, народні та інші.). Кожен предмет викладали запрошені школою спеціалісти, які мали художню освіту [70].

Досить активно в школі проводились концерти, вокальні та музичні вечори, постановки музичних вистав за участю самих учнів та професійних артистів.

Серед великої кількості приватних закладів Києва досить популярною була музична школа вільної художниці Петербурзької консерваторії О'Коннор-Лисенко, відкритої у 1908р. До школи приймали дітей віком від 7 років. Навчальна програма поділялась на елементарний, перший та другий курси, а предмети – на спеціальні (співи, гра на різних музичних інструментах) та обов'язкові (сольфеджіо, гармонія, теорія музики, історія

музики, хоровий спів). Що стосується викладання співу, то воно велося українською, російською та італійською мовами.

На початку ХХ ст. в Києві нараховувалось понад 15 різних музичних класів, курсів і шкіл, серед яких найбільш відомими були музичні курси М. Діоміді (1908-1918 рр.), музична школа З. Бялковської (1909 р.), «Вищі оперні і драматичні курси з обов'язковим інструментальним відділенням» співака М. Медведєва (1911), «Підготовча музична школа» А. Нелипович (1912-1918 рр.), «Музично-драматичні курси» А. Тальковського (1912-1920 рр.).

Аналогічні приватні музичні заклади існували і в інших містах України. У Одесі перші приватні курси були відкриті у 1889 р. – музичні курси К. Лаглера, який зазначав: «Мета моїх музичних курсів – підготувати учнів як до викладацької діяльності, так і до завершення своєї музичної освіти на вищих курсах консерваторії, а також сприяти поширенню естетичного смаку в нашому місті...» [60, с. 28]. Програма курсів за рівнем навчання відповідала консерваторському. При курсах діяли підготовчі класи для початківців. Повний курс навчання для класів з фортепіано тривав 8 років, струнних інструментів – 7 років, спів соло – 5 років. Також діяли педагогічні класи для підготовки випускників до педагогічної діяльності. До обов'язкових предметів відносились елементарна теорія музики, сольфеджіо, гармонія, історія музики. У 1898-1899 навчальному році на курсах навчалось близько 85 учнів.

Досить популярними були музичні класи Д.Ф. фон-Рессель, засновані у 1892 р. До навчання приймали осіб обох станів з восьмирічного віку. Термін навчання на музичних інструментах тривав 8 років, а співу – 6 років. Предмети, які викладались розподілялись на спеціальні (гра на фортепіано, скрипці, духових, віолончелі, композиція, спів соло) та обов'язкові (сольфеджіо, теорія музики, історія музики, гармонія, форма композиції, читання нот з листа, ансамблева гра, хоровий спів). У приміщенні класів щорічно проводилось до восьми літературно-музичних вечорів за участю

мішаного хору класів. З 1902 р. діяли два відділи: артистичний і педагогічний [74].

Рівень музичної підготовки на курсах був досить високим і дорівнював середній музичній освіті. Навчання на педагогічному відділі дозволяло випускникам курсів викладати різні музичні предмети. На останньому курсі учні класу сольного співу повинні були знати п'ять оперних партій, дві арії і продемонструвати свою артистичність.

Серед значної кількості іноземних педагогів-вокалістів, які сприяли утворенню підвалин Київської професійної музичної освіти кінця XIX – початку XX ст., вирізняється Камілло Еверарді (Київське музичне училище), який виховав плеяду видатних українських вокалістів; М. Петц – відомий італійський педагог; запрошений В. Пухальським до музичного училища; славетний оперний співак, викладач Берлінської академії співу Е. Гандольфі; всесвітньо відома співачка О. Шперлінг (меццо-сопрано), яка гастролювала у найкращих оперних театрах світу, виховувала професійних співаків у музичному училищі, а потім і у консерваторії, та інші.

Італійські педагоги, які захоплювалися вокальною природою українських співаків, сприяли реалізації проблеми міжкультурних діалогів, спричиненої соціальними передумовами, і здійснювали пропаганду манери «bell canto» поза її батьківщиною [64, с. 32]. Нормою професійного життя українських співаків стають пошуки вокальних педагогів у Італії та інших країнах Європи, де були розвинені національні школи співу. Разом з тим, здатність до національної самоіндефікації, яка була у творчості українських та російських композиторів, музикантів співаків, свідчить про високохудожній синтез культуро творчих процесів [1, с. 67].

У кінці XIX – на початку XX ст. приватні музичні заклади відкривались і в Одесі, зокрема: музичні курси Р. Гельм (1894 р.), М. Шмітт (1898 р.), курси артистів імператорських театрів А. Грецького та С. Грецького (класи сольного співу та фортепіано), курси сценічного



мистецтва О. Рахманової, курси співу оперних артистів Супруненко (1900 р.), школа для музично обдарованих дітей П. Столярського (1908 р.).

Досить велика кількість приватних навчальних закладів існувала в Харківській губернії. Серед них: курси співу С. Лапинського, музично-драматично-вокальні курси А. Соколової, музичні класи О. Яковлевої-Бойкової, М. Могучих, сценічна студія П. Ільїна, музичні курси А. Бенш, Н. Карпової, О. Сулуянової і С. Кондирєвої, М. Тихонова, музичні курси «Модерн» Л. Вернер, курси співу О. Черкасової, школа музики А. Ієнтш, школа драматичного мистецтва І. Пельцера, музична школа Г. Штрейхер-Немеровської, театральна школа О. Маслової, вища спеціальна музично-педагогічна школа Д. Бер, вище музичне училище В. Гілевич [63, с. 23].

Отже, в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. простежується значний ріст спеціальних музичних закладів, значною ланкою яких стали приватні музичні курси та школи. Значна кількість приватних закладів свідчила про те, що бажаючих отримати музичну освіту було досить багато. Виховання професійних музикантів перестає бути епізодичним явищем і поступово набуває систематичного характеру.

З ростом культурного та освітнього рівня в Україні на початку ХХ ст. назріла потреба відкриття вищих спеціальних учбових закладів. З 1917 р. музична освіта стала державною справою й увійшла до загальної системи освіти. Державного статусу набули також приватні музичні школи.

Осередками професійної вокальної освіти в Україні на початку ХХ ст. стають консерваторії Києва, Одеси та Харкова. Ще у 1889 р., після ознайомлення з учбовими програмами музичних училищ Російського музичного товариства А. Рубінштейн висловив думку про необхідність відкриття тут консерваторій, які мають стати центрами вокальної освіти. Діяльність цих навчальних закладів була спрямована на формування вокальних шкіл видатних українських педагогів: О. Філіппі-Мишуги, О. Муравйової, М. Донець-Тессейр, І. Паторжинського (Київ); Ю. Рейдер,

Н. Урбає, О. Благовидової (Одеса); Г. Алчевського, М. Михайлова (Харків) та інших

3 листопада 1913 р. відбулося офіційне відкриття Київської консерваторії першим директором якої став В. Пухальський, а з 1914 р. Р. Глієр. У класі сольного співу викладали видатні майстри сцени О. Шперлінг, В. Цветкова, М. Алексєєва-Юневич, Г. Гандольфі.

Крім спеціальних та музично-теоретичних предметів, тут було введено хоровий спів, який вів О. Кошиць, сценічне мистецтво, дикцію, декламацію (С. Жданов), пластику, міміку, танці (М. Ланчевська-Ланге), естетику та історію мистецтва (Є. Жураківський), відкрито оперний клас (Г. Ходоровський). Вже з 1914 р. за ініціативою керівника оперного класу О. Шперлінг було прийнято «Основні положення про оперний клас», які практично співпадають з вимогами педагогів перед співаками і в теперішній час. Вимоги до учнів були досить високими. Екзамени оперного класу на вищому відділенні передбачали знання напам'ять не менше п'яти оперних партій, обраних професором зі студентами і розучених в оперному класі.

З вересня того ж року починає працювати Одеська консерваторія. Її організації сприяли талановиті музиканти-педагоги О. Виноградський, О. Глазунов, М. Іполітов-Іванов, В. Сафонов та інші. Вони не одноразово засвідчували високий художній та освітній рівень учнів Одеського музичного училища, програми якого відповідали вимогам консерваторії. Голова Одеського відділення РМТ та директор музичного училища В. Орлов у доповідній записці до Головної дирекції РМТ у 1913 р. зазначали: «За своїми сприятливими кліматичними умовами Одеська консерваторія особливо підходить для розвитку класів співу. Немає сумнівів, що відкриття нової консерваторії стане могутнім поштовхом для сильного підйому музичної культури на Півдні Росії, а місту дасть можливість стати новим музичним центром». Зі студентів консерваторії був створений хор (100 чоловік), духовий оркестр (63 учні), діяв оперний клас і клас камерного ансамблю.

Склад викладачів Одеської консерваторії був досить високопрофесійним, серед яких були представники найкращих європейських шкіл. З ініціативи адміністрації до класу вокалу були запрошені артист італійської опери Д. Дельфіно-Менотті і викладач з великим педагогічним даруванням та досвідом Ю. Рейдер. Вона навчалася співу в Італії і деякий час займалася зі славетною співачкою О. Леоновою, тому у своїй методиці постановки голосу поєднувала російську та італійські школи. Ю. Рейдер виховала плеяду чудових вокалістів, які виступали на оперних сценах не лише України, а й за її межами.

Значну роль у становленні професійної музичної освіти відіграла Харківська консерваторія. Її відкриття відбулося 2 травня 1917 р., а директором було призначено чудового музиканта І. Слатіна. На посаду викладачів співу були запрошені Д. Сьоннерберг, С. Долинін. Додатково запроваджуються курси дикції та декламації, італійської мови, естетики, пластики й танців, оперний клас.

У тому ж році паралельно в Харкові відкривається ще одна консерваторія ім. М. Римського-Корсакова, яку організувало Філармонічне товариство. Вона існувала за кошти членських внесків та пожертвувань і була своєрідним різновидом музичних курсів. Консерваторія надавала освіту з гри на музичних інструментах, теорії музики та співу. В класі вокалу працювала Г. Штрейхер-Немировська.

Складовою частиною консерваторій у Києві, Харкові та Одесі були музичні училища РМТ. Їх педагогічний склад майже без змін був таким, як і в училищах. На думку багатьох дослідників, негативною вадю новостворених консерваторій було те, що їх студенти вважали своїм покликанням лише концертну діяльність, одержуючи кваліфікацію солістів, диригентів та композиторів. Консерваторії не ставили перед собою за мету підготовку викладачів масової школи.

Отже, в кінці XIX – на початку XX ст. простежується тенденція становлення і розвитку професійної музичної освіти в Україні. Діяльність

музичних училищ РМТ та чисельних приватних закладів сприяла консолідації музичних сил України і стала вагомим підґрунтям для подальшого розвитку професійної освіти – відкриття вищих музичних закладів в Києві, Харкові, Одесі.

Взаємодія спеціальної та загальної музичної освіти сприяла взаємозбагаченню та розширенню музичних знань учнів. Здобувши музичну підготовку в середніх та вищих навчальних закладах, їх випускники продовжували навчання в спеціальних музичних закладах, що забезпечувало систематичність музичної освіти.

В кінці XIX – першій третині XX ст. в галузі музичної освіти і виховання відбуваються і прогресивні зрушення та прослідковуються характерні тенденції, що сприяли розвитку педагогічної майстерності і тпрофесійного досвіду викладачів музичних дисциплін вищих навчальних закладів, зокрема:

- дисципліни музичного циклу не були регламентовані державними нормативними документами, але необхідність їх впровадження була безсумнівна;

- звернення уваги на професійну підготовку викладачів, їх методи та принципи роботи;

- організація курсів для вчителів співів;

- відкриття вищих музичних навчальних закладів, де студенти мали можливість навчатися у видатних майстрів музичного мистецтва;

- постійне зростання інтересу молоді до занять музикою.

Поступово все організованіших форм набуває музична освіта; якщо в першій половині XIX ст. музиці навчали, головним чином, приватні вчителі або викладалися в загальноосвітніх учбових закладах, то пізніше організовується досить розгалужена мережа музичних шкіл.

Активна громадська та професійна діяльність педагогів-музикантів у навчальних закладах України XIX ст. сприяла:

– посиленню національної спрямованості вітчизняної музичної освіти шляхом введення до навчальних програм українських народнопісенних творів та їх композиторських обробок;

– інтеграції у змісті музичної освіти прогресивних ідей вітчизняного і зарубіжного музично-педагогічного досвіду, що передбачало використання різноманітних форм і методів музичної освіти у навчальних закладах, включення у репертуар найкращих зразків національного і світового мистецтва;

– професіоналізація музичної освіти, що виявилася у створенні мережі професійних музичних навчальних закладів; розширення змісту навчальних програм, за рахунок введення музично-теоретичних дисциплін та предметів сценічної та акторської майстерності;

– посилення уваги до забезпечення індивідуально-особистісної спрямованості музично-освітнього процесу, що передбачало створення індивідуальних програм з музичних дисциплін з урахуванням творчих можливостей та виконавської індивідуальності кожного учня чи студента, а також специфіки навчального закладу.

Вивчаючи творчу і педагогічну діяльність українських педагогів-музикантів ХІХ ст. простежується еволюція їх педагогічних поглядів. Якщо в другій половині ХІХ сторіччя характерною особливістю їх діяльності була обмеженість цілей музичного виховання (композитори домагалися включення уроків музики у шкільні навчальні плани і програми), то наприкінці ХІХ – початку ХХ сторіччя їм довелося вирішувати більш складні завдання. Головна мета полягала в тому, щоб підручники і збірники з музичного виховання були спрямовані на національні потреби школярів, і щоб навчання відбувалося рідною українською мовою.

Активна громадська діяльність українських педагогів-музикантів ХІХ ст. поклала початок розвитку музичної освіти і виховання, сприяла створенню аматорських і професійних виконавських колективів, які, крім концертної діяльності проводили велику навчально-просвітницьку роботу.

Їхня участь у педагогічній роботі по підготовці професійних кадрів українського музичного мистецтва поклала початок створення української музично-педагогічної школи, яка почала конкурувати з існуючими на той час російськими та іншими школами. Використання професійного досвіду видатних українських педагогів-музикантів ХІХ ст. у сучасних школах і вищих навчальних закладах, допоможе відродити втрачені традиції у музично-естетичному вихованні підростаючого покоління, підвисити якість загальної і професійної музичної освіти.

### СПИСОК ДЖЕРЕЛ:

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокulturологічний аспект: монографія. – Вид. 2-е, перероб. і допов. / В. Антонюк. – К.: Українська ідея, 2001. – 144 с.
2. Базелюк О.В. Педагогічні умови як складова системи поліхудожнього виховання старших підлітків / О.В. Базелюк // Педагогічна освіта: теорія і практика. Психологія. Педагогіка: зб. наук. праць/ Київ. ун-т ім. Б. Грінченка; редкол.: Огнев'юк В. О., Хоружа Л. Л., Безпалько О. В. та ін. – Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. – №20. – С.19-22.
3. Балл Г.О. Орієнтири сучасного гуманізму (в суспільній, освітній, психологічній сферах) [Текст] / Г. О. Балл. – К.; Рівне: Вид-во О. Зень, 2007. – 172 с.
4. Барбіна Є.С. Формування педагогічної майстерності в системі безперервної педагогічної освіти : автореферат дис. ... д-ра. пед. наук : спец.13.00.04 / Є. С. Барбіна – К., 1998. – 37 с.
5. Батенко Т. Анатоль Вахнянин: біля джерел національного відродження. – Львів, 1998.
6. Батурина Г.И. Введение в педагогическую профессию : учеб. пособ. для студ. сред. пед. учеб. заведений / Г. И. Батурина, Т. Ф. Кузина. – [2-е изд., стереотип.]. – М. : Академия, 1999. – 176 с.
7. Білинська М. Сидір Воробкевич. – К.: Музична Україна, 1982. –

8. Березівська Л.Д. Проблеми освіти та виховання в діяльності Київських просвітницьких товариств (друга половина XIX – початок XX ст.): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. / Березівська Лариса Дмитрівна. – К., 1998. – 212 с.

9. Беланова Р.А. Гуманізація та гуманітаризація освіти в класичних університетах (Україна – США): Монографія. – К.: Центр практичної філософії, 2001. – 216 с.

10. Беленька Г.В. Формування фахової компетентності студентів під час навчання у вищому навчальному закладі // Вісн. Київ. міжнар. ун-ту. Серія «Педагогічні науки, психологічні науки». – К., 2002. – Вип. 1. – С. 29 – 35.

11. Богданов Н.А. Очерк деятельности Киевского отделения императорского Русского музыкального общества и учрежденного при нем музыкального училища со времен их основания (1863 – 1888) / сост. Н.А. Богдановим. – К., 1888. – 172, [88] с.

12. Борисенко В.Й. Боротьба демократичних сил за народну освіту на Україні в 60-90 роках XIX ст. / В.Й. Борисенко; АН УРСР, Ін-т історії. – К.: Наукова думка, 1980. – 155 с.

13. Борисенко В.Й. Курс української історії: з найдавніших часів до XX століття: навч. посіб. для студ. вузів / В.Й. Борисенко. – 2-е вид. – К.: Либідь, 1998. – 614 с.

14. Булатова Л.О. Гендерні особливості сприйняття музичного мистецтва // Теоретичні питання культури, освіти, виховання: зб. наук. праць. – Вип. 35. За заг. ред. Євтуха М. Б., укл. Михайличенко В. – К., 2008. – С. 51.

15. Васильєва О.В. Формування морально-естетичної культури учнівської молоді засобами хорового мистецтва на Слобожанщині (кінець XIX – початок XX ст.): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. / Васильєва Оксана Вікторівна. – Харків, 2006. – 234 с.

16. Виконавські школи вищих учбових закладів України: тем. зб. наук. пр. / [О.І. Малозьомова та ін.; голов. ред. І.Д. Безгін]. – К.: МК УРСР; КДК ім. Чайковського, 1990. – 180 с.
17. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підруч. для вищ. навч. закл. / Богдан Пилипович Гнидь. – К.: НМАУ, 1997. – 318 [1] с.
18. Горбенко С.С. Розвиток ідей гуманістичного виховання учнів засобами музики (XX – початок XXI ст.): [монографія] / С. С. Горбенко. – К.: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2015. – 407 с.
19. Головащенко М. Олександр Мишуга. (1853–1922): спогади, матеріали, листи / Микола Іванович Головащенко. – К.: Муз. Україна, 1971. – 779 с.
20. Гриньова В.М. Цілісний підхід до формування педагогічної культури майбутнього вчителя / В.М. Гриньова // Засоби навчальної та науково-дослідної роботи : зб. наук. пр. – Х., 1997. – Вип. 4. – С. 54 – 59.
21. Даренський В. «Мова» мистецтва як феномен екзистенційного діалогу // Людинознавчі студії: 36. наук, праць ДДПУ. Філософія. – Дрогобич: Вимір, 2005. – С. 54-63.
22. Державна національна програма «Освіта» («Україна XXI ст.»). – К.: Вища школа, 1994. – 62 с.
23. Деятельность Одесского общества «Українська Хата», 1911 г. // Центральний державний історичний архів України /ЦДІА УКРАЇНИ / Ф.442, оп.520, спр.16.
24. Історія української музики: в 6 т. / [С.Й. Грица, М.П. Загайкевич, А.П. Калениченко та ін.]. – К.:Наукова думка, 1990. – Т.ІІІ : Кінець ХІХ – початок ХХ ст. – 1990. – 422, [2] с.
25. Заволока М.Г. Загальноосвітня школа України в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. / Микола Григорович Заволока. – К.: Київський ун-т, 1971. – 105 с.



26. Козицький П.О. Спів і музика в Київській Академії за 300 років її існування / Пилип Омелянович Козицький ; заг. ред. О.Я. Шреєр-Ткаченко. – К.: Муз. Україна, 1971. – 148 с.

27. Колотова О. Методологічні та методичні проблеми вивчення предметів художньо-естетичного циклу в школі / О. Колотова // Мистецтво та освіта, 2013. – № 3. – С. 46.

28. Корній Л.П. Історія української музики : [підруч. для вищих муз. навч. закл.] / Лідія Пилипівна Корній – К.; Х.; Нью-Йорк. : М.П. Кошиця, 1996. – Ч.2: Друга пол. XVIII ст. – 1996. – 386, [2] с.

29. Кузьменко Г.В. Вступ до спеціальностей образотворче мистецтво. Модуль 2: навч. посіб. / Г.В. Кузьменко, Р.М. Силко. – К.: Київ. ун-т імені Б. Грінченка, 2011. – 108 с.

30. Куришев Є.В.Музичний архів Бориса Грінченка / Є.В. Куришев. – 2-е вид. доп. – К.: Київськ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2011. – 104 с.

31. Кізченко В.І. Вахнянин Анатоль Климентійович // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. – К. : Наук. думка, 2003. – Т. 1: А – В. – С. 450.

32. Лисенко О. М.В. Лисенко: спогади сина / Остап Миколайович Лисенко; вступ. ст. М. Рильського. – К.: Мистецтво, 1966. – 362 с.

33. Литературно-художественное общество «Украинский клуб», 1911 г. // Центральний державний історичний архів України /ЦДІА УКРАЇНИ / Ф.385, оп.7, спр.100.

34. Луценко Е.М. Развитие среднего специального образования на Украине во второй половине XIX ст.: дис. ...канд. ист. наук: 07.00.02. / Луценко Евгения Михайловна.– К., 1991. – 169 с.

35. Львов М.В. Из истории вокального искусства / Михаил Львович Львов. – М.: Музыка, 1964. – 288 с.

36. Малозьомова О.І. Виконавські школи вищих учбових закладів України / О.І. Малозьомова. – К.: Київська консерваторія, 1990. – 203 с.

