

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

**МАРТИНЮК ЗІНАЇДА МИРВОХИДІВНА**

**«МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА УКРАЇНСЬКИХ  
КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. ЯК ЗАСІБ  
ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО  
МИСТЕЦТВА»**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

Робота на здобуття ступеня вищої освіти магістр

Науковий керівник:

**НОВАКОВИЧ МИРОСЛАВА ОЛЕКСАНДРІВНА,**

професор, доктор мистецтвознавства

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

Засідання кафедри музичного мистецтва

від \_\_\_\_\_ 2024р.

Завідувач кафедри

доктор мистецтва Косинець І.І. \_\_\_\_\_

ЛУЦЬК 2024

**Анотація. Мартинюк Зінаїда Мирвохидівна. Музично-педагогічна спадщина українських композиторів першої половини ХХ ст. як засіб професіоналізації національного музичного мистецтва.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магістерського) рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України, Луцьк, 2024.

У магістерському дослідженні проаналізовані основні засади музично-педагогічної діяльності українських композиторів першої половини ХХ ст., їх втілення у творах, призначених для дитячого та юнацького виконання і слухання.

Простежено основні етапи становлення музичної освіти в Україні. Констатовано, що її зародження почалося ще з княжих часів і було пов'язане з прийняттям християнства. Розглянуто діяльність братських шкіл у ХVІІ, які з самого початку свого заснування велику роль надавали музичному вихованню, а також Глухівської музичної школи у середині ХVІІІ ст., зі стін якої вийшли такі видатні українські композитори як М.Березовський та Д.Бортняський.

Зазначено, що осередками музичної освіти в першій половині ХІХ ст. в Україні стали Перемишльська співацька школа та консерваторія Галицького музичного товариства у Львові. Констатовано, що найпомітніші зрушення в музичній освіті України почали відбуватися лише з другої половини ХІХ століття, що було пов'язано зі зростаючою потребою кваліфікованих музичних кадрів. Відзначено діяльність відкритої у 1904 році в Києві Музично-драматичної школи М. Лисенка, поява якої була результатом прагнення видатного українського композитора професіоналізувати українську музичну культуру, поповнювати її кваліфікованими музикантами.

Основна увага у роботі була приділена педагогічній діяльності українських композиторів, які продовжували традиції М.Лисенка в контексті національно зорієнтованого музичного виховання дітей та молоді. Були проаналізовані основні принципи музично-педагогічної діяльності видатних

українських композиторів першої половини ХХ ст., зокрема: М.Леонтовича, К.Стеценка, Л.Ревуцького, В.Косенка, В.Барвінського. Зазначено, що згодом вони були втілені у творах, написаних ними насамперед для дітей та юнацтва. У цьому контексті були розглянуті вокальні збірки М.Лисенка «Молодощі. Збірка танців та веснянок», «Збірка народних пісень в хоровому розкладі для учнів молодшого та підстаршого віку у школах народних», дитячі опери М.Лисенка, К.Стеценка, вокальний цикл «Сонечко» Л.Ревуцького, «24 п'єси для фортепіано» В.Косенка та цикл «Наше сонечко грає на фортепіано» В.Барвінського. Висвітлено основні педагогічні принципи викладені у методичних посібниках «Практичний курс навчання співу у середніх школах України» М.Леонтовича, «Методика шкільного співу» К. Стеценка.

**Ключові слова:** музично-педагогічна діяльність, музична освіта, українські композитори, музичне мистецтво.

**Annotation. Martyniuk Zinaida Myrvohydivna. Musical and pedagogical heritage of Ukrainian composers of the first half of the twentieth century as a means of professionalization of the national musical art.** Qualification scientific work as a manuscript. Master's degree thesis in the specialty 025 "Musical Art." Lesya Ukrainka Volyn National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Lutsk, 2024.

In the master's research, the fundamental principles of the musical and pedagogical activities of Ukrainian composers from the first half of the 20th century were analyzed, along with their implementation in works intended for children's and youth performance and listening.

The main stages of the development of music education in Ukraine were traced. It was established that its origins date back to the princely era and were associated with the adoption of Christianity. The study examines the activities of brotherhood schools in the 17th century, which emphasized music education from their inception, as well as the Hlukhiv Music School in the mid-18th century, which

produced prominent Ukrainian composers such as M. Berezovsky and D. Bortniansky.