37. Михайличенко О.В. Музично-естетичне виховання дітей і молоді в Україні (ретроспективно-теоретичний аспект): монографія / О.В. Михайличенко. – 2-ге вид., допов. і перероб. – Суми: Козацький вал, 2007. – 356 с.
38. Михайлова Т.М. Виховання співаків у Київській консерваторії: хронол. огляд з 1863–1963 р. / Тетяна Миколаївна Михайлова. – К.: Муз. Україна, 1970. – 128 с.
39. Назаренко И.К. Искусство пения: история, теория, практика / Иван Карпович Назаренко.– М.; Л.: Музгиз, 1948. – 384 с.
40. Національна Доктрина розвитку освіти // Книга вчителя дисциплін художньо-естетичного циклу: Довідково-методичне видання / Упоряд. М.С. Демчишин; О.В. Гайдамака.— Харків: ТОРСІНГ ПЛЮС, 2006. – С 28-42.
41. Нариси з історії української музики : [у 2 т.]. – К.: Мистецтво, 1964. – Ч.1: Музика VIII – початку XX ст. – 1964. – 308 с. – Ч.ІІ: Українська радянська музика. – 1964. – 310 с.
42. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманізація искусства // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запа-да о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 230-263.
43. Олексюк О.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: Навч. посіб. / О.М. Олексюк, М.М. Трач. – К.: Знання України, 2004. – 264 с.
44. Олексюк О.М. Музична педагогіка : навч. посіб. / О.М. Олексюк. – К. : Київ ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. – 247 с.
45. Основи викладання мистецьких дисциплін : навчальний посібник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / О.П. Рудницька [та ін.]; Міністерство освіти і науки України, Академія педагогічних наук України, Інститут змісту і методів навчання, Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України. – [б. м.], 1998. – 183 с.

46. Очерки по истории русской музыки конца XIX – начала XX в.: для учащихся старших классов / [Т. Хопрова, А. Крюков, С. Василенко]. – М.; Л.: Просвещение, 1965. – 208 с.

47. Отчёт о деятельности общества «Громада», 1890 г. // Центральный державний історичний архів України /ЦДІА УКРАЇНИ / Ф.442, оп.622, спр.439, арк. 82.

48. Пономаренко М.І. Педагогічна і творча діяльність українських композиторів у музично-естетичному вихованні школярів: довід. метод. посіб. для вчителів музики / М.І. Пономаренко; Рівнен. держ. пед. ін-т. – Рівне, 1996. – 91 с.

49. Прокопенко И.Ф. История становления и развития народного образования на территории Харьковщины в дооктябрьский период (XX – нач. XX в.): учеб. пособие по спецкурсу для студ. пед. спец. вузов / И.Ф. Прокопенко, Д.А. Кочат; ХГПИ им. Г.С. Сковороды. – Харьков, 1990. – 92 с.

50. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матер. Міжнарод. Наук.-практ. Конф., 16-17 жовт. 2014р./ МОН України, Київ. ун-т ім. Б. Грінченка; за заг. ред.. В. Л. Огнев'юка; [редкол.: В.О. Огнев'юк, Л. Л. Хоружа, К. Ю. Бацак та ін. ]. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. – 704 с.

51. Потапчук Т. Виховний потенціал музичного мистецтва // Нова педагогічна думка: Науково-методичний журнал. – 2008. – № 2. – С. 141.

52. Попова В.Л. Естетична підготовка вчителів у діяльності педагогічних курсів Слобожанщини (кінець XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. ...канд.пед.наук : спец. 13.00.01 / В.Л. Попова – Х., 2004. – 217 с.

53. Пархоменко Л. Вахнянин Анатоль // Українська музична енциклопедія. – Т.1 – Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2006 – С. 315

54. Пирогов Н.И. Избранные педагогические сочинения / Сост. А.Н. Алексюк, Г.Г. Савенок. – М. : Педагогика, 1985. – 496 с.

55. Програма по класу пения школы О.М. Потёмкиной, 1890 г. // Центральный державный историчный архив Украины / ЦДІА УКРАЇНИ / Ф.442, оп.543, спр.251, 1890 р.

56. Ростовський О.Я. Проблеми і перспективи музично-педагогічної освіти в Україні // Учитель музики – хормейстер в школі: зб. наук. пр. – Суми: Сумський ДПУ ім. А. Макаренка, 2001. – 164 с.

57. Рудницька О.П. Вплив музичного сприйняття на розвиток професійно значущих якостей майбутнього вчителя // Педагогіка і психологія. – 1994. – № 4. – С. 98 – 106.

58. Рудницька О.П. Українське мистецтво у полікультурному просторі: Навч. посіб. – К.: «ЕксОб», 2000. – 208 с.

59. Рождественский С.В. Исторический очерк деятельности Министерства народного образования (1802-1902) / С.В. Рождественский. – СПб.: М-во народного просвещения, 1902. – 785 с.

60. Розенберг Р.М. Музыкальная Одесса / Римма Марковна Розенберг; [Одес. гос. консерватория]. – О.: Ред.-изд. отдел обл. управления по печати, 1995. – 159, [1] с.

61. Соломаха С.О. Розвиток педагогічної майстерності викладачів музичного мистецтва та світової культури [Текст]: посібник. – К., 2013. – 157 с.

62. Сірополко С. Історія освіти в Україні / Степан Сірополко. – К.: Наук. думка, 2001. – 912 с.

63. Список учебных заведений Харьковской губернии на 20-е декабря // Світло. – 1916. – №7. – С. 23–25.

64. Стахевич О.Г. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XII – XIII століть // Музична культура Італії та Франції; від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів) / зб. наук. праць. – К.: КДК ім. П.І. Чайковського, 1991. – С.24-42.

65. Таланчук Н.М. Системно-синергетическая философия как методология современной педагогики // Магістр. – 1997. – С. 32 – 41.

66. Українська культура: лекції / за ред. Дмитра Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 589 с.
67. Українська педагогіка в персоналіях: У 2 кн. Кн..2: навчальний посібник/ За ред. О.В. Сухомлинської. – К. : Либідь, 2005. – 552 с.
68. Университет Святого Владимира, г. Киев 1834 г. // Центральный державний історичний архів України / ЦДІА УКРАЇНИ / Ф.129, оп.1, спр.65, арк.5.
69. Устав музыкального училища императорского Русского музыкального общества. – Киев.: Киевская старина, 1894. – 3 с.
70. Устав музыкальной школы М. Иконникова, 1905-1909 гг. // Центральный державний історичний архів України / ЦДІА УКРАЇНИ / Ф. 448, оп.1, спр.109, арк.3.
71. Устав музыкальной школы М.К. Лесневич-Носовой, 1893 г. // Центральный державний історичний архів України / ЦДІА УКРАЇНИ / Ф.442, оп.634, спр.412.
72. Філіпчук Г.Г. Музичне виховання особистості // Мистецтво у розвитку особистості : монографія / за ред., післямова та післямова Н.Г. Ничкало. – Чернівці : Зелена Буковина, 2006. – С. 93–104.
73. Циркуляр по Киевскому учебному округу. – К.: Тип. Кушнерев, 1905. – №10: Октябрь 1905 года. – С. 393–611.
74. Частные музыкальные школы г. Киева, 1881 г. // Центральный державний історичний архів України / ЦДІА УКРАЇНИ / Ф.442, оп.542, спр.30.
75. Шамаєва К.І. Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст.: [навч. посіб. для студ. вузів і вчителів шкіл] / Ін-т змісту і методів навчання. – К., 1996. – 116 с.
76. Южно-русский альманах / под ред. Ю.Сандомирского. – О.: Одесская типография, 1900. – 101 с.

#### **4. РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОГО ДОСВІДУ ВИДАТНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ УКРАЇНИ У ХХ СТОЛІТТІ**

Вивчення основних закономірностей та механізму функціонування системи фахової підготовки сучасного викладача можливе тільки на основі аналізу науково-методичного та практичного досвіду, що був накопичений в цій галузі. Пошук нових форм і методів навчання, що відповідають вимогам сьогодення, є актуальним питанням для розвитку національної освіти.

Переглядаючи документи XVII – XVIII століть, бачимо, що наряду з основними науками освітньо-виховного процесу фігурує музична освіта. Про це свідчать записи у статутах братських шкіл та колегуумів, в яких викладались музика та спів. У другій половині XVII – на початку XVIII століть потреба в кадрах кваліфікованих співаків та інструменталістів, які Україна готувала також і для Росії, зростає. Задовольнити ці потреби могла тільки організація спеціальної музичної освіти. Проте ще довгий час основним осередком підготовки музичних кадрів залишалися колегіуми й особливо Київська академія. Музика входила до складу основних дисциплін в академії, і протягом певного часу іспити з музичних предметів були обов'язковими для випускників старших класів.

Наприкінці XVIII – початку XIX століть у Київській академії спостерігається тенденція до професіоналізації навчання музики. Відкриваються класи «нотного ірмологійного співу» та інструментальної музики. У нотному класі, який відкрився в 1790 р., вивчали піснеспіви церковного вжитку, а також ірмології. Заняття відбувалися двічі на тиждень по три години. Цей клас існував до 1819 р., коли «Академію для наук свободних» було реорганізовано у «Духовну академію» та семінарію [34].

Відкриття Музично-драматичної школи Лисенка поклало початок розвитку національної системи професійної музичної освіти в Україні.

У подальші часи сучасники та учні Миколи Віталійовича Лисенка – А.Вахнянин, В.Верховинець, С.Воробкевич, М.Леонтович, С.Людкевич, Б.Підгорецький, Д.Січинський, П.Сокальський, Я.Степовий, К.Стеценко та інші створили багато самодіяльних та професійних музичних колективів та музично-освітніх організацій.

Особливо слід відзначити музично-просвітницьку та педагогічну діяльність М.Леонтовича, В.Верховинця, К.Стеценка, яка стала початком розвитку української музичної педагогіки. Їхня теоретична спадщина представляє науково-методичні посібники, підручники та інші роботи, в яких відображається найбільш ефективна методика навчання музиці, співу, естетичного виховання молоді засобами інших мистецтв.

Педагогічна діяльність видатних музикантів та хормейстерів є окремою ланкою процесу становлення музично-естетичного виховання молоді в Україні. Ними створена певна перспектива впливу практичної професійної мистецької діяльності на розвиток української музично-педагогічної системи. Їхня участь у педагогічній роботі по підготовці професійних кадрів українського музичного мистецтва поклала початок створенню української музично-педагогічної школи, яка впевнено почала конкурувати з існуючими на той час російськими та іншими школами.

Музичне життя України у 1920-1930 рр.

Музичне життя радянської України у 1920-30 рр. зосереджувалось передусім у Києві та Харкові.

По більших містах України засновано оперні театри, створено українські філармонії, молоді композитори звертаються до інструментальної творчості. Першим центром, довкола якого почали скупчуватися молоді композитори було товариство ім. Леонтовича, засноване в 1923 р. Його членами були: Левко Ревуцький - учитель композиції в Києві, автор симфонії і багатьох фортеп'янових творів, і Борис Лятошинський,

професор московської і київської консерваторії. Разом виховали цілу плеяду композиторів. В ці роки також творили Віктор Косенко, Михайло Вериківський, Валентин Костенко, Гнат Хоткевич, К. Богуславський і М. Фоменко [69].

Період 1920-30 рр. був одним з найбільш інтенсивних періодів розвитку української музики, що мала високий зріст професіоналізму і проявила себе у різних жанрах. У цей період розвивається музично-театральне і концертне життя, розгортається музична освіта. Після 1930 р. музику, як і інші ділянки мистецтва, починають трактувати як засіб партійної пропаганди. Композитори змушені писати урочисті восхвальні композиції - пісні в честь радянської батьківщини, партії, вождів комунізму. Одночасно посилювався ідеологічний контроль над творчістю музикантів з боку тоталітарної держави. Урядовою постановою 1932 р. ліквідована Асоціація Сучасних Музик (АСМ), об'єднання композиторів, які орієнтувалися на новаторські західноєвропейські музичні течії (експресіонізм, конструктивізм, джаз). Товариство ім. М. Леонтовича було реорганізовано у Всеукраїнське товариство революційних музикантів (1928-1931); утворилася Асоціація пролетарських музикантів України (1928 - 1932), Спілка композиторів України (1932-1937) [69].

Музичне життя України проявилось теж у розвитку оперних театрів у більших і менших центрах, таких як Харів, Одеса, Вінниця, Дніпропетровськ. Репертуар був здебільшого традиційний - італійські чи німецькі опери, але в українською мовою.

Українська музична культура у 40-х - 50-х рр. ХХ ст.

1941 - 1945 роки увійшли в історію українського музичного мистецтва як період складний та неоднозначний. Це обумовлено історичними подіями, що визначали сутність, сенс та напрямки художнього процесу, обумовлювали жанрові доміанти, тяжіння до певних ідеологічних, тематичних та образних сфер.



Початок Великої Вітчизняної війни став дійсним зламом в українській музичній культурі. Українські митці воювали на фронтах. Велика кількість виконавських колективів, театрів, філармоній, професорсько-викладацький склад багатьох музичних навчальних закладів було евакуйовано в республіки СРСР. Таким чином українська музика продовжувала свій подальший розвиток, але, нажаль, в іншому національному контексті, в іншій культурній атмосфері [69].

В українську музику того часу на повних правах входить фольклор народів СРСР, який пильно та активно вивчався українськими композиторами та музикознавцями. Народна музична спадщина башкирського народу привернула до себе увагу П. Козицького, Г. Верьовки, казахський фольклор знайшов своє відображення у творчості М. Скорульського, туркменський – у творах Ю. Мейтуса та О. Зноско-Боровського. Провідні теми творів - це домінування ідеї єдиного прагнення перемоги, патріотичної тематики, теми захисту рідної землі й культурного надбання.

Ознаками музичного життя у той час стає надвисока творча активність численних аматорських колективів, що охоплювали духом мистецької творчості найширші маси та прилучали їх до класичного музичного доробку. Рівень виконавства таких колективів часто був дуже високим. Невипадково багато з них здобули звання народних і можливість демонструвати свою майстерність за межами держави, знайомитись із сучасною музичною культурою зарубіжжя. Серед відомих професійних колективів того часу - Державний український народний хор ім. Г. Верьовки, Державний заслужений ансамбль народного танцю УРСР ім. П. Вірського, Заслужена академічна капела бандуристів УРСР, Державний український симфонічний оркестр, академічна хорова капела "Думка", Квартет ім. М. В. Лисенка [69].

Тематика щасливого радянського життя та соціалістичної праці, захоплення трудовим ентузіазмом втрачає статус канонічних, але не втрачає

при цьому своєї значущості. У той же час всі новаторські пошуки неофіційно гальмувалися. Така двосторонність була адекватна самій атмосфері того часу, в якій поєднувалися критика сталінізму та збереження фундаменту комуністичної ідеології.

Історичний період 1960 років у музичній культурі та освіті України.

Перша половина 1960-х років – це період тимчасового послаблення тоталітарного режиму, період хрущовської відлиги. Тоді активісти виступали на захист національної мови і культури, свободи творчості. Формування їх світогляду відбувалося під впливом гуманістичних традицій Заходу і зростав інтерес до спадщини власної культури. Діяльність діячів культури та просвіти була спрямована на виявлення існуючих тоді життєвих проблем, болючих питань, які замовчувалися за Сталіна. Першими представниками були Ліна Костенко й автор гостропубліцистичних віршів Василь Симоненко.

1960-ті роки відзначаються проривом української композиторської школи на світову арену, опануванням новітніх течій європейської музичної культури. У Києві створюється група митців «Київський авангард», до якої увійшли такі згодом відомі митці, як Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський та Віталій Годзяцький. Проте через розходження з ретроградними тенденціями офіційних музичних кіл СРСР члени «Київського авангарду» зазнавали різного роду утисків, що врешті-решт призвели до розпаду цієї групи [69].

В ці ж роки продовжують працювати такі композитори як Платон і Георгій Майбороди, К. Данькевич, на цей період припадають останні дві симфонії Б. Лятошинського. Світове визнання отримала національна школа вокального мистецтва. Яскраві імена української оперної сцени – А. Солов'яненко, Д. Гнатюк, Б. Руденко, Є. Мірошніченко. Визначною подією музичного життя стала постановка опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова» у Києві 1965 року.

Слід, також, відмітити діяльність Лятошинського Бориса Миколайовича, який закінчував свою творчу дорогу, але його також можна зарахувати до шестидесятників. Мав таких учнів - Сильвестров, Грабовський Дичко, Карабіц, Станкович, Гадзяцький, які стали шестидесятниками.

Оригінальним мистецьким явищем є українська авторська пісня. У розвиток цього жанру вагомий внесок зробив В. Івасюк (1949-1979) – український поет і композитор, автор тексту і музики пісень «Я піду в далекі гори» (1968), «Червона рута» (1969), «Водограй» (1969) та ін. Творчість митця ґрунтується на фольклорних джерелах. Пісня "Червона рута" дала назву Першому Республіканському фестивалю української пісні та музики.

#### **Українська музична культура 70-80 рр. ХХ ст.**

За цей історичний період українська музика пережила як ніколи раніш бурхливий час. Основою його були реалії радянського життя, ті повороти історії, результатом яких став період так званої відлиги, лібералізації, поживлення духовного життя, вихід зі штучної ізоляції радянського мистецтва від світового художнього процесу.

Продовжують творчу працю митці «старшого покоління» – Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, К. Данькевич, Г. Жуковський, Д. Клебанов, Г. Таранов, А. Штогаренко. Активно діє "середнє" покоління – К. Домінчен, Г. і П. Майборода, В. Кирейко, В. Гомоляка, І. Шамо та ін. Розпочинається активна діяльність на зламі 50–60-х рр.: В. Бібік, О. Білаш, Б. Буєвський, Л. Грабовський, В. Губаренко, Л. Дичко, Ю. Іщенко, І. Карабиць, Л. Колодуб, Г. Ляшенко, М. Скорик, В. Загорцев, В. Сильвестров, Є. Станкович, В. Губа, Л. Годзяцький та ін. Вони розширили традиційну для української музики пізноромантичну стилістику за рахунок новітніх прийомів європейського модернізму [69]

У даний історичний період вибухового розвитку програмної музики, яка дозволяла уникнути будь-яких жанрових визначень та повністю

виявити індивідуальні мистецькі прагнення. Виникали твори поліжанрові за своєю сутністю - синтез інструментального і вокального начал – хорова симфонія, симфонія-балет.

Слід зазначити, що плідного розвитку дістає музична освіта. Значно розширюється система художнього виховання: активно формується мережа дитячих музичних шкіл, музичних училищ. Їх випускники здобувають вищу освіту у Київській, Львівській, Одеській консерваторіях, Харківському інституті мистецтв, Харківському інституті культури з Київською філією. У 1968 р. вже самостійний Київський інститут культури відкриває Миколаївський та Рівненський культосвітні факультети.

Активним є періодичне видання збірки наукових праць «Українське музикознавство» (з 1964 р.), з 1970 р. поновлено видання журналу «Музика», друкується журнал «Народна творчість та етнографія» [69].

Українська музична культура 80-х - 90 рр ХХ ст.

Перебудова 80-х рр., розпад СРСР, здобуття Україною незалежності у 90-х рр. дали поштовх для появи нових культуротворчих тенденцій. Зміни, що почали відбуватися у нашій країні, сприяли поновленню перерваної культурно-модерністської традиції 20-х років та демократизаційно-оновлюючого струменя 60-х. Головною прикметою розвитку українського мистецтва цього часу стає переосмислення усталених та пошук нових творчих принципів. Друга половина 80-х рр. позначена звертанням вітчизняних соціологів, культурологів, мистецтвознавців до концептів західної культури, до оновлення духовних основ буття, відродження національних традицій, що набуває різноманітних форм культурного діалогу між соцреалістичними та альтернативними типами мислення.

На початку 90-х років в Україні з'являються численні недержавні творчі колективи, добровільні товариства різного роду спрямування, значна частина яких плідно співпрацює з багатьма зарубіжними культурними, освітніми організаціями та сприяє входженню України у світовий простір.

Важливим засобом осмислення процесів, що відбуваються у музичному житті країни, стає проведення численних наукових конференцій, присвячених розгляду нових культурологічних та філософських проблем музикознавства, питанням теорії та історії музичного мистецтва, сучасним поглядам на систему підготовки музичних фахівців тощо.

Картину розвитку академічного музичного мистецтва доповнюють авторські, ювілейні концерти композиторів, урочисті вечори, влаштування яких здійснюють Центр музичної інформації Спілки композиторів України та її регіональні відділення.

Одне з провідних місць у музичному процесі 80-90-х років посідає фортепіанна музика. Про це свідчить збільшення кількості національних і міжнародних фортепіанних конкурсів (Міжнародний конкурс імені М. Лисенка та Міжнародний конкурс юних піаністів пам'яті В. Горовиця у Києві, Міжнародний конкурс піаністів імені В. Горовиця у Харкові, Всеукраїнський конкурс імені Г.Нейгауза у Кіровограді, конкурс імені Ф. Шопена у Дніпропетровську, конкурс імені П. Луценка та конкурс юних піаністів В. Крайнева у Харкові, конкурси юних піаністів у Криму, Новій Каховці, Херсоні, фестивалі-конкурси студентів-піаністів у Мелітополі, Вінниці), а також поширення практики прем'єрного концертного виконання фортепіанних творів українських композиторів за кордоном (Австрія, Німеччина, Китай, США). Загальну картину музичного життя України збагачують численні конкурси і фестивалі інших жанрів мистецтва, зокрема, органної і камерної музики, духовної, хорової, духової і джазової, оперної, а також популярної сучасної пісні тощо. Дані заходи розширюють сферу спілкування між вітчизняними та зарубіжними композиторами, виконавцями, викладачами, сприяють обміну досвідом, поповнюють географію учасників, впливають на зв'язок з представниками мас-медіа (преса, радіо, TV) [69].

Різностямованість, багатовекторність мистецьких тенденцій дозволяє визначити їх як постмодерністські, де, з одного боку, простежується збереження, переосмислення та відновлення надбань минулого, з іншого, спостерігається відмова від традиційності, інтенсивні пошуки й експерименти.

### **Українська музична культура кінця ХХ ст.**

Значна кількість сучасних українських композиторів є членами Національної спілки композиторів, серед них – народні артисти, заслужені діячі мистецтв, лауреати Національної премії України імені Тараса Шевченка, академіки та 3 члена-кореспондента Академії мистецтв України, доктори наук, професори тощо. Твори сучасних українських композиторів виконуються головним чином на фестивалях «Київ Музик Фест», «Прем'єри сезону», «Форум музики молодих» (Київ), «Два дні й дві ночі нової музики» (Одеса), «Контрасти» (Львів) та «Дніпровські зорі» (Дніпропетровськ). У театральному репертуарі — опери “Мойсей” Скорика «Лісова пісня» В.Кирейка та «Палата № 6» В.Зубицького, балет «Різдвяна ніч» Є.Станковича, ряд балетів О.Костіна. Репертуар хорових колективів поповнюється творами Л. Дичко та Г. Гаврилець, інструменталістів — творами Жанни та Левка Колодубів, В.Рунчака тощо. Класична електронна музика представлена композиціями Алли Загайкевич, Івана Небесного та ін..

Історичні традиції продовжують сучасні оперні співаки України — Вікторія Лук'янець, Володимир Гришко, Валентин Пивоваров, Роман Майборода, Михайло Дідик.

### **Використання ідей М. Леонтовича у професійній підготовці педагогів-музикантів.**

Актуальними питаннями сьогодення є питання оновлення вітчизняної мистецької, зокрема музичної освіти. Необхідність пошуків оригінальних, нестандартних ідей, перспективних напрямів навчання і виховання молоді, де не останнє місце належить народнопісенній творчості українського

народу, яка має значний вплив на виховання й навчання підростаючого покоління. Процеси демократизації та національного відродження викликали значні зміни в житті українського народу, оновлення усіх сфер його діяльності, поглиблюючи тим самим комплекс вимог до культурологічної та професійної підготовки майбутніх учителів як передумови успішного забезпечення процесів навчання й виховання підростаючого покоління. У фаховій підготовці педагогів-музикантів особлива увага має приділятися вивченню творчості видатних діячів культури і мистецтва, зокрема, українських диригентів-хормейстерів, які повинні мати широку музичну ерудицію, знання щодо принципів і методики викладення різних хорових шкіл і видатних диригентів-хормейстерів – інтерпретаторів музики, тлумачами художнього твору, трансформаторами знань майбутніх поколінь. Педагог-музикант мусить знати і наслідувати кращі зразки багатовікового досвіду диригентів-хормейстерів, принципи їх виконавства і методик навчання і виховання. Активна робота з удосконалення теорії та методики навчання, розробка нових засобів педагогічного впливу ведеться сьогодні і в галузі музичної педагогіки. Разом з тим, подальше удосконалення процесів навчання та виховання молодих музикантів, оптимізація практики викладання фахових дисциплін не можуть бути ефективними без органічного засвоєння теоретичних напрацювань та педагогічного досвіду видатних музикантів-педагогів минулого, творчий доробок яких містить у собі ще недостатньо актуалізований теоретичний та практичний педагогічний потенціал.

Яскравим історичним прикладом застосування практичних педагогічних дій в царині професійної підготовки музикантів є постать Миколи Дмитровича Леонтовича, що охопила собою цілу епоху в розвитку української освіти і культури..

М.Д. Леонтович вважав, що системою кожної методики є послідовність – йти від меншого до більшого, від нижчого до високого, від елементарного до більш складного. У навчанні вчитель мав уникати

формалізму, механічного засвоєння матеріалу, повинен активізувати учнів у процесі розучування пісень та засвоєння нотної грамоти. Здійснювалося це через постановку реальних теоретичних і практичних завдань, які опиралися на здобуті знання, використання пісень, записаних або вивчених самими дітьми, прийомів релятивної сольмізації.

Основою точного і виразного співу М. Леонтович вважав роботу над правильним диханням, радив дотримуватися гігієни співу. Він також наголошував на обов'язковості вихо-вання музично-ритмічного і ладового чуття, музично-слухових уявлень і пам'яті.

М.Д. Леонтович припускав, що розвитку музичного слуху сприяють такі чинники:

- студіювання пісень напам'ять,
- виконання ритмічних вправ без нот,
- слухові мелодійні вправи,
- запис ритмічного диктанту,
- спів ритмічних зразків спів мелодій з аркуша,
- запис нескладних мелодійних диктантів.

М.Д. Леонтович наполягав на обов'язковому навчанні всіх дітей нотній грамоті і письму, а починати пропонував з безнотного співу («по слуху») на основі народних мелодій. Розвиток слуху стояв на передньому плані і проводився раніше вивчення нотної грамоти. Саме ж засвоєння нотного співу педагог радив починати із вивчення інтервалів мажорних акордів.

Величезного значення М. Леонтович надавав ритмічному вихованню, яке вбачав основою музичної грамотності. Для прикладу наведемо методику вивчення нової пісні: «Учитель проспівав раз, другий або третій. Учні слухають. Потім вони повторюють всі разом або поодиноці».

М.Д. Леонтович задумувався про взаємозв'язок музики з іншими видами мистецтва, іншими предметами, радив використовувати на заняттях кольорові поєднання або репродукції живо-пису. Слова М.Леонтовича –



«Хотілось, щоб природа в мистецтві була суцільною» [31, с. 7] – свідчать про те, що він інтуїтивно відчував суттєву єдність різних видів мистецтва, шукав гармонійні начала в звуках, кольорі, в житті.

Наведені вище ідеї композитора-педагога М. Леонтовича свідчать про високий рівень його методичної думки, їх відповідність не тільки тогочасній музично-педагогічній теорії, а й сучасній шкільній музичній педагогіці. Працюючи в семінарії, у школі вчителем співу, він поряд із пропагандою української народної пісні, широко і активно використовував кращі зразки європейської музики і вітчизняної духовної музики. Він мріяв про органі-зацію музичної освіти, яка заплювала б дітей з перших років їх перебування у школі. Ним було створено «Практичний курс навчання співів у середніх школах України» (з музичними ілюстраціями).

Зазначимо, що М.Леонтович щодо методики навчання співу дітей на початковому етапі відштовхується від примарних тонів, які беруться без зусиль, від середини діапазону, поступово розширюючи діапазон, захоплюючи звуки, які оточують їх зверху донизу. Він пропонує: «Щодо звукового матеріалу, то вже на перших ступенях навчання ми мусимо додержатися пісень у межах мажорного тетрахорду (до, ре, мі, фа) і добирати відповідних пісень, пристосованих до дитячого віку. Цього тетрахорду треба вивчити співати на букву «а» і слідкувати, щоб діти досить одкривали рота (два пальці мають уміститись межі верхніми і нижніми зубами). Вибирається тон не високий і не низький (наприклад, «фа»)… Діти не повинні дуже голосно співати або кричати: це вадить і стоїть на перешкоді розвитку музичного слуху» [32, с. 170-171]. Щодо формування основ вокальної культури у дітей, то М.Леонтович, як і інші композитори-педагоги (Я.Степовий, М.Лисенко, Ф.Колесса та ін.) відстоював положення про збереження дзвінкості, «сріблястості» дитячого голосу на заняттях зі співу з дітьми молодшого шкільного віку. Точніше, він відстоював збереження високої співацької позиції, що є основою природного та вільного звукоутворення у дітей.

М.Леонтович упродовж усього життя проводив активну роботу у справі поширення української народної музики, ознайомлення з нею дітей та молоді. Основним завданням у музичному вихованні дітей педагог-музикант вважав, передусім, розвиток пам'яті, інтелекту-альних сил, естетичних почуттів, виявлення громадянських інстинктів [32, с. 34]. Він звертав увагу на дисципліну, витримку і волю, як на найважливіші якості, що розвиваються під час занять з хорового співу. Цінні методичні рекомендації для вчителів співу містяться у його навчальних посібниках «Матеріали до методики співів у початковій школі», «Деякі методичні вказівки щодо організації нотного співу в народних хорах», «Практичні вказівки з методики навчання співів у хорах». Практичний досвід, набутий М.Леонтовичем як учителем співів, став основою його підручника «Нотна грамота» (1919 р.). Корисні поради знаходимо в «Матеріалах до методики співу в початковій школі», а саме: «..спів по слуху і спів з нот. На перших кроках навчання – спів без нот» [31, с. 168].

Видатний педагог наголошує на початковому етапі ознайомлення дітей з ритмічною стороною пісні, найлегшою для дітей (спершу – ритм, потім – динаміка (сила), і нарешті – мелодія – і дійсний спів по нотах). У «Практичних вказівках до методики навчання співу в хорах» М.Леонтович радить звертати увагу на ритмічний рух пісні, мелодії, на періодичність акцентів у цьому рухові, на кількість моментів у кожній ритмічній групі (так званому тактові).

М.Леонтович розробив теорію, ідеєю якої було поєднання кольорів зі звучанням музичного твору як однієї з найважливіших умов цілісного сприйняття музичного образу. З цією метою він створив власну систему показу мистецького матеріалу, що ґрунтувався на співвідношенні світлотіней і кольорів із музичними звуками. Він підкреслював, що кожний педагог мусить викладати музику в контексті інших наукових і художніх знань, а тому вважав за недоцільне обмеження фахової підготовки вчителя одним предметом.

Педагогічні ідеї М.Леонтовича помітно вплинули на розвиток української музичної педагогіки, однак цей вплив значно послаблювався авторитарним поширенням уніфікованих програм Міністерства освіти колишньої держави СРСР, обов'язкових для впровадження в союзних республіках з певною національною адаптацією, здебільшого формальною. Ці програми мали значне ідеологічне навантаження відомого спрямування, що призводило до нівелювання творчих пошуків українських педагогів [32, с. 11].

Таким чином, доцільним буде у педагогічних навчальних закладах розширення спектру музично-естетичної, вокально-хорової підготовки вчителів. Незважаючи на значну розпо-рошеність матеріалів, які репрезентують музично-теоретичну та музично-педагогічну спадщину М.Леонтовича, в них прослідковується безумовна послідовність і цілісність, наявність органічно поєднаних складових елементів, спрямованих до однієї мети – виховання музиканта високого культурно-освітнього гатунку. Педагог подає приклад органічної, системної цілісності музично-історичної та музично-виконавської підготовки майбутнього музиканта, що відповідає нагальним завданням музичної педагогіки, сучасному розумінню процесу музичної освіти.

Педагогічна й диригентська діяльність М.Леонтовича заклала міцні основи української музичної культури. Врахування наукового та педагогічного досвіду композитора може стати вагомим підґрунтям під час складання інтегрованих програм і підручників для сучасної школи, проведення інтегрованих занять.

Педагогічні та просвітницькі погляди Людкевича Станіслава Пилиповича.

У багатогранній довгорічній діяльності Станіслава Пилиповича Людкевича одне з важливих місць належить педагогічній праці. Протягом усього життя він віддає чимало сил вихованню талановитої молоді, розуміючи важливість цієї справи для розвитку музичної культури рідного

народу. Коло педагогічних інтересів Людкевича дуже широке: це й питання навчання музики в загальноосвітній школі, і викладання музично-теоретичних предметів у спеціальних навчальних закладах, і ведення курсу композиції. Це також постійна увага до методики викладання сольфеджіо, гармонії, підготовка вкрай необхідних підручників з музично-теоретичних дисциплін, розробка хрестоматій і посібників, виступи з проблем музичної педагогіки. Педагогічну діяльність С.П.Людкевич починає ще в 1901 р. після закінчення філософського факультету Львівського університету. Він викладає українську мову та літературу в одній з гімназій Львова та в Перемишлі (1901–1907). Музично-педагогічна ж робота його розгортається тільки після отримання ним глибоких спеціальних знань як композитора і музикознавця.

На початку ХХ ст. у Львові було створено «Союз співацьких і музичних товариств». Завданням даного Союзу була організація музичного навчального закладу. До правління цього «Союзу» входить і молодий талановитий музикант-професіонал Станіслав Людкевич. Щоб привернути увагу ширших кіл суспільства, Станіслав Пилипович виступає ще раніше, у 1902 р., зі статтею «Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові».

Протестуючи проти засилля чужоземної культури, він ратує за створення музично-культурних вогнищ, які зосередили б свої сили на піднесенні культури рідного краю. Станіслав Людкевич особливо акцентує увагу на потребі музичного навчального закладу, який готував би професіональних музикантів. Та не всі поділяли його погляди. Дехто вважав, що створення консерваторії в умовах політичного поневолення та важкого матеріального становища народу буде зайвою розкішшю, недоступною для широкого загалу. С.Людкевич ставить питання організації консерваторії в нерозривний зв'язок з проблемою розвитку культури народу, сприйняття ним усього цінного, що є в світовому мистецтві і так необхідне для дальшого змужніння рідного мистецтва.

С.Людкевич стає одним з ініціаторів заснування в 1903 р. Вищого музичного інституту ім. М.В.Лисенка у Львові, в якому викладає з перших днів його роботи, за винятком часу перебування на військовій службі та виїзду для завершення музичного навчання. З 1910 р. Станіслав Людкевич – директор Вищого музичного інституту ім.М.В.Лисенка. Він одразу націлює цей заклад на підготовку широкоерудованих музикантів, здатних до різноманітної мистецької діяльності. Піаністів орієнтують тут не тільки на розвиток віртуозної техніки, а й вимагають від них опанування фортепіанної літератури різних епох і стилів, оволодіння навичками сольного й ансамблевого виконання, транспонування, читання з листа тощо. Для поліпшення музичного розвитку інструменталістів та вокалістів вводяться уроки гри на фортепіано, що сприяє розширенню їх музичної освіти і має також практичне значення (навички акомпанування). Багато уваги приділяється підготовці вокалістів, розвитку теорії вокального та хорового співу.

Поряд з навчанням гри на окремих інструментах та співу вводяться як обов'язкові предмети курси теорії музики, гармонії, історії музики та музичної естетики. Все це свідчить про те, як серйозно, професійно ставиться в інституті питання підготовки молодих музикантів. Сам широко ерудована людина, Людкевич розробляє програму навчання спеціалістів, основним положенням якої стає ідея цілісного музичного навчання відповідно до потреб розвитку рідної культури і сучасних вимог. Так поєднуються в ній патріотичне служіння своєму народові увага до сучасних проблем світового мистецтва.

Ще в 1913 р. Людкевич готує підручник «Загальні основи музики (теорія музики)», який виходить у світ після страшного воєнного лихоліття у 1921 р. в Коломиї. Ця порівняно невелика книжечка довгі роки була чи не єдиним посібником для музикантів на Західній Україні. В передмові автор писав, що «здавна відчувається в нас пекуча потреба доброго, відповідно нинішнім умовам підручника для підставових шкіл».

У передмові до «Загальних відомостей із теорії музики» С.Людкевич вказує, що при підготовці підручника він спирався на аналогічні німецькі, російські та польські праці, беручи при тому до уваги наші потреби. З властивою йому скромністю він закінчує передмову словами: «Розуміється, що при такій компілятивній роботі підручник у неодному недомагає, все ж таки повинен бодай почасти виповнити прогалину в нашій музичній літературі, поки час і щасливіші умовини не дозволять зложити тривкіших наукових основ для нашої музичної культури». Це був підручник, який заповнив прогалину в музичній педагогіці. Він складався з чотирьох розділів: «Ритміка», «Систематика», «Краса тону», «Музичні форми». В них давались короткі відомості про музичний ритм, такт, темп, інтервали, лади, музичні інструменти та можливості людського голосу, історія виникнення і розвитку музичних форм. У кінці було вміщено словник музичних термінів.

У 1930 році Станіслав Пилипович видає «Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу», де використовує як навчальний матеріал народну пісню та кращі зразки класичної зарубіжної (Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен, Брамс, Гуно, Вагнер, Верді, Гріг, Сметана), російської (Чайковський) та української музики (Бортнянський, Лисенко, Матюк, Леонтович, Стеценко). Підготовка підручника з сольфеджіо була свідченням пильної уваги композитора до цього важливого для розвитку кожного музиканта предмета. Появу підручника попередив виступ Людкевича у кількох номерах журналу «Боян» зі статтею «Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах». Ці ж питання він ставить на засіданні комісії Міністерства освіти, де Людкевич відзначає, що наука сольфеджіо «у нас ніби відгороджена китайським муром від інших консерваторських предметів, усунена на сірий кінець, залишена сама на себе, на силу інерції і не має досі якоїсь виробленої, загально прийнятої методики ані напрямних ліній».

Він критикує існуючі підручники за відсутність системи у викладі матеріалу. Автор статті вважає неправильним тодішню орієнтацію на абсолютний слух, який є «явищем вродженим... і не конечно потрібним (а навіть деколи некорисним) для музичного розвитку, а який виробити вправами неможливо».

С.Людкевич висуває як важливе завдання сольфеджіо розвиток релятивного слуху: «...Не попадання в окремі тони чи інтервали, а можливо повний розвиток релятивного слуху в напрямі органічного розуміння і відчуття цілої системи гармонічних зв'язків мусить бути головною і єдиною метою раціонального сольфеджіо і музичного диктанту». У своєму виступі Людкевич висловлює пропозиції щодо планування цього курсу, вважаючи за необхідне вироблення єдиних принципів методики ведення цього предмета для всіх музичних шкіл. Вони залишаються актуальними і для сучасної педагогіки. Автор виділяє в підручнику дві частини – «Ритміку» та «Інтонацію», обгрунтовуючи це у згаданій статті: «Дальше не видно у нас розуміння того факту, що в науці сольфеджіо справу ритму слід конечно відділити від інтонації. Адже через майже фізичну неможливість вчителя звертати одночасно пильну увагу на чистоту інтонації і на точність ритміки в учнів (особливо тих, хто навчається співу і гри на скрипці) ритмічний бік залишається часто фатально занедбаним. Тільки самостійне систематичне трактування ритмічних проблем від елементарних до найскладніших шляхом так званого ритмічного читання (нот або груп ритмічних), а також шляхом ритмічного диктанту може тут принести успіх».

У ті ж роки С.Людкевич порушує питання реформи системи сольмізації, введеної ще у XIII ст. вченим Гвідо з Ареццо. Станіслав Пилипович виступає з проектом удосконалення цієї системи, яка має точніше враховувати зміну звуків при хроматиці, підвищенні чи пониженні музичних тонів, при співі в різних тональностях. Ця проблема час від часу фігурує і нині в музикознавстві різних країн, але в силу традиції все залишається по-старому. Так само і переконливий проект С.Людкевича

лишився проектом, хоч видатний композитор-теоретик висловив цікаві пропозиції.

Величезну роботу здійснював професор Людкевич у 20– 30-і роки як інспектор Вищого музичного інституту ім.М.В.Лисенка (1926–1939). Він брав активну участь в організації філіалів інституту у багатьох містах Західної України — Стрию, Станіславі, Дрогобичі, Перемишлі, Бориславі, Тернополі, Самборі, Коломиї, Яворові, Золочеві. У 1937 р. — за 35 років свого існування — інститут мав уже 10 філіалів, де працювало 60 вчителів та навчалось 600 учнів. Для тих умов це було великим досягненням. Виступаючи з нагоди 35-літнього ювілею інституту, С.Людкевич згадує початки роботи цього навчального закладу: «...З малої музичної школи, що почала свою діяльність у трьох кімнатах... з трьома учительками фортепіано та одним скрипки, зріс Музичний інститут, незважаючи на воєнну хуртовину та післявоєнну кризу, в найповажнішу нашу музичну установу вже не локального, а краєвого характеру, яка претендує на музичну консерваторію та успішно конкурує з найповажнішими музичними консерваторіями в Галичині й державі. Під цю пору Музичний інститут ім.Лисенка, крім централі у вигляді повної консерваторії, має в усіх майже більших містах Галичини понад десять статутних музичних філіальних шкіл чи експонованих класів».

С.Людкевич постійно роз'їжджає по всіх філіалах, очолює іспитові комісії на перевідних та випускних іспитах, виділяє кращих учнів філіалів для участі у звітних концертах у Львові. Багато енергії він витрачає на боротьбу з дилетантизмом, поширеним тоді в умовах відсталого провінційного життя. Вболіває митець за труднощі доступу до навчання талановитої незаможної молоді, недостатність матеріальної бази інституту. Поряд з постійною роботою в галузі музичної професійної освіти С.Людкевич приділяє велику увагу питанням навчання музики і співів у загальноосвітній школі. Ще в редагованому ним журналі «Артистичний вісник» (1905) у статті «Наші шкільні співаники» він утверджує велику



роль музики в естетичному вихованні особистості. Ці ж положення С.Людкевич розвиває у своєму виступі на першому українському педагогічному конгресі в 1935 році. Композитор-громадянин звертається до музикантів-професіоналів із закликом включитися в роботу по музично-естетичному вихованню різних верств народу, створювати необхідні для навчання співу підручники, засновані на народній пісні, забезпечувати шкільні хори відповідним репертуаром, допомагати в організації духових оркестрів, хорів, курсів для диригентів.

Вихованці професора Людкевича працюють зараз у різних музичних закладах, училищах, школах, філармоніях, вони стали відомими композиторами, музикознавцями, виконавцями. Можна сказати, що цілі покоління музикантів з початку ХХ століття і до сьогодні є тією чи іншою мірою учнями Станіслава Пилиповича Людкевича. Його приклад композитора, вченого, громадянина, відданість народові, служіння ідеям прогресу мали вплив на всіх чесних музикантів, а не тільки на його безпосередніх учнів. Професор М.Ф.Колесса в одній зі своїх статей з вдячністю згадує його змістовні, захоплюючі лекції, які прищеплювали любов до найкращих зразків вітчизняної і світової музичної культури.

Для педагогічних принципів С.Людкевича характерне прагнення виховати справжнього професіонала і водночас громадянина - патріота. Професор завжди був уважний до індивідуальності учня і намагався якнайглибше розкрити й розвинути його здібності. Суворі принципи, вимогливість поєднуються в нього з надзвичайно дбайливим ставленням до кожної людини, йому чужа байдужість. Студентів приваблює також поєднання в особі Станіслава Пилиповича Людкевича видатного композитора, вченого, педагога.

Професор С.П.Людкевич був зразком педагога-вихователя молоді. Глибоко вражала його пильна увага до усіх питань життя вузу. Він завжди щиро підтримував молоді таланти, допомагав їм виявити себе. Педагогічна діяльність С.П.Людкевича – то ціла епоха в історії української музичної

культури. Почавши з боротьби за професійну музичну освіту на західних землях України у важкі часи лихоліття, він зміг на повну силу проявити свої знання і ерудицію вченого в умовах вільного розвитку української культури, виховати цілий ряд талановитих музикантів-композиторів, музикознавців, виконавців, передати їм своє щире горіння у праці в ім'я рідного народу.

### **Педагогічна діяльність Стеценка Кирила Григоровича.**

Ім'я Кирила Григоровича Стеценка – композитора-класика, який виступав за утвердження демократичного мистецтва народу, що піднявся на боротьбу за своє соціальне та національне визволення, вписане в золотий фонд української культури. Всю енергію громадського діяча і хорового диригента, музичного критика і публіциста митець присвятив служінню народові.

Значне місце у творчому житті К.Стеценка займала його педагогічна діяльність. Композитор створив оригінальні пісні й хори, для дітей написав дві опери-казки, вніс багато цінного у методику викладання співу в школі та був організатором різноманітної позакласної роботи з музично-естетичного виховання.

Для формування ідейно-естетичних принципів К.Г. Стеценка вирішальне значення мало знайомство його з М.В.Лисенком. Саме велика зацікавленість співочою справою привела юнака 1899 р. до хору М.В.Лисенка. Спільна праця в цьому хорі стала підвалиною багаторічних творчих зв'язків. К.Стеценко вивчав і наслідував форми організації і методи роботи Лисенка з хором, перейняв його педагогічні настанови.

Безпосереднє знайомство з М.В.Лисенком та іншими прогресивними діячами української культури остаточно вирішило долю К.Стеценка, який усвідомив, що метою його життя має стати творчість і праця на благо народу. Педагогічні ідеї К.Стеценка, як і його суспільно-політичні погляди, формувались під безпосереднім впливом дійсності і мали демократичний характер. Тільки проводячи широку громадсько-педагогічну роботу і

перебуваючи під впливом демократичних ідей, К.Г.Стеценко зумів піднятися до розуміння залежності освіти від існуючого ладу. «Всякому відомо, – писав він, – що бідного та приниженого легше тримати в руках і керувати ним, куди завгодно. Такий же принцип у нас провадився в справі народної освіти: менше народіві освіти, або треба освіти тенденційної, щоби з народом легше було поводитись, як з елементом слухняним, щоб він не розбирав тих тенет, якими опутував його уряд».

Особистий досвід у справі набуття музичної освіти показав митцеві, яким важким є шлях кожного бідняка до освіти. Тому він ретельно вивчав стан музичної освіти в різних навчальних закладах царської Росії і констатував пізніше, що цьому питанню держава майже зовсім не приділяла уваги й ставилася до нього байдуже. Музичною освітою займались декілька консерваторій та музичних шкіл, які відкрились і існували завдяки приватній ініціативі окремих осіб, гуртків і меценатів. Автор відзначав, що звідти виходили музиканти-фахівці вузького профілю (скрипалі, піаністи, флейтисти тощо), і всі вони йшли прикладати свій фах «хліба ради» в кінематографи, театри, цирку. За цих умов «такої великої виховної ваги справа, як мистецтво в школах, знаходилась в руках дилетантів», і школи лишалися без досвідчених учителів музики, співів, живопису. Вважаючи педагогічну працю важливою громадською справою, Стеценко гаряче береться до будь-якої роботи, пов'язаної з питаннями музичної освіти.

Не чекаючи початку навчального року в учительській семінарії на Лук'янівці, де мала розпочатися його педагогічна праця, він з двадцять восьмого липня до двадцять восьмого серпня 1903 року викладає співи у Білій Церкві на короткотермінових курсах учителів. Ця робота зацікавила К.Г.Стеценка перш за все безпосереднім контактом з учителями початкових шкіл, а також можливістю використати курси для пропаганди прогресивних педагогічних ідей. В наступні роки він щоліта працював на таких же курсах у Таращі, Білій Церкві, Києві.

Офіційні особи визнали авторитет К.Стеценка-методиста. Його прізвище називалося серед прізвищ відомих на той час педагогів.

Незважаючи на короткотерміновість курсів, які щорічно організовувались, Стеценко намагався давати слухачам глибокі, науково обгрунтовані теоретичні й практичні знання. Його «Конспект занять на загальноосвітніх курсах» в Таращі свідчить, що тут вивчалися теорія музики, історія церковного співу і народні пісні. Перелік тем з теорії музики вражає широтою охоплених питань, вказує на творчий процес їх засвоєння. Тут і вказівка на необхідність науковості знань («Фізична причина звуків»), і вимога сольфеджувати засвоєні теоретично тетраборди різних тональностей та опора на слухове враження від сприймання ладів, і практика застосування камертона при побудові й співах всіляких гам та тризвуків, і вміння знаходити й давати тон за допомогою камертона та користуватися метрономом, і настійна вимога знати музичну термінологію.

Викладаючи історію церковного співу, Стеценко вводить теми: «Участь народу у співі», «Братства, їх діяльність, школи, братські хори та їхнє значення». Уже тематика лекцій свідчить, що лектор, роблячи аналіз творів, вказував на необхідність критичного засвоєння творчості композиторів попередніх епох. Він негативно ставився до діяльності музикантів-італійців в Росії, відзначав наявність у духовній музиці нового напрямку, адже поруч зі строгим стилем тут вже з'явилося «народництво», аналізував творчість М.Глінки тощо. У документах зазначалося, що у методиці навчання співу Стеценко вже тоді застосовував підготовчі вправи, спів по слуху і спів з нот, широко використовував народнопісенний матеріал на літературно-вокальних вечорах. Для запровадження цих заходів він на всіх курсах створював загальні хори, з якими виступав у прилюдних концертах.

Авторитет К.Г.Стеценка як методиста швидко зростав і поширювався за межами Київщини. 1908 року, наприклад, Лубенська повітова шкільна управа запросила його «прочитати на літніх учительських курсах в Лубнах

десять лекцій з методики співів». На жаль, ця цікава і важлива форма роботи композитора-педагога з учителями була припинена через репресії. Характерно, що К.Г.Стеценко ще у своїй дореволюційній практиці розширював «офіційний» репертуар тогочасної школи за рахунок творів російських і українських композиторів, а також народних пісень. Демократичне спрямування його педагогічної праці пробуджувало соціальну свідомість слухачів курсів. Перелік співочого репертуару на курсах вказує на те, що напрям роботи К.Г.Стеценка як педагога був протилежним «офіційному». Всі українські народні пісні виконувались у розкладках М.В.Лисенка.

К.Г.Стеценко, як критик-публіцист, завжди тісно пов'язував свої виступи з методико-педагогічними принципами, і подекуди важко визначити, що брало гору. Свої методичні настанови для навчальних закладів він перевіряв на практиці. Автор приділяв багато уваги дитячому музичному репертуарові. Приділяючи дитячому репертуарові першочергову увагу, Стеценко у 1906 р. впорядкував «для сім'ї і школи» збірку пісень «Луна», що складалася зі зразків народних пісень та творів тогочасних композиторів, розпочав працю над оперою для дітей «Івасик-Телесик». Активна громадсько-педагогічна діяльність К.Г.Стеценка, його боротьба за демократичний розвиток культури та реалістичний напрям у мистецтві опинилися в полі зору представників влади.

Крім інтенсивної педагогічної роботи і навчання у Любомирського, К.Стеценко проводить широку музично-пропагандистську діяльність разом із створеним ним хором «Просвіти». Маючи на меті поширення серед народу культури й освіти, прогресивні мистецькі діячі широко використовували легальне становище подібних до «Просвіти» організацій, боролися за демократичне спрямування їхніх заходів. Широко відома прогресивна діяльність чернігівської «Просвіти» під головуванням М.Коцюбинського. У київській організації активну участь брали Б.Грінченко, М.Лисенко та Леся Українка. Хор київської «Просвіти» під

керуванням К.Стеценка виступав регулярно. В концертах виконувались твори М.Лисенка, народні пісні. На прохання антрепренера Сагатовського (власне – І.Л.Мавренко-Коток) К.Стеценко набрав і відправив до Чернігова ще один хор.

Естетично-педагогічні ідеї К.Стеценка відбиті у рецензіях на підручники та збірники музичних творів. У рецензії на підручник Г.Любомирського «Учение о гармонии» він писав, що появу цієї книжки повинні щиро вітати всі, хто має відношення до музичної освіти, бо курс гармонії у ній представлений досить повно й систематично, ясною і зрозумілою мовою. Серед позитивних рис відзначалось також, що матеріал багато ілюстрований музичними прикладами, а його розділи і теми подані окремими уроками.

Рецензуючи «Збірку народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого і підстаршого віку у школах народних» М.В.Лисенка, автор передусім вказує на раціональну систематизацію музичного матеріалу: «Принцип поступовості від легкого до складнішого витримано дуже добре і виявляє в упорядникові не тільки великого знавця народної пісні, великого музиканта, але й послідовного педагога. «Збірка» М.В.Лисенка – це велике надбання для нашої школи і особливо сім'ї, – наголошував К.Г.Стеценко. З метою поширення кращих музичних творів українських композиторів К.Г.Стеценко разом з О.К.Коваленком 1910 р. засновує нотне музичне видавництво «Кобза».

У квітні 1917 р. Стеценко бере участь в організації вчителів народних шкіл у Ямполі, де виступає з доповіддю «Українська пісня в народній школі», висуває пропозиції щодо організації диригентських курсів, висловлює ряд думок про обов'язковість естетичного виховання, введення співів у всіх школах, намічає цілу низку заходів, про що свідчить перелік Стеценкових пропозицій з'їздові. Серед них були організація диригентських курсів; впорядкування співів на курсах для вчителів,

введення співів у школах; створення у всіх учительських і народних бібліотеках нотних відділів.

За ініціативою К.Г.Стеценка такі курси почали працювати в Ямполі в червні 1917 р. Він читав на них курс лекцій «Українська музика та її представники». На початку вересня 1917 року К.Г.Стеценко виїхав до Вінниці, де налагодив видання «Шкільних співаників» і «Методики навчання співу» для вчителів. Восени 1917 р. Стеценко переїжджає до Києва, де займає посаду вчителя співів в учительській семінарії на Лук'янівці. Тут він і друкує «Початковий курс навчання дітей нотного співу» (методико-дидактичні матеріали) та «Шкільний співаник, ч.І».

Усвідомлення доцільності своєї праці на благо розвитку народної школи надало Стеценкові нових фізичних і духовних сил. Переборюючи в складних умовах громадянської війни неймовірні труднощі, він продовжував розпочату роботу, в результаті чого була надрукована друга частина «Співаника», одночасно друкувалась і третя частина цього посібника. Вдалі спроби окрилили К.Г.Стеценка, і він планував надалі для музичного виховання дітей видати ґрунтовніші підручники: «Методику початкового навчання співу», «Збірку пісень, ігор, танків тощо» та – «Шкільний співаник».

Стеценко розробляв теоретичні основи системи музичної освіти і виховання дітей. Ось деякі з них: загальна доступність та обов'язковість естетичного виховання, науковість знань, відповідність дидактичного матеріалу віковим та психологічним особливостям дітей. Цікаві щодо цього визначені автором вимоги до підручників, які «повинні мати науковий характер» і бути пристосованими «до шкільного вжитку», а «розподіл» глав і параграфів, маючи на меті наукові завдання, мусить також пристосовуватись до шкільно-педагогічних вимог. Мова підручників, — наголошує автор, — повинна бути ясна, літературна, популярна». З притаманною йому енергією К.Стеценко брався до справ, пов'язаних з організацією школи.

Складність соціально-політичного життя тих років не дала змоги Стеценкові завершити розпочату роботу, та його енергія не знала меж. Він активно підключається до справ музичного виховання: перевидає надруковану ще в 1907 р. збірку пісень «Луна», значно розширивши і поліпшивши її, складає проекти заснування кобзарської школи, диригентського інституту, кафедри української музики при консерваторіях, створення етнографічного кабінету та ін. Не залишає він поза увагою і написання нових підручників: «Курсу історії української музики», «Співаника для шкіл» та «Підручника гри на кобзі», а для якнайкращого вирішення цих питань композитор пропонує оголосити конкурс на створення підручників. Він складає також проекти організації симфонічного оркестру та хорової капели, сприяє створенню численних самодіяльних хорів, у тому числі й шкільних. З Першим українським хором він разом з М.Леонтовичем об'їздив Полтавщину й Харківщину, що допомогло організації там подібних хорів.

На цей час і припадає розквіт педагогічного таланту Стеценка. Працюючи з хорами в учительській семінарії та Першій імені Т.Г.Шевченка гімназії, К.Г.Стеценко дбає про постійні контакти учнів з представниками науки та мистецтва, запрошуючи виступати з лекціями провідних діячів культури: П.Демуцького, М.Леонтовича, В.Верховинця, П.Саксаганського, О.Мурашка, Д.Ільченка, К.Квітку, М.Безбородька та ін. За ініціативою композитора влаштовуються виставки картин, ліплення, мінералів тощо.

Стеценко ретельно вивчав стан музичної освіти в консерваторіях та музичних школах дореволюційної Росії, щоб мати основу для підготовки наукових дослідників народної творчості, провідників культури в широкі маси народу, перш за все, через школи.

Стеценко на основі вивчених матеріалів доводить, що для здійснення цих завдань не можна покладатися лише на приватну ініціативу, як це практикувалося у царській Росії, і пропонує, щоб розв'язувала названі



проблеми держава. Для цього треба утворити при університетах спеціальні музичні факультети. Він визначає завдання, накреслює приблизний план, за яким повинна провадитись робота на цих факультетах, намічає обсяг теоретичних і практичних дисциплін, вимоги до випускників факультетів тощо.

Питання організації цих факультетів К.Стеценко виносить на обговорення спеціальної наради під головуванням Р.Глієра, яка відбулась у травні 1920 р. і була присвячена реорганізації музичного навчання на Україні. Перед присутніми тут Яворським, Беклемішевим, Блуменфельдом, Товстолужським, Гайдою, Кривусовим, Мицем та іншими Стеценко ставить питання про необхідність піднесення музичного навчання на відповідний рівень. Після обміну думками щодо схеми організації факультету, його зв'язків з іншими навчальними закладами нарада доручила К.Г.Стеценкові скласти проект організації такого факультету. Композитор передбачав передачу державі консерваторій та музичних шкіл колишнього Російського музичного товариства, пропонував створити систему музичної освіти на Україні, про що подає голові Всеукраїнського музичного комітету при Наркомосі ряд конкретних пропозицій.

Складаючи проект системи музичної освіти, К.Стеценко детально розробляв питання наступності навчальних закладів, їх взаємозв'язків, обсяг знань, вимоги, спеціалізацію тощо. «Найвищим пунктом в системі розвитку музичної культури, – писав далі автор, – мусить стояти Музична академія, як відділ «Асоціації мистецтв». Завданням «Академії мистецтв» – досягнення найвищого артистизму, шукання, нові течії, філософія музики та ін.

Другим згори є «Музичний факультет», або друга назва «Консерваторія при університеті», місце, де набувають всіляких знань у галузі музики. Третім – музично-технічні школи двох типів: а) підготовчого, б) середньо-технічного – тип школи найпоширеніший і доступний для всіх, хто бажає учитись музики». Для практичного

розв'язання питань і проблем розвитку музики та перевірки і вивчення нових художніх форм у розпорядженні Академії мистецтв, на думку автора, повинен бути державний симфонічний оркестр, квартет, камерні ансамблі, солісти і державна хорова капела. Автор цікаво розподілив факультет на такі відділи: струнний, вокальний, композиторський, диригентський, педагогічний та науковий і передбачав обов'язкову наявність симфонічного оркестру та хорової капели.

Та чи не найбільше Стеценка турбує музично-естетичне виховання дітей у початковій школі. Через усі його проекти реорганізації фахових музичних навчальних закладів та проекти створення системи музичної освіти червоною ниткою проходять питання музично-художнього виховання дітей у загальноосвітній школі. Він наголошував: дореволюційний уряд не надавав належного значення ролі мистецтва взагалі і співів зокрема в справі шкільного виховання. Кадри вчителів музики і співів, які несли б культуру в широкі маси народу, передусім через школи, повинні, на думку Стеценка, готувати консерваторії. Він висловлюється за скликання Всеукраїнського з'їзду вчителів співів для вироблення програми навчання для всіх класів школи, для чого складає три варіанти «Проекту програми зі співів в Єдиній школі» та «Пояснювальну записку» до нього, де відбито його методичні настанови й вимоги щодо організації навчального процесу.

З метою негайної підготовки учителів музики та співів Стеценко пропонує влаштувати короткотермінові курси. Він планує заснувати «двомісячні курси нотної грамоти» у Полтаві, Харкові, Чернігові, Одесі, Херсоні, Катеринославі (Дніпропетровську), Єлисаветграді (Кіровограді), Кам'янці-Подільському, Вінниці, Кременчуці, Житомирі та ін., а також на околицях Києва. Пропонує також організувати «двомісячні курси хорового співу та диригентські курси для вчителів співу».

К.Стеценко передбачав заснувати Музичне товариство і склав його статут. Уся робота мала розподілятися по секціях: етнографічній,

педагогічній, організаційній, технічно-будівничій та видавничій. Педагогічна секція повинна була «підготувати кадри освічених музичних педагогів, діячів, диригентів, «музик», для чого мала право відкривати музичні класи, курси, школи, інтернати при них та ін., посилати за кордон для удосконалення майстерності здібних учнів, оголошувати конкурси на музичні й музично-теоретичні твори тощо.

Організаційна секція товариства ставила таку мету: музично-естетичне виховання широких народних мас. Для цього вона мала засновувати в містах і селах хори, оркестри, оперні театри, займатись популяризацією народних інструментів, організовувати з'їзди, огляди, розсилати інструкторів для створення художніх колективів тощо.

У січні 1921 р. Стеценка обирають професором класу хорового співу Київської державної консерваторії. Навіть маючи дуже обмаль часу, Стеценко зумів поживити на селі культурно-масову роботу: організував сільський хор, з яким об'їздив навколишні села, налагодив репетиції драматичного гуртка, навчав дітей гри на фортепіано, у себе вдома вивчав з ними нотну грамоту, планував відкрити дитячу музичну школу й диригентські курси для підготовки керівників художньої самодіяльності.

Стеценко все своє життя приділяв багато уваги школі, навчанню та вихованню молоді, працюючи учителем співів у навчальних закладах різних типів (від початкової школи до вузів). Своєю працею він вніс неоціненний вклад у розробку методів музично-естетичного виховання дітей.

### **Роль Степового Якова Степановича у розвитку музичної освіти в Україні.**

Композитор Яків Степанович Степовий був серед тих, хто, зберігаючи та розвиваючи кращі традиції українського класичного мистецтва, будував культуру нового, віддавав багато сил величезній громадській і творчій роботі.

У 1919 р. був створений Всеукраїнський музичний комітет відділу мистецтв при Народному комісаріаті освіти УРСР, до якого увійшли провідні діячі українського музичного мистецтва Я.Степовий, М.Леонтович, К.Стеценко, П.Демуцький, Я.Яциневич. З Вукмузкомом тісно пов'язана багатогранна робота в галузі народної освіти. Я.Степовий, який очолював з 1919 р. одну з музичних секцій Вукмузкому, розгорнув велику громадську діяльність. Він займається питаннями музично-естетичного виховання, музичної освіти мас, підвищенням рівня концертно-виконавської майстерності, справою розгортання самодіяльності.

Головною метою діяльності Вукмузкому було піднесення музичної справи до рівня вимог, що стояли перед мистецтвом нової держави. Серед інших не менш важливих завдань були такі, як « всіляка підтримка розвитку самодіяльності в пролетарських масах, у справі нового музичного будівництва», «вироблення взірцевих репертуарів» (педагогічних, концертних), «розроблення нових планів програми в музичній освіті», «організація концертів, оперних спектаклів, публічних читань і лекцій з історії і теорії музики та оперного театру з метою наближення музичного мистецтва до народних мас і виховання естетичних смаків».

Я.Степовий багато уваги приділяє вихованню національних вокальних кадрів. Так, він організовує українську драматичну вокальну студію при Державній українській музичній драмі, програма якої є свідченням піклування митця про всебічний розвиток молодих музичних сил. Колишній директор музичної драми М.Микиша у своїх спогадах підкреслює велике значення для театру творчої діяльності Я.Степового.

Одночасно з роботою в музичній драмі Степовий займається багатьма іншими питаннями культурного життя України. Мабуть, не було такої ділянки в роботі Вукмузкому, в якій би Степовий не брав активної участі. Степовий, як передовий митець свого часу, брав найактивнішу участь у

розв'язанні складної і важливої для тих років проблеми створення нового репертуару для самодіяльних та професійних хорових колективів.

Митець працював у різних жанрах. Його романси, хори, обробки народних пісень, твори для дітей, «Дві сюїти на теми українських народних пісень для симфонічного оркестру», опера «Невольник» (на жаль, загублена) – свідчення інтенсивної творчої діяльності.

Неабияке художньо-естетичне значення мали також збирання, опрацювання і популяризація фольклорних мелодій. Українські композитори, усвідомлюючи значення фольклору у подальшому розвитку професійної музики та вихованні естетичних смаків підростаючого покоління, багато і наполегливо працювали над поширенням численних скарбів народного генія. З любов'ю і повагою ставився Степовий до народної пісні. Він сам записав багато мелодій, а також відбирав потрібні для його роботи зразки у збірниках відомих фольклористів: М.Лисенка, П.Демуцького, К.Квітки, О.Рубця, А.Конощенка та ін. Своїми обробками композитор на практиці продемонстрував необмежені художньо-образні і формотворчі можливості фольклору.

Особливо слід наголосити на обробках народних пісень для дітей. Важливою подією був вихід у світ трьох випусків «Пролісків», що вмістили обробки народних пісень та оригінальні твори Степового з урахуванням вікових можливостей дітей, за ступенем складності – від найлегших співомовок до найскладніших у мелодичному та гармонійному відношенні зразків; I випуск – 39 пісень (лише фольклорні зразки), II випуск – 69 пісень (є також твори на слова Л.Глібова, Лесі Українки, Б.Грінченка, Я.Щоголева та ін.), III випуск – 29 пісень дво-триголосні (значна кількість пісень на вірші С.Руданського, В.Самійленка та ін.). Оригінальною працею Я.Степового є «Кобзар». Пісні для дітей на слова Т.Шевченка». Туди ввійшло дванадцять пісень на один голос, вісім – на два голоси. Разом із збіркою «П'ять шкільних хорів» на слова Шевченка вони становлять «малий» музичний «Кобзар» на відміну від Лисенкового «дорослого».

Твори Степового на шевченківські вірші були дуже популярні, багато його мелодій з них незабаром стали народними. Про навчальне призначення пісень Степового свідчить також збірка «Шкільні хори», куди ввійшло 94 твори (частина з них повторювала зміст попередніх збірок).

### **Педагогічна майстерність та педагогічна техніка як складові професійного досвіду педагога-музиканта.**

Педагогічна майстерність є виявом високого професійного рівня педагогічної діяльності. Як наукова проблема, вона постала у ХІХ. ст. Дослідники педагогіки тлумачать її як найвищий рівень педагогічної діяльності, який виявляється в тому, що у відведений час педагог досягає оптимальних наслідків, «синтез наукових знань, умінь і навичок методичного мистецтва і особистих якостей учителя», комплекс властивостей особистості педагога, що забезпечує високий рівень самоорганізації педагогічної діяльності.

Ґрунтується на високому фаховому рівні педагога, його загальній культурі та педагогічному досвіді. Розглядається як вияв власного «Я» у професії, як самореалізація особистості вчителя в педагогічній діяльності, тому визначається як вища, творча його активність, що передбачає довільне використання методів і засобів педагогічного взаємовпливу в кожній ситуації навчання та виховання. Така доцільність є результатом засвоєння системи знань і уявлень про закони навчання, технології розвитку дитини, а також індивідуальні особливості педагога, його спрямованість, здібності та психофізичні дані [47, с. 234].

Критеріями педагогічної майстерності є гуманність, науковість, педагогічна доцільність, оптимальний характер, результативність, демократичність, творчість (оригінальність).

У психолого-педагогічній літературі в даний час існують різні характеристики поняття «педагогічна майстерність», але немає єдиного визначення, яке точно і повно розкриває його зміст і сутність. Так, наприклад, М.І. Дьяченко і Л.О. Кандибович пишуть: «Педагогічна

майстерність – це високий рівень професійної діяльності викладача. Зовні воно виявляється в успішному творчому рішенні найрізноманітніших педагогічних задач, в ефективному досягненні способів і цілей навчально-виховної роботи [31].

З внутрішньої сторони педагогічна майстерність – це функціонуюча система знань, навичок, умінь, психічних процесів, властивостей особистості, що забезпечує виконання педагогічних задач» [17, с. 170]. Це визначення не дає ясного представлення про зміст педагогічної майстерності, про його компоненти. Немає в ньому і вказівок на природу педагогічної майстерності. Не ясно, наприклад, як приходить до педагога цей «високий рівень професійної діяльності». Чи то це результат навчання, чи то це прояв спадкоємного нахилу, чи то це єдність теоретичної озброєності і практичної роботи.

Найбільш вдало, сутність педагогічної майстерності розкрита в «Педагогічній енциклопедії»: це «високе і постійно вдосконалюєме мистецтво виховання і навчання, доступне кожному педагогу, що працює по покликанню і любить дітей.

Педагог – майстер своєї справи – це фахівець високої культури, глибоко знаючий свій предмет, добре знайомий з відповідними галузями науки або мистецтва, що практично розбирається в питаннях загальної й особливо дитячої психології, який у досконалості володіє методикою навчання і виховання» [41, с. 739].

Якщо вдуматися в це визначення, то можна помітити, що: 1) у зміст поняття «педагогічна майстерність» включаються: а) загальна висока культура, ерудиція; б) великі і глибокі знання з області науки, яка вивчається; в) озброєність знаннями з педагогіки, загальної, вікової і педагогічної психології, уміння використовувати їх у практиці навчання і виховання; г) володіння в досконалості методикою навчально-виховної роботи, що виявляється, головним чином у тім, що педагог знає, як учити і

виховувати; 2) педагогічна майстерність виховується, воно доступно кожному, хто обрав професію вчителя по покликанню.

В.О. Сластьонін визначає педагогічну майстерність як вищу форму професійної спрямованості особистості, а головним показником майстерності в будь-якій діяльності, на його думку, є володіння спеціальними узагальненими вміннями [33].

Виділимо в структурі педагогічної майстерності такі взаємозалежні елементи: гуманістична спрямованість діяльності, професійна компетентність, педагогічні здібності, педагогічна техніка.

Професійна компетентність, професіоналізм. Передбачають наявність професійних знань (суспільних, психолого-педагогічних, предметних, прикладних умінь та навичок). Їх змістом є знання предмета, методики його викладання, знання педагогіки і психології. Особливостями професійних знань є їх комплексність (потребує вміння синтезувати матеріал, аналізувати педагогічні ситуації, вибирати засоби взаємодії), натхненність (висловлення власного погляду, розуміння проблеми, своїх міркувань).

Педагогічні здібності. Сукупність психічних особливостей вчителя, необхідних для успішного оволодіння педагогічною діяльністю, її ефективного здійснення.

Головною здібністю, що об'єднує всі інші, є толерантність, чутливість до людини, до особистості, яка формується. З нею тісно взаємодіють комунікативність (потреба у спілкуванні, здатність легко налагоджувати контакти, викликати позитивні емоції у співрозмовника й відчувати задоволення від спілкування); перцептивні здібності (професійна проникливість, пильність, інтуїція, здатність сприймати і розуміти іншу людину, її психологічний стан за зовнішніми ознаками); динамізм особистості (здатність активно впливати на іншу особистість); емоційна стабільність (володіння собою, самоконтроль, саморегуляція); оптимістичне прогнозування (передбачення розвитку особистості з орієнтацією на позитивне в ній); креативність (здатність до творчості,



генерування нових ідей, уникнення традиційних схем, оперативного розв'язання проблемних ситуацій); впливовість (здатність вплинути на психічний і моральний світ дітей в певному напрямі, зближуватися з ними, здобувати довіру, любов і повагу, глибоко проникати у їхній внутрішній світ, конструювати, проектувати його) [22].

Педагогічна техніка (мистецтво, майстерність, уміння). Є сукупністю раціональних засобів, умінь та особливостей поведінки викладача, спрямованих на ефективну реалізацію обраних ним методів і прийомів навчально-виховної роботи з учнем, учнівським колективом відповідно до мети виховання, об'єктивних та суб'єктивних їх передумов. Вона передбачає наявність специфічних засобів, умінь, особливостей поведінки педагога: високу культуру мовлення; здатність володіти мімікою, пантомімікою, жестами; уміння одягатися, стежити за своїм зовнішнім виглядом; уміння керуватися основами психотехніки (розуміння педагогом власного психічного стану, уміння керувати собою); здатність до «бачення» внутрішнього стану вихованців і адекватного впливу на них [21].

З розвитком педагогіки та психології як науки і практичної діяльності поряд з поняттям «педагогічна техніка», яке відображає тільки суб'єктивні особливості навчально-виховного процесу (контроль педагога за своїми емоціями, настроєм, поведінкою, перцептивно-чуттєвим сприйняттям зовнішніх предметів, технікою мовлення) стали використовувати і термін «педагогічна технологія» (знання про майстерність), який стосується проблем планування та організації навчального процесу.

Важливою основою професійного педагогічного мислення є педагогічна техніка. Вона, як сукупність професійних умінь, сприяє гармонійній єдності внутрішнього змісту діяльності вчителя і зовнішнього його вираження.

Педагогічна техніка – це уміння використовувати власний психофізичний апарат як інструмент виховного впливу. Це – володіння

комплексом прийомів, який допомагає вчителю глибше, яскравіше, талановитіше виявити себе і досягти успіхів у виховній роботі.

Поняття педагогічна техніка містить дві групи складових. Перша пов'язана з умінням педагога керувати своєю поведінкою: техніка володіння своїм організмом (мімікою, пантомімікою); керування емоціями, настроєм для зняття зайвого психічного напруження, збудження творчого самопочуття; опанування уміння соціальної перцепції (техніка керування увагою, увагою); техніка мовлення (керування диханням, дикцією, темпом мовлення).

Друга група пов'язана з умінням вплинути на особистість і колектив: техніка організації контакту, управління педагогічним спілкуванням, організація колективних творчих справ тощо.

Складові першої і другої груп педагогічної техніки спрямовані або на організацію внутрішнього самопочуття педагога, або на уміння це почуття адекватно виявити зовні. Тому педагогічну техніку умовно поділяють на внутрішню і зовнішню відповідно до мети її використання.

Внутрішня техніка педагога – це не що інше, як управління емоційним станом. Коли молодий вчитель вперше починає спілкуватися з класом, у нього з'являються невпевненість, страх, стриманість, особливо коли за його роботою слідкують діти, вчителі, батьки, тобто його дії у всіх на виду. Це відбивається на думках молодого педагога, його голосі, фізичному самопочутті, а особливо на психічному стані. Тому, можна зрозуміти, що йдеться мова не лише про проблему “Як стриматися і не наламати дров”, а й про проблему встановлення постійного рівня плідної та ефективної педагогічної взаємодії з учнями. Не давати волі почуттям – це одне, а от спрямувати свої почуття і думки, попередньо перетворивши їх у належний стан – це інше. Для вчителя це два найтіснішим чином взаємопов'язаних психологічних процеси, володіти якими потрібно навчитися.

З точки зору багатьох психологів, характер людини у своєму змістовному аспекті найтіснішим чином пов'язаний з питанням про те, що

для людини є значущим у світі та в чому для неї сенс життя і діяльності. Найповніше це виражається в загальній спрямованості особистості як сукупності стійких мотивів або динамічних тенденцій, установок, які визначають діяльність особистості та відносно незалежні від наявних ситуацій. Спрямованість особистості характеризується її провідними потребами, інтересами, схильностями, переконаннями та ідеалами, в яких знаходить відбиток світогляд людини. Їй притаманні два тісно пов'язаних між собою моменти: а) предметний зміст, оскільки спрямованість - це завжди орієнтація на щось, на якийсь більш - менш визначений предмет; б) напруга, яка при цьому виникає як передумова активності. Так, потреба передбачає предмет її задоволення та виражає тенденцію оволодіти ним, інтерес відбивається у переживанні необхідності предмета з метою його пізнання, схильності об'єктивують тяжіння до предметів і видів активності з ними, у яких проявляються та формуються здібності особистості, нарешті, переконання - це конкретні ідеї, які оволоділи почуттями та волею людини. Визначаючись світоглядом як результатом інтеграції життєвого досвіду, знань та самосвідомості людського індивіда, переконання знаходять узагальнене абстрактне вираження в нормах поведінки, а конкретний вираз отримують у ідеалах - певних образах- зразках норм поведінки або бажаних людських рис, які стають стимулом і регулятором активності та подальшого розвитку особистості.

Соціальна зрілість людини визначається мірою інтегрованості соціальних ідеалів( Батьківщини, нації, справедливості, правди) та духовних цінностей часу у її особистісні прагнення і переконання, що у свою чергу впливає на зміст та соціальну спрямованість її мотивації та цілепокладання.

Основи розвитку соціально орієнтованої спрямованості особистості закладаються в дитинстві. Вітчизняні психологи відкидають уявлення про дитину як істоту асоціальну та егоїстичну, яку необхідно переробляти шляхом виховання в соціального суб'єкта. При цілеспрямованому

вихованні, яке передбачає організацію діяльності дитини, що орієнтована на досягнення соціально значущого результату й вимагає співробітництва, взаємодопомоги, у неї дуже рано формуються соціальні (орієнтовані на інших людей) та моральні (орієнтовані на суспільні норми) мотиви поведінки. Особливо продуктивним періодом тут стає дошкільне дитинство, протягом якого йдуть активні процеси формування емоційної, етичної, пізнавальної та комунікативної сфер психіки. Тому виховання особистості стає центральним завданням цього періоду. Основні психологічні підвалини такого виховання як формування просоціальної спрямованості особистості в цьому віці узагальнено в теорії ампліфікації (від англ. amplify - розширювати, збільшувати) О.В. Запорожця, тобто збагачення розвитку психіки дитини через організацію та включення її в специфічні форми активності, які максимально сприяють дійсній соціалізації.

Педагогічна техніка відбиває рівень майстерності педагога. Від того, як і якими прийомами навчання і виховання він володіє, залежить ступінь розвитку суб'єктів навчання (виховання).

Педагогічна техніка – найважливіша складова частина педагогічної майстерності і володіти професією педагога – значить не тільки вивчити й освоїти теорію, зміст роботи, але й опанувати педагогічною технікою. Мова йде про автоматизацію багатьох компонентів педагогічної діяльності, без яких ця діяльність не може бути успішною [25, с. 59].

«Педагогічна техніка, – Пише Г.І. Баланюк, – виражається в доцільному підборі педагогічних засобів, в об'єднанні їхній у логічне ціле, у точності, а з зовнішньої сторони – швидкості, легкості, досконалості, у свого роду педагогічній естетиці виконаної чи деталі цілих систем».

Істотною ознакою оволодіння педагогічною технікою можна вважати уміння швидко орієнтуватися в обстановці і відбирати засоби і прийоми впливу, розраховані на пробудження сил і здібностей вихованців; оволодіння окремими засобами і прийомами впливу, їх сукупністю;

створення нових, більш ефективних засобів і прийомів навчально-виховної діяльності; уміння використовувати сильні сторони учня і колективу і нейтралізувати слабкі; нарешті, максимальне використання своїх виховних можливостей [37, с. 48].

Розвиток науки і техніки приводить до зміни умов трудової діяльності, а це у свою чергу змінює вимоги до суб'єкта праці. Головними функціями людини у виробництві стають програмування, керування і контроль.

У педагогічному виробництві, як відомо, усе це відбувається дуже специфічно. Тут панує розумовий і в основному ручну працю. Однак і тут стихійно сформоване програмування, якщо його так можна назвати, керування і контроль повинні поступитися місцем науково обґрунтованим. Усе це можливо лише за умови наукової організації педагогічної праці.

Специфіка педагогічної роботи полягає в тому, що в ній, поряд із простими пристосуваннями і технічними засобами, використовується головним чином педагогічна техніка, тобто арсенал духовних засобів праці (прийомів, доведених до рівня автоматизму).

Які відносини між педагогічною технікою і технічними засобами навчання і виховання учнів. Між педагогічною технікою і технічними засобами навчання існує своєрідний закономірний зв'язок. Ефективність педагогічної техніки багато в чому визначається умінням педагога обпертися в її використанні на технічні засоби. У свою чергу, ефективність застосування технічних засобів залежить від уміння вчителя органічно сполучити їх з педагогічною технікою. Отже, продуктивність педагогічної праці знаходиться в прямої залежності від уміння педагога гармонійно сполучити в єдиній системі педагогічну техніку та технічні засоби праці [20, с. 123].

Можливості педагогічної техніки дуже великі, хоча і не безмежні. На кожному окремому відрізку часу вони обмежені розумовими і фізичними можливостями педагога, рівнем його розвитку. Оволодіння педагогічною технікою вимагає завзятої систематичної праці, витрат нервової енергії.

Оволодіння технічними засобами – процес більш легкий і швидкий, але він жорстко обмежений заданою програмою того чи іншого технічного пристрою.

Що відноситься до засобів суцього організаційної техніки. До них відносяться засоби складання, копіювання й оперативного розмноження матеріалів і документів, засобу обробки, збереження і пошуку матеріалів, документів, засобу зв'язку й ін. З цих засобів в арсеналі вчителя поки ще мало що мається.

Яке основне призначення техніки особистої праці вчителя. Основне призначення техніки особистої праці вчителя полягає в тому, щоб розширити, збільшити його можливості в досягненні поставленої мети. Суть оволодіння педагогічною технікою складається у відпрацьовуванні, відшліфуванні прийомів, деталей, доведенні їхній до стану зробленої навички, що при подальшому використанні не вимагає великих витрат часу й енергії і реалізується автоматично, нерідко інтуїтивно. У цьому випадку робота йде як би сама собою, тому що спрацьовують установки, звички і т. п.

Які відносини між технікою особистої праці і педагогічною майстерністю вчителя. Ці відносини самі безпосередні, і не тільки тому, що слово «техніка» у перекладі з грецького означає мистецтво, майстерність. Головним чином тому, що педагогічна техніка є першоосновою педагогічної майстерності, а технічні засоби й організаційна техніка створюють для цього сприятливі умови. Не опанувавши педагогічною технікою, не можна стати майстром своєї справи. Технічні засоби прискорюють і полегшують цей процес [32, с.150].

Значення техніки особистої праці вчителя. Її значення, особливо в період перебудови школи, важко переоцінити. Є всі підстави затверджувати, що без подальшого серйозного удосконалювання техніки особистої праці не можна підняти на новий якісний рівень діяльність учителя, школи в цілому. Чим більше і досконаліше арсенал техніки

особистої праці, тим економніше, ефективніше його результати, тим більше вивільняється в педагога й учнів часу для всебічного розвитку.

Суть проблеми техніки особистої праці полягає в тому, що при створенні системи «учитель – техніка» змінюються функції педагогічної праці. Багато хто з педагогічних функцій, зв'язаних з виконанням рутинних операцій, бере на себе техніка і тим самим звільняє розум для творчої діяльності.

Сьогодні сучасне суспільство потребує не вузьких спеціалістів – носіїв окремих виробничих функцій, а у всебічно розвинених соціально активних особистостях, які мають фундаментальну наукову освіту, багату внутрішню культуру. Не дивлячись на те, що для будь-якого кваліфікованого спеціаліста необхідні глибокі знання, для педагогічної діяльності особливо важливі професійно значущі особистісні якості.

Становлення педагога – це в першу чергу формування його як особистості і лише потім – як професійного працівника, що володіє спеціальними знаннями в певній галузі педагогічної діяльності. Діяльність педагога різнобічна, гуманна і змістовна, вона потребує ґрунтовної підготовленості і має багато вимірів.

Взагалі професія викладача характеризується певними особливостями: його слова являються джерелом нових знань для студентів, а самі студенти — основним об'єктом прикладання професійних зусиль. Тому від якості міжособистісного контакту між ними залежить продуктивність навчання і якість засвоєних знань. Щоб навчання було продуктивним викладач повинен володіти педагогічною технікою, що являє собою систему добре відпрацьованих професійних навичок і вмінь, інтелектуальних, поведінкових, комунікативних, завдяки яким вчитель-професіонал виконує необхідну роботу швидко, чітко та максимально результативно, витрачаючи на це мінімум часу й зусиль.

Викладачам належить стратегічна роль у ході професійного і особистісного становлення студентів. У цьому складному процесі зростає роль особистісних якостей педагога.

Звичайно, знання предмету ніколи не втратить свого значення. Але не менш важливо як вони передаються аудиторії. Індивідуальний підхід, орієнтація на побудову партнерських стосунків називаються основними елементами, необхідними для продуктивної співпраці.

Для успішного навчання та виховання студентів викладачу недостатньо знань та вмінь. У XVII ст. видатний чеський педагог Я.А. Коменський зазначав, що викладач має володіти мовою і собою, застосовувати дисципліну без гніву, збудження, ненависті, з простотою та щирістю. Видатний вихователь «трудних» підлітків В.М. Сорока-Росинський писав: «Багато хто вважає, що якщо педагог володіє хорошими знаннями, а крім того, всіма тими якостями, то цього цілком достатньо, щоб стати... таким, так би мовити, наочним виховним посібником...» У реальному житті студентам потрібні педагоги з чітко вираженою особистістю кожний у своєму стилі [50, с. 209-214]

«Відомий український педагог А.С. Макаренко одним з перших звернув увагу на те, що діти потребують складної тактики і техніки, що педагогу слід уміти керувати своїм настроєм, стилем і тоном спілкування, інтонацією, посмішкою, поглядом, мімікою, рухами, ходою... Іноді жест буває красномовнішим за слова, а міміка в найкоротшу мить доводить те, на що знадобилися б монологи. Справді, Антон Семенович неодноразово наголошував на необхідності для вчителя володіти прийомами організації власної поведінки і впливу на учня. Він увів для позначення цього явища поняття «педагогічна техніка», яке має нагадувати педагогові про необхідність дбати не лише про сутність викладацької діяльності, а й про форму вияву своїх намірів, свого духовного потенціалу. Адже «вихованець сприймає вашу душу та ваші думки не тому, що знає, що у вас на душі робиться, а тому, що бачить вас, слухає вас» [29, с. 215]. Отже, хороший



викладач – завжди яскрава особистість, кожний з них має власну техніку впливу, взаємодії, спілкування, саморегуляції.

Педагогічна техніка як сукупність професійних умінь сприяє гармонійному поєднанню внутрішнього змісту діяльності вчителя і зовнішнього його вираження. І тоді майстерність педагога виявиться в синтезі духовної культури і педагогічно доцільної зовнішньої виразності.

Поняття «техніка» походить від гр. *technikos* – вправний, і означає сукупність прийомів та пристосувань. Техніку вчителя називають педагогічною, у 20-х роках ХХ ст. її розуміли як сукупність прийомів і засобів, спрямованих на чітку й ефективну організацію навчальних занять.

Нині педагогічну техніку визначають як систему вмінь учителя, що дає змогу використовувати власний психофізичний апарат для досягнення ефективних педагогічних результатів.

Педагогічна діяльність є емоційно напруженою, тому багато викладачів зазнають істотних труднощів, пов'язаних з нездатністю оперативно приймати рішення у стресових ситуаціях, не припускати грубих помилок і зберігати при цьому витримку, спокій. Педагогічна втомленість, надмірні витрати енергії послаблюють працездатність, призводять до роздратованості, авторитаризму, конфліктів, навіть за найкращих початкових прагнень і гуманістичних поглядів.

Це не може не відбиватися на студентах. Брутальні слова або дії педагога знижують самооцінку вихованця, включають неусвідомлені захисні механізми, які мають допомагати людині зберегти своє «психічне обличчя», рівень самоповаги. При цьому закріплюються негативні програми поведінки (агресивність, невротична замкненість у собі, рухове розгальмування тощо), проти яких, власне, і намагався боротися викладач.

Отже, вчитель має справляти не тільки педагогічний, а й оздоровлюючий (тобто психотерапевтичний) вплив на інших. На думку педагога-майстра Є.М. Ільїна, сьогодні недостатньо бути викладачем і

артистом, потрібно бути ще й лікарем. Навчання має бути хвилинами здорового способу життя.

Неможливо бути гуманним, не знаючи душі людини. Справжня гуманність означає передусім справедливість. Справедливість – це чуйність викладача до індивідуального духовного світу кожної дитини. Справедливим педагог може бути лише тоді, коли у нього є достатньо духовних сил, щоб приділити увагу кожному студенту.

Тобто педагогічні помилки виникають не тільки внаслідок неправильних уявлень або відсутності знань, а й з відкритої психоаналізом закономірності «свідомість розмірковує, а підсвідомість керує». Неможливо впливати на душу людини, ураховуючи тільки закони функціонування свідомості.

Отже, викладачу необхідні не тільки знання, уміння, а й техніка, яка дає змогу враховувати особливості впливу підсвідомості на поведінку та використовувати психотерапевтичні прийоми самозахисту і впливу на інших для збереження здатності до самоцілення та впровадження здорового способу життя.

Педагогічна техніка дає можливість використовувати психофізичний апарат викладача для досягнення бажаних педагогічних результатів. Багато вчителів витрачають свої психофізичні сили, час та здоров'я неоптимально, а наслідки їхнього впливу на свідомість студента нетривалі, а іноді й протилежні бажаним.

«Педагогічну техніку умовно можна поділити на зовнішню і внутрішню відповідно до мети її використання.

Внутрішня техніка – створення внутрішнього переживання особистості, психологічне налаштування вчителя на майбутню діяльність через вплив на розум, волю й почуття.

Зовнішня техніка – втілення внутрішнього переживання вчителя в його тілесній природі: міміці, голосі, мовленні, рухах, пластиці» [40, с. 56].

## **Культура педагогічного спілкування.**

Спілкування – це процес контактів, обміну та взаємодії між людьми. У процесі навчання та виховання відбувається передача знань, способів діяльності, суспільних цінностей, норм культури, тобто спілкування є сутністю роботи вчителя.

Основні функції спілкування: обмін інформацією, організація діяльності, пізнання людьми одна одної, досягнення взаєморозуміння. Крім того, будь-яка людина має потребу самовираження в процесі спілкування, одержання емоційної підтримки – співчуття, поваги до себе – визнання своєї особистості. Урахування цих потреб дуже важливе для викладача. Без прояву розуміння та поваги до співбесідника ефективного спілкування не можливе.

Існує чотири види спілкування: принизливо-поступливе, розуміюче (емпатичне), директивне (наполегливе) і захисно-агресивне. Учителю необхідно оволодіти правилами, прийомами та умовами ефективного спілкування. До ефективних видів спілкування належать директивне та емпатичне.

Емпатичне спілкування – це цілеспрямована взаємодія, орієнтована на встановлення контакту, позитивних взаємовідносин, з'ясування думки співбесідника. Виявляючи співчуття до партнера, суб'єкт не відмовляється від своєї позиції, а намагається порозумітись зі співрозмовником.

Правила емпатичного спілкування: більше слухати, з'ясовувати, уточнювати, а не говорити; стежити за думкою співрозмовника, утримуватись від оцінок; реагувати не тільки на зміст мови, а й на емоції, почуття.

Емпатичне спілкування здійснюється за допомогою таких прийомів:

- підтвердження контакту відповідними невербальними реакціями (погляд, похитування головою, підтакування, нахил до співрозмовника, відкриті жести);
- перефразування почуттів та думок партнера;

- тактовне прояснення прихованих або неусвідомлених мотивів співбесідника, інтерпретація, резюмування їх;

- демонстрація розуміння думки співрозмовника (що не тотожне згоді з нею), підбадьорювання, підтримка співбесідника.

Директивне спілкування спрямоване на здійснення прямого психічного впливу на партнера. Воно включає вираз почуттів, думок суб'єкта, аргументовані пояснення мети діяльності, майбутніх вчинків та їх наслідків, але без образливих оцінок партнера (як під час захисно-агресивного спілкування).

Правила директивного спілкування:

- щирість, відкритість поведінки; відверта відмова здійснювати дії, не прийнятні для суб'єкта;

- активні цілеспрямовані дії, рішучий захист себе від агресивної поведінки партнера;

- чітке висловлення своєї позиції, намірів;

- урахування значущих потреб партнера.

Професійна культура спілкування викладача – це соціально значущий показник його здібностей, уміння здійснювати свої взаємини зі студентами, іншими людьми, здатність та вміння сприймати, розуміти, засвоювати зміст думок, почуттів, намагань у процесі розв'язування передбачених педагогічною технологією конкретних завдань у підготовці фахівців.

Педагогічне спілкування – вид духовного виробництва, і воно обов'язково містить в собі як передачу (ретрансляцію) знань, умінь та навичок на основі творчого, продуктивного їх викладу, так і створення нового – формування позитивних загальнолюдських рис особистісного фахівця. Якщо викладач не здатен налагодити свої взаємини з і студентами, в такому разі вряд чи варто вести мову про наявність спілкування. Ця обставина є визначальною для професійного спілкування, викладача, і саме вміння сприяти розвитку особистості студента (формувати необхідний

обсяг знань, закріплювати важливі соціальні цінності, прищеплювати корисні навички до праці, теоретичного, творчого мислення).

Професіоналізм, уміння, навіть талант викладача полягають у тому, щоб запобігати, пом'якшувати труднощі у спілкуванні через різницю у рівні підготовки, різні здібності, характери; допомогти студентам відчувати впевненість у собі через спілкування. Культура спілкування викладача як система його соціально-цілісних орієнтацій має деякі нестійкі ознаки, пов'язані із загальною характеристикою професії педагога. Форми спілкування, які відображають рівень професійної культури викладача і зумовлені його віковими, психологічними особливостями, досвідом педагогічної діяльності у вузі, є досить рухливими і динамічними. Вони вимагають постійного творчого підходу педагога до вибору способів спілкування. Спілкування викладача повинно постійно збагачуватися новими прийомами та засобами. Суть його полягає в тому, що воно на різних рівнях вимагає від викладача постійної та обов'язкової адаптації до умов того чи того виду педагогічної діяльності.

Отже, ефективне спілкування можливе за таких умов:

1. Встановлення відносин довіри на основі визнання іншої людини особистістю.
2. Безоцінне (некритичне) і безумовне прийняття іншої людини.
3. Щире виявлення розуміння і співчуття.
4. Конгруентність (відповідність думок – почуттям – словам – невербальним діям – ситуації) і аутентичність (відвертість, щирість) власної поведінки.
5. Забезпечення співрозмовникам свободи висловлювання власних думок, почуттів, участі у прийнятті рішень і відповідальності за їх наслідки.

#### **Вдосконалення педагогічної техніки викладача.**

Теоретичний і практичний рівні опанування вихователем педагогічним досвідом людства становлять методологічну і технологічну основу його

педагогічної діяльності та є важливою передумовою поступового просування до вершин педагогічної майстерності. Необхідно також зауважити, що педагогічна діяльність – це найвідповідальніша галузь людської діяльності. До цієї роботи можна допустити тільки тих осіб, які мають до неї хист та інші особистісні якості, що сприяють цій діяльності.

Слід враховувати такий аспект: у складних умовах життєдіяльності основним інструментом виховного впливу на вихованців є особистість педагога, його професійна майстерність, рівень зрілості в педагогічній діяльності та особистісні якості.

Головне призначення педагога полягає в тому, щоб своєю високою моральністю, любов'ю до людей, знаннями, працелюбністю та іншими якостями стати взірцем для наслідування з боку студентів і особистим прикладом виховувати у них людяність. Тому викладач повинен постійно здійснювати вдосконалення своїх навиків і здібностей. Наведемо деякі напрямки і засоби досягнення педагогічної майстерності.

### **Вдосконалення зовнішньої виразності.**

Виділяють такі шляхи досягнення зовнішньої виразності:

1) навчитися диференціювати й адекватно інтерпретувати невербальну поведінку інших людей, розвивати вміння «читати обличчя», розуміти мову тіла, часу, простору у спілкуванні;

2) прагнути розширити особистий діапазон різних засобів шляхом тренувальних вправ (розвиток постави, ходи, міміки, візуального контакту, організація простору) і самоконтролю зовнішньої техніки; домагатися того, щоб використання зовнішньої техніки відбувалося органічно з внутрішнім переживанням, як логічне продовження педагогічного завдання, думки почуття вчителя. Історія театру знає різні шляхи досягнення зовнішньої виразності. У театрі ремесла користуються готовими трафаретами, штампами для умовного відтворення образів і пристрастей. У театрі уявлення викликають справжні переживання, але під час підготовки до дії, пошуку зовнішнього малюнку ролі, а на сцені роль можуть грати без

великих душевних зусиль. І нарешті, в театрі переживань, який обстоював К. Станіславський, дбають не про відпрацювання масок, коли зовнішня техніка є «ефективною мовою фасаду», а про природну, виразну самореалізацію особистості в логіці життя образу. Тож учителеві слід не приміряти образи, а виявляти зовні зміст задуму педагогічної дії, знявши «м'язові затиски», скутість, щоб внутрішнє тепло думки і почуття благородно сяяло в його погляді, міміці, слові.

Досягнення виразності педагогічної техніки — лише одна зі сходинок до педагогічної майстерності. Техніка без усвідомлення завдань педагогічної дії, без розуміння мотивів діяльності учнів, істинної суті результатів взаємодії залишиться порожньою формою, беззмістовною непрофесійною дією. Отже, опанування її прийомами має здійснюватися в контексті підвищення загальної педагогічної культури вчителя.

Педагогічні здібності, їх структура і передумови їх розвитку.

Педагогічні здібності вчителя змістовно передбачають, насамперед, наявність високої працездатності та показників емоційної стабільності людини, динамічність особистості, її високорозвинений інтелектуальний потенціал, креативність, що дозволяє працювати швидко та продуктивно з інформацією як об'єктивної, так і суб'єктивної природи, а також наявність здатності до позитивного прогнозування, перцептивних здібностей та комунікативних вмій (вміння планувати та розгортати план спілкування, мовленнєві здібності і, зокрема, «лінгвістичне чуття» і т. ін.).

Педагогічна техніка – це система добре відпрацьованих професійних навичок і вмій, інтелектуальних, поведінкових, комунікативних, завдяки яким вчитель-професіонал виконує необхідну роботу швидко, чітко та максимально результативно, витрачаючи на це мінімум часу й зусиль.

Перспективним з погляду на розв'язання проблеми формування професійної майстерності є виділення І.А. Зязюном основних вимог до особистості педагога, без яких у принципі неможлива успішна педагогічна робота. Головні з них це любов до дітей та педагогічної діяльності,

наявність спеціальних знань у тій галузі науки, культури, техніки, з якої він навчає, високорозвинений інтелект, високий рівень моральності та загальної культури вчителя. Додатковими факторами становлення педагогічної майстерності є такі риси особистості викладача, як комунікабельність, артистичність, гарний смак як розвиненість естетичних почуттів, доброзичливий характер.

У ході педагогічної діяльності головні та додаткові фактори інтегруються в єдину систему педагогічної майстерності вчителя, яка функціонує як його індивідуальний стиль. Кожен гарний учитель є унікальною та своєрідною особистістю.

У свій час А.С. Макаренко та К.С. Станіславський виділили декілька основних принципів, орієнтуючись на які, педагог може дійти верхніх щаблів педагогічної майстерності. Вони є такими:

1. Принцип активності: лише діючи та задіюючи інших, розвивається людська особистість (Станіславський).

2. Принцип організації ефективного педагогічного впливу, пов'язаний з необхідністю побудови системи перспективних ліній як чіткого усвідомлення тактичних (продиктованих основними завданнями педагогічного процесу), оперативних (викликаних до життя особливостями педагогічної ситуації, що склалася) і стратегічних (пов'язаних з розвитком особистості та пізнавального потенціалу учнів), цілей (Макаренко, майже те, що й принцип надзавдання у Станіславського).

3. Принцип паралельної дії, передбачає вплив на конкретну особистість учня, вихованця не безпосередньо, а опосередковано. Апелюючи до колективу, педагог тим самим висуває вимоги і до конкретної особистості, контролюючи групу, він контролює і особистість (Макаренко).

4. Закон життєвої правди (об'єктивної орієнтованості змісту) вимагає від педагога забезпечення добору і викладання знань на рівні вимог сьогодення, досягнення відкритості та відвертості у стосунках з учнями,



організації їх педагогічної взаємодії у системі суб'єкт – суб'єктних відносин (Станіславський).

5. Закон руху колективу. Суть принципу пов'язана з необхідністю рахуватися з фактом розвитку будь-якої групи як соціально-психологічної цілісності. Передбачається, що завдяки педагогу ця група у своєму русі еволюціонує (Макаренко).

Відомий сучасний дидакт вищої школи В.І. Гінецинський творчо розвиває позначений підхід, концептуалізуючи наступні принципи як системоутворюючі чинники технології організації високопродуктивного педагогічного впливу ідеального педагога-майстра:

1. Принцип рефлексивності: педагог має розглядати себе, свої знання, здібності та цінності як суттєвий фактор ефективності педагогічного впливу.

2. Принцип ефективності педагогічного впливу: педагогічний вплив повинен здійснюватись таким чином, аби намічений результат досягався найменшими зусиллями та в найкоротший термін.

3. Принцип результативності: педагогічний вплив має місце тоді, коли досягнуто попередньо визначеного психологічно доцільного результату.

4. Принцип особистісної орієнтованості: в якості кінцевого ефекту педвпливу, як проекції його основної мети, завжди має розглядатись зміна особистості об'єкта педагогічного впливу.

5. Принцип гармонійності: одиничний педагогічний вплив таким чином включається в систему інших педагогічних впливів, щоб сприяти досягненню загального ефекту.

6. Принцип імперативності: знання про об'єкти дійсності повинно бути переосмислено педагогом - суб'єктом педагогічного впливу - як таке, що підлягає обов'язковому засвоєнню учбовою аудиторією.

Важливе місце в структурі професійної діяльності викладача вищої школи, в становленні його педагогічної культури, майстерності посідає такий змістовий модуль, як педагогічна техніка. Поняття «педагогічна

техніка» з'явилося порівняно недавно. Слово «техніка» необхідно розуміти у його первісному значенні. Грецьке *technike* означає вправний, досвідчений, умілий. Стародавні греки *techne* називали мистецтво, майстерність. Сучасні словники так розкривають сутність означеного поняття: «Техніка. 1. Сукупність засобів і знарядь праці, що застосовуються в суспільному виробництві та призначені для створення матеріальних цінностей. Сукупність прийомів, навичок, що застосовуються в певній діяльності, певному ремеслі, мистецтві. Володіння такими прийомами, навичками, професійне вміння, майстерність, вправність».

Подібні тлумачення слова «техніка» порушують звичне розуміння цього поняття, пов'язане безпосередньо з машинами, механізмами, й наближають до вживання його в нематеріальній сфері діяльності. Ми виходимо з тлумачення «техніки» як сукупності засобів, прийомів, навичок, які використовуються у навчально-виховній роботі.

Педагогічна техніка — це сукупність раціональних засобів, умінь та особливостей поведінки педагога, спрямованих на ефективну реалізацію обраних ним методів і прийомів навчально-виховної роботи з окремим індивідом чи колективом відповідно до поставленої мети навчання та виховання з урахуванням конкретних об'єктивних і суб'єктивних умов.

Важливими вимогами педагогічної техніки є:

- мистецтво одягатися з урахуванням особливостей професійної діяльності;
- володіння своїм тілом: уміння ходити, сидіти, стояти;
- володіння мімікою, жестами;
- сформованість мовленнєвої культури: правильне професійне дихання, чітка дикція, належні темп і ритм, логічна побудова висловлювань тощо;
- вироблення оптимального стилю в навчально-виховній діяльності;
- уміння вправно й доцільно здійснювати окремі дидактичні операції (писати на дошці, користуватися технічними й наочними засобами

навчання, ставити запитання, слухати відповіді, оцінювати навчальну діяльність студентів і т. ін.);

- здатність керувати своїм психічним станом і станом вихованців.

**Використання педагогічної техніки у процесі навчання диригуванню.**

Диригування – один із видів творчої діяльності в галузі музично-хорового мистецтва. Тому підготовку майбутніх хормейстерів до хорового диригування слід розглядати як їх підготовку до творчої діяльності. Ця підготовка передбачає оволодіння системою музично-теоретичних знань, методологією і методикою творчої діяльності, численними вміннями і навичками.

Диригування є загальним компонентом усіх основних напрямів професійної діяльності диригента-хормейстера. Оволодіння знаннями, вміннями і навичками у вирішенні організації диригентської діяльності зводиться до найважливішого – вдосконалення його самостійної роботи [15, с. 32-42].

Не зважаючи на специфіку цієї роботи, вона повинна моделювати дійсний процес творчої діяльності диригента. Навчити майбутнього диригента самого опрацьовувати пісенний репертуар, сформувані знання, уміння самостійної роботи над ним – це означає вирішити ряд творчих завдань, використавши складові своєї педагогічної техніки. Тому вдосконалення самостійної роботи майбутніх диригентів доцільно здійснювати шляхом залучення їх у творчий процес, зміст і характер якого наближений до змісту і характеру тих завдань, які доводиться вирішувати організаційно в повсякденній викладацькій діяльності.

Діяльність диригента-хормейстера вимагає насамперед творчого підходу до роботи з хоровим колективом. Тому формування творчих умінь у майбутніх диригентів стає нагальною потребою у процесі їх навчання з використанням певних складових педагогічної техніки.

Осмилення проблеми формування творчих умінь у процесі навчання стає одним з найважливіших завдань сучасної освіти. Виходячи з цього, аналіз професії диригента-хормейстера має безпосередній зв'язок з дослідженнями, що розглядають розв'язання цілого комплексу проблем у сфері художньої діяльності людини.

Процес формування творчої особистості студентів у процесі навчання має бути цілеспрямованим та цілісним. Формування творчих можливостей повинно послідовно здійснюватися через усі види діяльності, в яких бере участь людина: навчальну, виховну, культурно-масову.

У філософських, психологічних, педагогічних дослідженнях накопичено науково-теоретичний та практичний досвід, який може бути надійним підґрунтям для більш детальної розробки проблеми формування творчих умінь.

Творчість є предметом дослідження таких учених як В. Андреева, М.Бердяєва, Л. Виготського, І. Волкова, С. Гольдентріхта, Ф. Гоноболіна, П. Енгельмейера, В. Загвязінського, В. Кан-Калика, Н. Кузьміна, М.Лазарева, Б. Лезіна, О. Леонтьєва, Ю. Львової, Б. Нікітіна, В.Полонського, Я. Пономарьова, В. Сластеніна, А. Спіркіна, Б. Теплова, В.Шубинського, А. Щербакова.

До проблеми творчої особистості та шляхів її формування зверталися представники різних галузей науки й техніки багатьох країн світу. Цікавий досвід формування творчої особистості описаний у працях Ф. Баррона, Г.Браннера, Дж. Гілфорда, Г. Гіргінова, К. Тейлора, Е. Торренса та інших.

Слід зазначити, що єдиної думки щодо визначення поняття «творчі вміння» немає. У психолого-педагогічній літературі поряд з цим терміном зустрічаються поняття «творчі здібності», «творчі якості», «творчі можливості», які часто ототожнюються між собою.

С.О. Сисоєва у своїй праці «Педагогічні технології у неперервній професійній освіті» виділяє наступні творчі вміння:

- проблемне бачення – це вміння усвідомити і побачити проблему;

- здатність до висування гіпотез, оригінальних ідей – це здатність конструювати систему умовиводів, за допомогою яких на підставі фактів робиться висновок про об'єкти, явища, їх розвиток;

- здатність до дослідницької діяльності – це здатність до знаходження нового засобами наукових досліджень;

- уміння аналізувати, інтегрувати та синтезувати інформацію – це вміння розділяти ціле на частини, поєднувати частини в єдине ціле, знаходити логічні взаємозв'язки між окремими частинами цілого;

- розвинуте уявлення, фантазія – це пізнавальний процес, який виражається в побудові образів;

- здатність до виявлення протиріч – це здатність бачити діалектичні протиріччя;

- здатність до подолання інерції мислення – це можливість суб'єкта змінювати сплановану програму дій в умовах, які об'єктивно вимагають від нього перебудови;

- здатність до міжособистісного спілкування – це здатність вступати в контакт з людьми, результатом якого є взаємні зміни поведінки, діяльності, відносин, установок [48, с. 245-246].

Формування творчих умінь у студентів виступає окремим напрямком їх професійної підготовки під час навчання диригуванню та вивчення дисциплін диригентсько-хорового циклу. В процесі оволодіння творчими вміннями відбувається удосконалення музичного сприйняття, мислення, формування музично-творчих здібностей, музичного слуху.

Слід звернути увагу на те, що формування творчої особистості посідає центральне місце в теорії та практиці музичної освіти і є предметом спеціальних досліджень, дискусій, методологічних пошуків численних вчених – педагогів, диригентів, естетиків, філософів тощо. Всі дослідники у даній галузі підкреслюють необхідність творчого розвитку музиканта, фундаментом якого виступає гармонійна цілісність особистості. У творчій

діяльності диригента-хормейстера максимально виявляється його індивідуальність як митця, як педагога, як організатора.

Видатні музичні діячі К.А.Багриновський, В.О.Васильєв, С.А.Казачков, М.М.Канерштейн, М.Ф.Колесса, Я.Г.Мединь, І.О.Мусін та інші у своїх працях узагальнили практичний досвід з методичних пошуків в галузі хорового мистецтва. Вони по-різному тлумачать творчі якості хормейстерів та їх формування в системі музичної освіти. Спільною у них є думка про особистісно-орієнтований підхід.

К.А. Ольхов у своїх працях характеризує якості, притаманні майстру-хормейстеру у його роботі з колективом. Поряд із загальними музично-теоретичними завданнями він підкреслює важливість для хормейстера широкого спектру таких якостей як музичний слух, пам'ять, уява і виконавська воля та міцна «диригентська рука», що є основою його художньо-творчої діяльності [34, с. 14].

С.А.Казачков зазначає, що «професія хорового диригента, за самою своєю природою багатогранна. Диригент сам створює свій хор, навчає його, утримує його у надійній художній і організаційній формі, диригує в концертах. Він – організатор, вихователь, хормейстер та, що найважливіше, артист-виконавець, спроможний довести результати колективної роботи до публічного виконання в художньо-мистецькій формі» [23, с. 34].

В.О.Васильєв підкреслював: «Для здійснення такої складної та різноманітної діяльності в галузі сучасної хорової культури (виконавської, музично-просвітницької, педагогічної) потрібна фундаментальна практична підготовка» [11, с. 26].

Він також здійснив певну класифікацію диригентських здібностей, довівши, що головними ознаками диригентських здібностей є музичні дані, музично-образні уявлення, творча уява і фантазія [11, с. 45-59].

Всі ці дослідники підкреслювали необхідність органічної взаємодії, синтезу, інтеграції теорії і практики в музичній освіті диригента-хормейстера.

З перших кроків виховання диригента вчити важливій справі роботи над партитурою: пояснювати, як приступати до гри партитури, співу партій, її аналізу, диригування. Перед тим як приступити до диригування музичного твору, його необхідно детально вивчити. Навички роботи над партитурою майбутній хормейстер набуває поступово, спочатку під наглядом і аз допомогою педагога, а потім - самостійно. Цій важливій ділянці роботи приділяється виключна увага. Вироблення умінь і навичок опрацювання партитури є важливою умовою виховання диригента.

Плідними для сучасної диригентсько-хорової освіти стали науково-методичні праці видатного представника української диригентської школи М. Канерштейна, які містять його багаторічний педагогічний досвід в Національній музичній академії України ім. П.Чайковського. У фундаментальній праці «Вопросы дирижирования», висвітлюючи широке коло питань підготовки та практичної діяльності диригентів оперно-симфонічного профілю, М.Канерштейн один з центральних розділів присвячує техніці диригування [24].

У своєму посібнику «Питання диригування» М. Канерштейн відзначає, що «глибоке проникнення в характер образів твору і їх розвиток, усвідомлення загальної драматургічної лінії твору допомагає виконавцю зрозуміти наміри автора, зрозуміти зміст музики і знайти потрібні засоби для його вираження. Тому робота над партитурою - одна із важливих сторін діяльності диригента. Вона вимагає напруженої праці, великого терпіння, допитливості та вміння» [24, с. 119-142].

В процесі індивідуального навчання в класі з хорового диригування для студента неможливо забезпечити роботу з хором. Але уявну, схематичну і методичну сторону він зобов'язаний моделювати, використавши різні методи і прийоми роботи (сольфеджування, прослуховування хорової партії на інструменті, спів з текстом і т.д.), звертаючи увагу на всі заплановані труднощі виконання, що виявлені диригентом в процесі діагностики звучання твору.

Робота хормейстера з хором характеризується його знаннями про музичний твір, відпрацюванням музичного та літературного текстів, розкриттям всіх засобів музичної виразності. Розкриття художнього образу та пояснення його значущості в суспільному житті людини є важливим фактором музичного виховання особистості. Виконавець повинен на підставі нотного запису розшифрувати задуми композитора і надати його творові життя і емоційної виразності.

Тому розучування музичного твору повинно супроводжуватися поясненням всіх особливостей музики, її характеристикою, роз'ясненням поетичного тексту. Пізнання навколишньої дійсності, сприйняття музичних образів через почуття, схвалення чи засудження тих чи інших явищ – всі ці фактори людського життя є полем діяльності диригента-хормейстера. І саме творчі уміння, сформовані у процесі навчання, допоможуть диригенту-хормейстеру досягти поставлених перед ним авторами музичних творів цілей та завдань.

Щоб створити систему навчальних творчих завдань і визначити їх типологію, необхідно піддати ретельному психолого-педагогічному аналізу процес творчої діяльності диригента. Психологічний аналіз будь-якої діяльності передбачає характеристику її мети, засобів, змісту, кінцевих результатів і взаємозв'язку між ними [16, с. 25-36].

Кінцева мета диригентської діяльності, як ідеалізований кінцевий її результат, полягає в організації хорового виконання твору і його цілеспрямованої дії на свідомість і емоційну сферу слухача.

Методи підготовки студента до роботи над музичним твором.

Перш як приступити до диригування музичного твору, його необхідно детально вивчити. Навички роботи над партитурою майбутній диригент набуває поступово, спочатку під наглядом і допомозі викладача, а потім - самостійно. Цій важливій ділянці роботи приділяється виключна увага. Вироблення умінь і навичок опрацьовувати партитуру є важливою умовою виховання диригента.



Напевно тому всі дослідники диригентського мистецтва окремими розділами розкривають цю важливу ділянку роботи диригента. Так, наприклад, відомий диригент-педагог К.О. Ольхов вказував на необхідність на заняттях з диригування послідовно, акуратно, з перших кроків виховання диригента вчити важливій справі роботи над партитурою: пояснювати, як приступати до гри партитури, співу партій, її аналізу, диригування [35; 179-193]. Автор посібника «Питання диригування» М. Канерштейн відзначив, що «глибоке проникнення в характер образів твору і їх розвиток, усвідомлення загальної драматургічної лінії твору допомагає виконавцю зрозуміти наміри автора, зрозуміти зміст музики і знайти потрібні засоби для його вираження. Тому робота над партитурою - одна із важливих сторін діяльності диригента. Вона вимагає напруженої праці, великого терпіння, допитливості і вміння» [24, с. 119-142].

Отже, робота диригента над партитурою і вироблення самостійних умінь і навичок є важливою стороною його діяльності в оволодінні диригентським мистецтвом.

Робота над партитурою поділяється на три періоди:

- самостійне вивчення партитури;
- вивчення музичного твору з хором;
- виконання музичного твору на концерті [42, с. 134 ].

Безумовно, такий поділ є умовним, тому що перший період завжди буде мати продовження в двох інших, і вони взаємозв'язані між собою.

Самостійна робота диригента над партитурою складається із трьох етапів:

- попереднє ознайомлення з партитурою;
- вивчення партитури;
- планування методів роботи по вивченню партитури з колективом.

[49, с 29-42].

Попереднє ознайомлення з партитурою - це не довготривалий процес і він має декілька методів. Перш як прослухати партитуру з фонограми, в концертному виконанні або на інструменті, необхідно ознайомитись з

літературним текстом, визначити темп, будову твору, позначення авторів, вивчити діапазон хорових партій, склад хору, фактуру. Таке коротке ознайомлення називається «застольним». Запозичивши цей термін з театральної практики мається на увазі, що диригент, ще до прослуховування уважно знайомиться з літературним текстом, визначає тему, ідею твору, збуджує асоціації, емоції. Така попередня підготовка допоможе ще більше поглибити уяву про художні образи твору в процесі прослуховування його [15, с. 32-42].

Прослуховування музичного твору необхідно проводити на високому художньому рівні, що гарантує залишити в уяві майбутнього диригента певний художній образ. Якщо хоровий твір неможливо проілюструвати в фонограмі чи концертному виконанні, то диригент-хормейстер сам програє твір на фортепіано. Після прослуховування музичного твору, диригент уявляє художній образ, що посилює його емоційний настрій, пробуджує естетичні почуття, підвищує інтерес до музичного твору, викликає бажання опрацювати його. Єдність емоційного і раціонального у показі твору повинна виступити в повній мірі, коли почуттєве сприйняття художнього образу і продуманий вибір засобів музичної виразності глибоко проникають у свідомість і зігріваються почуттями. Тільки тоді інтерес диригента до вивчення партитури проявляється в усій повноті.

По мірі того, як майбутній педагог засвоює професійні навички, вчиться судити про художній образ, розширює музичний світогляд, визначається план поступової роботи його по попередньому ознайомленню з партитурою.

Слід пам'ятати, що формування умінь і навичок попереднього ознайомлення з музичним твором виховує у майбутнього диригента естетичні смаки, професійний інтерес, критерії естетичної оцінки, вміння визначити ідейно-естетичну цінність музичного твору. Всі ці якості вкрай необхідні диригенту і виховання їх лежить тільки через самостійну роботу з партитурою.

Від попереднього ознайомлення з музичним твором диригент-хормейстер переходить до слідуючого етапу - вивчення хорової партитури.

Зігравши партитуру на фортепіано, ознайомившись з загальним звучанням твору, він досконало вивчає літературний текст (напам'ять), аналізуючи його тему та ідею. Вивчення мелодії поглиблює розуміння художнього образу, а вивчення хорових партій створює загальну картину хорової палітри [8, с. 88-152].

В процесі вивчення хорових партій диригентом необхідно звернути особливу увагу на вокальну сторону їх звучання, проспівуючи їх, по можливості, в тій манері і регістрах, в якому звучить хорова партія. Всі партії учитель вивчає з текстом напам'ять, як і початок та кінцівки, називаючи ноти. Диригент постійно уявляє собі звучання хорової партії і проспівує її, зберігаючи фразування, дикцію, розставляє дихання, добивається точності в ритмічних тривалостях, чистоті інтонування. Всі ці елементи хорової звучності уявно повинні перекладатись на хоровий колектив і моделювати проведення репетиції. Без сумніву, методи репетиційності роботи майбутній диригент-хормейстер спостерігає на хоровому класі та практикумі роботи з хором і це йому допомагає уявно моделювати її, пропускати всі елементи хорової звучності через свої почуття. Проспівуючи хорові партії, диригент усвідомлює всі труднощі виконання, знаходячи методи для їх подолання, що в майбутньому буде відзначено в плані роботи з хором над партитурою, і весь арсенал методів буде застосовано в процесі практикуму роботи з хором. Враховуючи всі труднощі, що зустрічаються в партитурі в процесі співу хорових партій, диригент визначає рівень складності твору, а також кваліфікацію хорового колективу для його виконання [42, с. 126.].

Важливим елементом в процесі вивчення хорової партитури є гра її на фортепіано, а акомпанементу - на спецінструменті (ф-но, баяні). Гру партитури на фортепіано необхідно наблизити до хорового звучання, внутрішньо прослуховуючи кожну хорову партію зокрема і весь хоровий

твір в цілому. З цією метою необхідно виробити найзручнішу аплікатуру, яка б не порушувала елементи хорової звучності, зберігаючи виразне фразування, динамічні відтінки, ритмічну структуру і т. ін. Відчувши в процесі гри всі елементи хорової звучно-структуру вивчивши всі хорові партії напам'ять, диригент ще глибше проникає в стильові особливості твору, що, в свою чергу, впливає на трактування художнього образу. Проте, щоб глибше зрозуміти всі стильові особливості музичного твору, усвідомити художній образ, учитель переходить до наступного елемента вивчення партитури – її аналізу.

Методику аналізу хорової партитури розглянуто в ряді досліджень що дає змогу диригенту зіставити різні точки зору на цей етап роботи диригента. Аналіз хорової партитури необхідно розпочинати з конкретних суспільно-історичних умов, в яких жили автори твору, формувались їх естетичні погляди. Допомогає в цьому знайомство з творчістю авторів, що дає можливість диригентові знайти невідомі риси музичного образу [42, с.134 ].

Знайомство з біографічними даними, творчим доробком, епохою, в якій творили автори, допоможе висвітлити історію написання музичного твору, причини, що спонукали авторів звернутися саме до таких художніх образів. Вивчення всіх цих компонентів дасть змогу визначити тему та ідею твору.

Визначення теми та ідеї твору допоможе диригенту усвідомити художній образ, його місце в житті людини, суспільства, розкриє секрет художньої дії на слухача.

Вивчення літературного тексту повинно бути розширене у напрямку дослідження його першоджерела, літературної форми і того який вплив вона мала на вибір музичної структури.

Важливим елементом аналізу хорового твору є вивчення засобів музичної виразності, за допомогою яких розкривається художній образ, а саме: мелодію, ритм, метр, темп, агогіку, лад, тональність, гармонію,

фактуру, музичну форму, динаміку, звукодобування, штрихи, акомпанемент і т. ін.

Всі ці та інші засоби музичної виразності допоможуть більш глибоко зрозуміти художні образи твору, відчутти його зміст, визначити його кульмінаційні моменти. Аналіз засобів музичної виразності диригент здійснює в залежності від рівня музично-теоретичної підготовленості, від актуалізації знань, умінь і навичок, набутих в процесі вивчення музичних дисциплін [8, с. 29-42].

Важливою вимогою до аналізу є визначення частин музичного твору та його поєднання в єдине ціле на основі ідеї, теми та художніх образів. З цією метою майбутній диригент вчиться розрізняти фразу, речення, період, частини музичного твору. Проте майбутній диригент-хормейстер повинен пам'ятати, що художні образи музичного твору визначаються в комплексному співставленні всіх засобів музичної виразності, де треба звернути велику увагу на вокально-хоровий аналіз.

Безумовно, визначити засоби музичної виразності вокально-хорового елементу означає визначення напрямку уваги на вирішення проблеми хорового звучання. В першу чергу це - вокальний звук. Для виконавського колективу вокальний звук є першоосновою роботи хормейстера. З хорознавства нам відомо, що чотири фізичні властивості вокального звуку - висота, тривалість, сила і тембр - є важливим чинником для досягнення елементів хорової звучності таких як ансамбль і стрій. Тому знання про особливості звуковидобування, в кожному конкретному випадку, є вкрай необхідні для диригента. Коли висотне положення звуку він може визначити на слух і має конкретний критерій оцінки (чисте інтонування, фальшиве інтонування), то такі властивості вокального звуку, як тривалість, сила звучання, тембр - є наслідком кропіткої попередньої роботи і цей наслідок залежить від знання особливостей цих якостей і його творчого вирішення [8, с. 29-42].

В цьому важливу роль відіграє техніка диригування. При допомозі техніки диригування ми керуємо тривалістю звуку, силою звучання (динамічні відтінки), а емоційна наповненість диригентського жесту, його характер, можуть допомогти знайти вірні темброві фарби. Основні пізнання з методики роботи над вокальним звуком та оволодіння власним голосом майбутній учитель отримує з постановки голосу та сольного співу, проте актуалізація цих знань, умінь і навичок відбувається на заняттях з хорового диригування. Проте, ми ще раз підкреслюємо, що важливим фактором у самостійній роботі над партитурою є діагноз її з точки зору якості звуку. З цією метою майбутній учитель вивчає характеристики людських голосів, їх регістри, тембри і фізичні можливості.

Важливими засобами музичної виразності є: стрій, ансамбль, дикція. Всі названі засоби музичної виразності вивчаються більш детально з хорознавства. Майбутній диригент ці знання, уміння і навички діагностики цих засобів актуалізує в процесі самостійного опрацювання партитури.

Аналізуючи партитуру, потрібно визначити, для якого виду і типу хору написаний твір, якої кваліфікації потрібний колектив для його виконання.

Самостійне опрацювання хорової партитури передбачає визначення плану диригентського управління виконавством.

Попереднє вивчення партитури допомагає знайти такі диригентські жести, які найбільш оптимально відтворюють художній образ, цілісність музичного твору. Майбутній диригент планує диригентські жести по таких критеріях:

- відтворена ритмічна структура музичного твору у диригентських жестах (видержані тривалості, особливі види ритмічного поділу, паузи, метр і т.ін.);
- динаміка музичного твору, характер мелодії та їх відтворення в жестах (прийоми, навички показу динамічних відтінків, амплітуда жестів, форте, мецо форте, піано і т.д.);
- темп та його взаємозв'язок з характером та прийомами диригування;

- прийоми звуковедення, штрихи та відтворення їх в диригентських жестах (легато, нон легато, стакато, маркато і т.ін.);
- прийоми вступу, ауфтаки (характер ауфтактів, залежність від темпу, динаміки і т.д.) та їх виконання в жесті;
- прийоми зняття звучання хору, хорових партій та їх виконання диригентським жестом;
- визначення всіх характеристик диригентського жесту на весь музичний твір (графічна уява диригентського жесту, технічні прийоми виконання, уява звучання хору, розподілення штрихів) [34, с. 144-156].

Самостійне опрацювання партитури диригент завершує диригуванням музичного твору у класі під фортепіано, і хоча реального звучання хору немає, воно уявно повинно бути присутнє протягом всього періоду роботи над партитурою. Уявний хор, уявне звучання, звернення до уявних співаків-учнів, музикантів, наповненість диригентського жесту музикою, ритмічною структурою твору, барвами тембрових фарб звучання хору, емоційна передача внутрішнього стану диригента на диригентський апарат, виразність його є важливими творчими завданнями, які вирішує диригент в процесі самостійної роботи над партитурою.

Отже, самостійна робота вчителя музики над партитурою є важливим етапом в оволодінні технікою диригування та методами роботи з шкільним хором, класом, з дорослими хорами. Без терпіння, цілеспрямованості самостійної роботи над партитурою неможливо оволодіти всіма засобами управління виконавським колективом у процесі репетиції та концерту.

Усвідомлення ролі хормейстера в процесі розучування музичного твору з хором відбувається під час самостійної роботи над партитурою. Майбутній диригент-хормейстер з перших кроків роботи над партитурою повинен поставити перед собою мету - підготувати даний твір для вивчення з хором або класом. Тому, провівши велику підготовчу роботу по вивченню твору, він приступає до наступного етапу-розучування твору з хором. [34, с. 144-156].

Безумовно, в процесі індивідуального навчання в класі з хорового диригування для студента неможливо забезпечити роботу з хором. Але уявну, схематичну і методичну сторону він зобов'язаний моделювати, використавши різні методи і прийоми роботи (сольфеджування, прослуховування хорової партії на інструменті, спів з текстом і т.д.), зважаючи на всі заплановані труднощі виконання, що виявлені диригентом в процесі діагностики звучання твору.

Щоб майбутній диригент був готовий до роботи з хором, йому необхідно розробити план розучування музичного твору.

Робота над музичним твором по розучуванню його з хором поділяється на три періоди:

- ілюстрація та представлення музичного твору хоровому колективу;
- розучування твору;
- виконання твору (концерт, підсумок зробленого).

Перший період опрацювання твору з хором характеризується готовністю майбутнього диригента провести вступну бесіду про даний твір з урахуванням вікової психології, музичної та співочої підготовки їх з використанням унаочнення, а також включає показ (прослуховування) музичного твору. Ця робота має збудити в учасників хорового колективу уяву про художній образ, його мелодійну характеристику, асоціації. Напевно тому Б.М. Теплов стверджував, що «відтворення голосом можливе тоді, коли виникає уявлення про мелодію» [51, с. 18].

Уявлення повинно бути найбільш образне, тоді учасники хорового колективу більш повно, яскраво пізнають художній образ, зацікавляться ним. З цією метою диригент звертає увагу на найбільш яскраві засоби музичної виразності, підкреслюючи їх поетичним текстом. Цьому періоду велику увагу надавав Костянтин Костянтинович Пігров, стверджуючи, що «піклування про те, щоб перше знайомство з твором справило на співаків художнє враження, є наріжним каменем музичного виховання. Всі заходи повинні бути спрямовані на те, щоб хористи відчували музику, сприйняли її



почуттям. Крім того треба в даному разі мати на увазі і найближчі, чисто практичні, цілі - адже те, що подобається співакам, вони з більшою охотою і швидше вивчають». Сюди відноситься розповідь про авторів, яка повинна бути тісно пов'язана з художніми образами музичного твору, з епохою, стильовими особливостями твору. Така розповідь подається диригентом у межах можливого, враховуючи репетиційний час [42].

Отже, ілюстрація та представлення музичного твору хоровому колективу є важливим моментом музичного виховання хористів і служить для організації їх на вивчення та розкриття музичного образу.

Наступним періодом в роботі над партитурою є розучування твору, що реалізується різними формами і методами опрацювання його з хористами. Вибір форм і методів роботи диригента над партитурою будуть залежати від різних факторів: вікових характеристик; кваліфікації співаків; якісного підбору партій; виконавського досвіду [44, с. 55-78].

Всі якості хорового колективу, загальна і часткова методика роботи з хором над творами детально вивчається в курсі «Хорознавство», і тісний взаємозв'язок диригування з хорознавством не викликає сумніву. Проте, важливість диригування переважає тому, що всі знання, уміння і навички повинні актуалізуватися на індивідуальних заняттях та переноситися на хоровий клас, практику роботи з хором.

Робота диригента з хором характеризується його знаннями про музичний твір, відпрацюванням музичного та літературного текстів, розкриттям всіх засобів музичної виразності. «Серцевиною її є проблема єдності художнього і технічного».

Розкриття художнього образу та пояснення його значущості в суспільному житті людини є важливим фактором музичного виховання учнів. «Роль виконавця надзвичайно важка і відповідальна: він повинен на підставі нотного запису розшифрувати задуми композитора і надати його творові життя і емоційної виразності». Тому розучування музичного твору повинно супроводжуватися поясненням всіх особливостей музики,

характеристикою її, роз'ясненням поетичного тексту і в цьому аспекті роль хормейстера найбільш значуща. Пізнання навколишньої дійсності, пропущення музичних образів через почуття, схвалення чи засудження тих чи інших явищ – всі ці фактори людського життя є полем діяльності диригента [19, с. 115-138 ].

Твір вивчено хоровим колективом, відпрацьовані всі елементи хорової звучності, хористи розуміють художній образ і те, якими засобами музичної виразності його розкрито, і тут настає найвідповідальніший період діяльності диригента і хорового колективу - виконання музичного твору. Концертному виконанню передують генеральна репетиція. До генеральної репетиції перед диригентом ставляться такі вимоги:

- пояснити хоровому колективу, перед ким він буде виступати і якій даті, події буде присвячений концерт;

- поставити завдання щодо організації колективу перед концертом (форма одягу, місце збору колективу, час розспівки, час початку концерту, репертуар, порядок виконання музичних творів, умови, в яких буде виступати колектив, резонанс залу, підставки, чергування хористів тощо);

- виконання музичних творів у такому порядку і послідовності, як це будена концерті.

Кожен концерт - це свято мистецтва і диригента. Цю святковість необхідно передати слухачам. Зустріч з мистецтвом - це завжди радість і роль диригента в цій зустрічі виключна. Від того, як він підготує колектив до цієї зустрічі, буде залежати успіх самого виступу. Диригент повинен засвоїти ряд положень, які необхідні для успішного проведення концерту:

- остання перевірка готовності колективу до виступу;

- спокійне спілкування з хористами, збереження концертного настрою, доброзичливості;

- зовнішня і внутрішня зібраність, акуратність, впевненість;

- створення атмосфери творчого захоплення з розумним контролем над емоціями.

Зібраність і зосередженість диригента організовує його на спільну художню творчість, на якісне виконання музичного твору. Концертне диригування відрізняється від репетиційного, воно більш лаконічне, виразне, внутрішньо насичене почуттями, зібране.

Отже, в концертному виконанні музичного твору відповідальність диригента підвищується в зв'язку з підвищенням кінцевого результату багатогранної роботи хорового колективу в пропаганді музичного мистецтва, в естетичному вихованні. Під час концертного виконання диригент виступає як виконавець і його диригентська діяльність дістає якісну оцінку слухача і власного колективу.

На сучасному етапі естетичного виховання молоді диригентська діяльність передбачає використання таких високохудожніх творів, які б задовольнили естетичні смаки, естетичний досвід, збудили б естетичні почуття. Роль учителя в цьому процесі значна, тому він повинен визначити духовний рівень репертуару, його художню довершеність, його естетичну цінність для учнівської молоді. Цю високу місію майбутній диригент зуміє виконати тільки в тому разі, якщо з першого заняття з хорового диригування в класі до першого свого виступу з колективом на концерті і протягом всього життя буде збагачувати свої знання, уміння і навички, вдосконалювати їх.

Диригентсько-хорова освіта в музичних навчальних закладах як складова освіти дорослих.

Освіта XXI сторіччя – це складне і багатовимірне питання, якому слід надати великого значення не тільки серед громадськості, але вона має посісти вагоме місце у державній політиці, оскільки, дедалі очевиднішими стають ті недоліки в українській освіті, які були створені ще за часів Радянського Союзу. Суспільство XXI сторіччя цілком слушно називають “суспільством знань”, бо саме знання визначають і матеріальне і духовне життя. Здобуття вищої освіти стає все більш обов'язковим етапом у розвитку особистості. Держава, яка проводить таку освітню політику,

створює цим передумови для впровадження новітніх науково-інформаційних технологій.

XXI століття вимагає, щоб Україна, як і кожна держава окремо, а також і всі суспільства разом, створювала необхідні умови – інтелектуальні, економічні, соціальні, політичні, моральні, – які б підвищували педагогічну мотивацію і високо поцінювали гідність педагога, науковця, інтелектуала.

Структурне реформування освіти має ґрунтуватися на державно-регіональному підході, що означає визначення на першому етапі потрібної мережі закладів освіти і структури підготовки фахівців на регіональному рівні з наступним порівнянням цих пропозицій з відповідними потребами держави в цілому. Баланс регіональних і державних потреб має визначити мережу і структуру підготовки [70].

Пройшовши тривалий та суперечливий шлях еволюції від елементарних до комплексних форм, освіта дорослих в Україні в наш час має динамічний розвиток, що спонукає українських педагогів-теоретиків до осмислення та розробки теоретичних засад концепції “освіти дорослих”. Але відсутність до теперішнього часу узгодженості між вченими щодо визначення поняття “освіта дорослих” вказує на незавершеність процесу його становлення, а також відображає його як комплексний, складний феномен.

Найбільшого руху в Україні освіта дорослих набула приблизно з середини XX століття в результаті становлення національної системи освіти. Зростання регулюючої ролі радянської влади та уряду в системі освіти дорослих, особливо після другої світової війни в період розбудови, сприяла розширенню мережі навчальних закладів, орієнтованих на задоволення освітніх потреб дорослих.

Необхідність навчання і виховання протягом всього життя як передумови поступу й розвитку людства обґрунтована в працях учених і діячів XVI-XVIII століть - Т.Мора, Т.Кампанелли, Я.Коменського,

Г.Вінстанлея, Ж.Кондорсе, Р.Оуена, Ф.Дістервега та ін. Чеський мислитель і педагог Я.Коменський вперше теоретично обґрунтував і представив у змістовому плані ідею неперервності, побудувавши у своїх працях систему, спрямовану на навчання “всіх усьому”, починаючи від материнської школи і завершуючи академією. Розвиваючи свої погляди на виховання, Я.Коменський у «Пампедії» висловив думку, що все життя повинно бути школою, у якій головним наставником і підручником є саме життя.

Система безперервної освіти не може існувати, відкинувши практику традиційної системи освіти. У той час як традиційна система освіти у тому вигляді, у якому вона існує зараз, не відповідає потребам сучасності й гальмує розвиток потенційних можливостей людини. Тому ми можемо говорити про необхідність реформування освіти, яка полягає в переході до системи безперервної освіти, що включає в себе традиційну систему освіти, яка використовує її досвід, при збереженні пріоритету цінності новоутворення порівняно з цінностями простого нагромадження й відтворення знань. Таким чином, традиційна система освіти буде виконувати функцію своєрідного солітону – структурно стійкої одиниці системи безперервної освіти, що вбирає в себе нові знання, не змінюючи при цьому характеру раніше накопиченої інформації. Система безперервної освіти на рівні створення нової порції знання буде виконувати функцію фантома, тобто моделювання, конструювання образів майбутнього знання (варіантів інтерпретації знання). Взаємодія, комунікація, співробітництво системи безперервної й традиційної системи освіти здійснюється за допомогою властивостей індивідуальної й соціальної пам'яті, тобто здатності довгостроково зберігати інформацію й багаторазово вводити її у сферу свідомості й поведінки, формуючи таким чином новоутворення. Результатом такої взаємодії традиційної системи освіти й системи безперервної освіти служить:

- 1) на рівні людини – формування індивідуальної дослідницької ментальності;

2) на рівні педагогічної системи – формування методів і способів моделювання й мотивування дослідницьких навичок й умінь в учня й педагога;

3) на рівні освітньої системи – формування дружньої інфраструктури для розвитку й саморозвитку дослідницьких навичок і розробок;

4) на рівні соціуму в цілому – формування системи безперервної освіти як основної соціальної цінності й засоби актуалізації соціальних й індивідуальних потреб і можливостей через дослідницьку діяльність [71].

Відсутність єдиного підходу до визначення сутності поняття «освіта дорослих» у науково-педагогічному доробку світових дослідників зумовлює необхідність висловлення власної авторської позиції, яка акумулює основні позиції та є максимально наближеною до сучасних об'єктивних умов розвитку освіти дорослих.

Сучасна структура системи освіти дорослих передбачає органічне поєднання як формальних, так і неформальних періодів навчальної діяльності, що сприяє реалізації принципу неперервності в освіті.

Сучасна епоха характеризується значними змінами в усіх сферах життя. Стрімке зростання ролі освіти в житті кожної людини й людства загалом, ускладнення боротьби філософських і релігійних ідей, загострення соціокультурних проблем ініціюють посилення ролі особистісних устремлінь, а відтак, потужний розвиток нових наукових напрямів, що передбачає оперативну й ефективну адаптацію кожного до умов існування шляхом прискореного оволодіння новою соціально значущою інформацією.

Навчання упродовж життя як єдино можливий спосіб забезпечення активної діяльності людини є основою сьогодення, необхідною передумовою ефективною участі кожного в усіх галузях буття.

Історико-педагогічний аналіз становлення та розвитку вітчизняної диригентсько-хорової освіти засвідчив зумовленість цього процесу соціально-економічним станом України. Період становлення позначився

поступовим нагромадженням практичного виконавського і педагогічного досвіду, впровадженням окремих педагогічних традицій. Розвиток диригентсько-хорової освіти пов'язаний з розробкою й методичним обґрунтуванням принципів, змісту, методів і форм навчання співаків, регентів і вчителів співу в середніх спеціальних і педагогічних навчальних закладах. Радянський період розвитку диригентсько-хорової освіти відзначався активною розробкою практично-прикладних завдань вищої школи, продовженням процесу кристалізації педагогічних понять, принципів і підходів до освіти диригента хору та вчителя-хормейстера у вищих навчальних закладах. Нинішній період розвитку, що розпочався з часів незалежності України, вимагає створення, теоретичного і методичного обґрунтування перспективних концепцій вищої диригентсько-хорової освіти, спрямованих на логічне продовження позитивних традицій і здобутків минулого та оновлення освітнього процесу відповідно до сучасних вимог [72].

Масовий хоровий рух та ідейний контроль за хоровим мистецтвом як інструментом формування масової свідомості зумовили потребу в нових професійних якостях керівника хору. Резюмуючи диригентську справу як вияв професійних якостей, Л.Шаміна висловлює власні погляди щодо диригентських якостей керівника хору, який повинен: а) знати специфіку самодіяльного хору, вміти працювати з ним; б) вміти працювати зі співаками, не володіючими нотоною грамотою, навиками хорового вокалу; в) розбиратися в особливостях репертуару [63, с. 113].

Не зупиняючись окремо на природі та функціях диригента хору, хорознавство того часу виявило однобічний підхід до вузько практичних та теоретичних проблем управління хором. Особлива увага приділяється визначенню точного поняття «хор»:

– хор – це таке зібрання співаків, у звучності якого є сурово урівноважений ансамбль, точно вивірений стрій та художні, чітко вивірені нюанси;

– хор – це творчий колектив, виконавська мета якого – ідейно-художнє та естетичне виховання народних мас;

– хор – це великий вокальний колектив, який засобами свого мистецтва правдиво, художньо розкриває зміст і форму творів, що виконує та своєю творчою діяльністю сприяє ідейно-естетичному вихованню народних мас;

– хором називається такий колектив, який у достатній мірі володіє технічними та художньо-виражальними засобами хорового виконання необхідних для передачі думок, почуттів та ідейного змісту, закладеного у творах” [10].

Велику роль у формуванні професійного світогляду щодо диригентської справи відіграли роботи А.Анісімова, М.Даниліна, В.Живова, С.Козачкова, К.Пігорова, В.Самаріна, які всебічно аналізують різні функції диригента, стверджуючи про те, що хоровий диригент більш, ніж диригент будь-якого оркестру, повинен досконало володіти навичками хормейстерської роботи, маючи справу зі співаками різного ступеня, талановитості, вокальної та загальної музичної підготовки, повинен постійно вести виховну роботу, удосконалювати основні елементи хорової звучності, повинен сам утворювати живий виконавський інструмент, ім'я якому – хор. Із власного досвіду диригентської діяльності К.Пігров висловлює думку про те, що справжнього митця хорового співу можна виховати тільки через хор, який повинен добре знати музично-технологічну структуру твору, мати власне „бачення” музичного образу [48, с. 117].

Всебічно розглядаючи мистецтво диригування, М. Данилін наголошує про особливі здібності диригента, який вміє одним жестом потягнути колектив до шляху своїх намірів, якщо ж ні, то слід змінити професію.

#### **СПИСОК ДЖЕРЕЛ:**

1. Азаров Ю.П. Тайны педагогического мастерства: учебное пособие. – М., 2004



2. Актуальні проблеми підготовки педагогічних кадрів до творчої професійної діяльності: Зб. наук. праць. –К., 1993. – 240 с.
3. Андриади И.П. Основы педагогического мастерства: учебное пособие для студентов средних педагогических учебных заведений. – М.: Академия, 1999
4. Апраксина О.О. Музыка в воспитании творческой личности // Музыкальное воспитание в школе. – М.: Музыка, 1975.
5. Апраксина О. Методика музыкального воспитания в школе. - М: Просвещение, 1983.-С. 179.
6. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном воспитании и образовании / Под ред. Е.М.Орловой. – М., 1985. – 268 с.
7. Балл Г.О. Про психологічні засади формування готовності до професійної праці // Психолого – педагогічні проблеми професійної освіти. – К., 1994. – С. 98- 100
8. Безбородова Л. Дирижирование. - М.: Просвещение. 1985. – С. 88-152
9. Болюбаш Я.Я. Організація навчального процесу у вищих закладах освіти: Навч. пос. для слухачів закладів підвищення кваліфікації системи вищої освіти. - К.: ВВП «Компас», 1997. – 64 с.
10. Булычев В. Лекции и работы по теоретическим вопросам хорового пения. – Вып. 1. – М., Музыка, 1910. – 158 с.
11. Бутенко В.Г. Естетичні орієнтири педагогічної праці // Етноестетика праці вчителя. – К., 1995. – С.7-12.
12. Васильев В.А. О дирижерско-хоровом образовании и просвещении// Метод. Разработка по курсу «Хороведение». – Л.: ЛГИК им. Н.Крупской, 1990. – С. 45 – 59.
13. Венгер Л.А. Педагогика способностей. – М., 1973.
14. 4. Ветлугина Н.А. Индивидуальное и типическое в музыкальном творчестве // Художественное творчество. – М., 1975.

15. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. — К.:Либідь, 1997.
16. Доронюк В. Методика викладання диригування. — Івано-Франківськ, 2005. — с. 32-42.
17. Гордійчук М.М. М.Д.Леонтович — педагог / М. М. Гордійчук // В кн. Практичний курс навчання співу у середн. школах України. К.: Муз. Україна, 1969. — С. 57.
18. Доронюк В. Курс техніки диригування. — Івано-Франківськ, 2004. с. 25-36.
19. Дьяченко М.И., Кандыбович Л.А. Психология высшей школы. — Минск: Изд-во БГУ, 1978. — с. 169-170.
20. Елканов Б.К. Профессиональное самовоспитание будущего учителя. — М., 1990.
21. Живов 15.Л. Исполнительский анализ корового произволения / Работа с хором. - М.: Профиздат. 1972. - С. 115-138;
22. Здравомыслов А.Г. Методология и процедура социологических исследований. — М.:Высшая школа, 1969.— С.123
23. Зязюн И.А. Основы педагогического мастерства. — М, гл. I, ст. 18-48.
24. Зязюн І.А. Педагогічна майстерність. — К., Вища школа, 1997.
25. Казачков С.А. От урока к концерту. — Казань: Изд-во Казанского ун-та,1990. — С. 34.
26. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. - М: Музыка, 1972. - С. 119-142.
27. Кузьмина Н.В. Методы исследования педагогической деятельности.-Л., 1970.— 148 с. — С.59
28. Кузьмінських А.І. Педагогіка вищої школи. Навчальний посібник-2000р.
29. Лабунская В. А. Невербальное общение: социальный подход. — С. 31.

30. Левин В.А. Воспитание творчества. – М.: Знание, 1977. – 154 с.
31. Леонтович М.Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з педагогічної спадщини композитора) / М.Д. Леонтович // Упоряд. Л.О. Іванова. – К. : Музична Україна, 1989. – 136 с.
32. Леонтович Микола. Спогади. Листи. Матеріали / Микола Леонтович [упоряд. В.Ф. Іванов]. – К. : Муз. Україна, 1982. – 238 с.
33. Макаренко А. С. Деякі висновки з мого педагогічного досвіду // Твори: В 7 т. - Т. 5. - С. 215.
34. Марина Назаренко. Розвиток професійної музичної освіти в Україні (XVIII-XIX ст) / [www.irbis-nbuv.gov.ua/.../cgirbis\\_64.exe?](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/.../cgirbis_64.exe?)
35. Мартинюк А. К. Диригентсько - хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (17.00.01), – Харків, 2001.
36. Мельникова І.М., Непіга Ю.П. Методичні вказівки до проведення спецкурсу: Елементи акторської психотехніки у процесі підготовки педагога. – К., 1992.
37. Методы педагогических исследований /Под ред. А.И. Пискунова, Г.В. Воробьёва.-М.:Педагогика, 1979.– С.150
38. Михайличенко О.В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: історичні нариси. – Суми: Видавничо-виробниче підприємство «Мрія-1», 2005. – 102 с.
39. Навчальний процес у вищій педагогічній школі: Навч. посібник / О.Г.Мороз, В.О.Сластьонін, Н.І.Філіпенко, В.І. Юрченко та ін.: О.Г.Мороз (ред.);НПУ ім.М.П.Драгоманова, Інститут вищої освіти АПН України. - К.: НПУ ім.М.П.Драгоманова, 2001. - 338 с.
40. Ольхов К.О.Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – С. 14.

41. Ольхов К.О. Вопросы теории дорежиссерской техники и обучения хоровых дирижеров. - Л.: Мучыка. 1979.-С. 179-193.
42. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. - Л.: Музыка. 1984.-С. 144.
43. Осипов Г.В., Андреев Э.П. Методы измерения в социологии. – М., 1977.– С.48
44. Палтишев М.М. Педагогічна майстерність і шляхи її досягнення. – К., 2000.
45. Педагогіка вищої школи: Навчальний посібник// За редакцією З.Н. Курлянд,- 2006р.
46. Педагогічна майстерність: Підручник / За ред. І.А.Зязюна –К.: Вища школа,2004. –с.420.
47. Педагогическая энциклопедия. – М.: Сов. Энциклопедия, 1965. – Т.2. – с. 739.
48. Пігров К.К. Керування хором. - К.: Держвидав. 1962. - С. 134. «
49. Пігров К.К. Керування хором. – Київ: Держ. Вид-во Обр. М-ва і муз. Л-ри УРСР, 1962. – 218 с. – с.117
50. Проблема особистості вчителя та його фахової підготовки: Зб. наук. праць / За ред. М.Б. Євтуха. – К., 1994. – 116 с.
51. Птица К.Б. О хоровом дирижировании // работа в хоре. – М.: Изд-во ВСПС Профиздат, 1964. – 198 с. – с.84
52. Розумний І. Посібник з диригування. - К.: Музична Україна. 1968. - С. 55-78.
53. Серганюк Ю.М., Серганюк Л.І., Їжак В.І. Методика аналізу хорових творів. -Івано-Франківськ: Прикарпатський університет. 1992. - С. 65-87.
54. Симонов В. Диагностика личности и профессионального мастерства преподавателя. – Москва, 1995.

55. Сисоєва С.О. Педагогічні технології у неперервній професійній освіті / Академія пед. наук України, Інститут педагогіки і психології – К.: ВПОЛ, 2001.
56. Сисоєва С.О. Підготовки вчителя до формування творчої особистості учня. – К., 1990. Розд. III, ст. 188-201; розд. IV, ст. 230-248.
57. Соколов В. Работа с хором М . Музыка. 1967. – С. 206-226. Хоровое искусство. Л.: Музыка. – С 29-42:
58. Сорока-Росинский В.Н. Педагогическиесочинения. — М.: Педагогика, 1991. —С. 209—214.
59. Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различ. - М: АПН РСФСР, 1961. – С.18.
60. Учителю о педагогической технике / Под ред. Л.И.Рувинского. – М.: Педагогика, 1987. – 406 с.
61. Фридман Л.М., Волков К.Н. Психологическая наука – учителю. – М., 1985, гл. VII, ст. 114-174.
62. Чарный Б.М. Учитесь властвовать собой. – Пермь, 1984. – с. 4.
17. Язовицкий Е.В. Говорите правильно: Этика речи. – Л.: Просвещение, 1969. – 164 с.
63. Чесноков П. Хор и управление им. М.: Музыка. 1961. – С. 236-237.
64. Шамина Л.В. Работа с самостоятельными хоровыми коллективами. – М.: Музыка, 1981. – 173 с – с.113
65. [www.ic.dsn-asu.ru/~silant/work/04.html](http://www.ic.dsn-asu.ru/~silant/work/04.html)
66. <http://www.mtu-net.ru/psi/st/088000.html>
67. <http://psychology.net.ru/articles/d20020106230736.html>
68. <http://www.private.peterlink.ru/philo/psytour.html>
69. [http://ist-ukr-muz.at.ua/index/ukrajinska\\_muzichna\\_kultura\\_khkh\\_st/0-37](http://ist-ukr-muz.at.ua/index/ukrajinska_muzichna_kultura_khkh_st/0-37)
70. <http://ua.textreferat.com/referat-13090-7.html>
71. <http://studentam.net.ua/content/view/7730/97/>

72. <http://dissertation.com.ua/content/36373.html>