It is noted that in the first half of the 19th century, key centers of music education in Ukraine included the Przemysl Singing School and the Conservatory of the Galician Music Society in Lviv. Significant advancements in music education in Ukraine, however, began only in the second half of the 19th century, driven by the growing demand for qualified musical professionals. The establishment of the Music and Drama School of M. Lysenko in Kyiv in 1904 is highlighted as a pivotal event, reflecting the prominent Ukrainian composer's aspiration to professionalize Ukrainian musical culture and to nurture skilled musicians.

The study primarily focuses on the pedagogical activities of Ukrainian composers who continued M. Lysenko's traditions within the context of nationally oriented music education for children and youth. The key principles of the musical and pedagogical activities of outstanding Ukrainian composers of the first half of the 20th century, including M. Leontovych, K. Stetsenko, L. Revutsky, V. Kosenko, and V. Barvinsky, were analyzed. It is noted that these principles were later embodied in their works, many of which were specifically created for children and youth. In this context, the research examines M. Lysenko's vocal collections "Molodoschi. A Collection of Dances and Spring Songs" and "A Collection of Folk Songs in Choral Arrangements for Younger and Older Students in Public Schools", as well as his children's operas, the children's operas by K. Stetsenko, L. Revutsky's vocal cycle "Sonechko", V. Kosenko's "24 Pieces for Piano", and V. Barvinsky's cycle "Our Little Sun Plays the Piano." Additionally, the study highlights key pedagogical principles outlined in methodological manuals such as M. Leontovych's "Practical Course of Singing Instruction in Secondary Schools of Ukraine" and K. Stetsenko's "Methodology of School Singing."

**Keywords:** musical and pedagogical activity, music education, Ukrainian composers, musical art.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. ОСНОВНІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ .....	9
1.1 Музичні освітньо-виховні осередки в Україні від початку XVII – до середини XIX століття .....	9
1.2. Музична освіта в Україні наприкінці XIX – початку XX століття...	20
1.3. Музично-педагогічна діяльність М.Лисенка .....	24
РОЗДІЛ 2. ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ.....	33
2.1.Музично-педагогічна спадщина представників Лисенкової школи: М.Леонтовича, К.Стеценка, Л.Ревуцького .....	33
2.2.Втілення педагогічних принципів у фортепіанній музиці В.Косенка та В.Барвінського .....	47
ВИСНОВКИ .....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59

## ВСТУП

Упродовж століть музична освіта вважалась однією з найважливіших складових загального виховання та освіти. Адже музика, починаючи з античних часів, мала великий вплив на формування всебічно розвинутої особистості. Яскравим підтвердженням цієї думки є праці видатних грецьких філософів, зокрема, Платона, Аристотеля, Піфагора, у яких музичному вихованню відводиться особлива роль, як системі, на якій будувалась загальна грецька освіта.

Однією з головних передумов розвитку музичного мистецтва в Україні наприкінці XVI – першої половини XVII ст. стала розбудова нових демократичних основ музичної педагогіки. Не випадково перша в Україні братська школа, що була заснована ще в 1586 році, в привілеї короля С.Баторія була названа як «школа для заняття вільними мистецтвами». З початком діяльності в Києві Могилянської академії відбулося усвідомлення системності музичної культури в єдності її складників: музичної писемності, теорії музики, педагогіки, виконавської школи.

Основи національного музичного мислення сформувалися на межі XVII-XVIII ст. У цьому контексті слід згадати Глухівську музичну школу, яка постачала до Петербурга музично обдарованих дітей та юнаків, і з якої вийшли видатні українські композитори М.Березовський та Д.Бортнянський. У першій половині XIX ст. цю традицію було продовжено на галицьких землях, у Перемишлі, де в 1829 році при хорі перемишльської єпископської кафедри почала функціонувати співацька школа, яка дала дороговказ у життя автору національного гімну М.Вербицькому.

Перша половина XIX ст. в Україні була ознаменована також відкриттям у Львові консерваторії Галицького музичного товариства – на той час вищого музичного учбового закладу у Східній Європі. У другій половині XIX ст. у великих українських містах з'являються приватні музичні школи, музика на професійному рівні викладається у пансіонах, гімназіях, харківському

університеті. Важливим у сфері музичної педагогіки є кінець XIX – початок XX ст., оскільки саме у цей час активізувалась діяльність цілої плеяди видатних українських композиторів-педагогів: М.Лисенка, К.Стеценка, А.Вахнянина, С.Людкевича. Це дає підстави стверджувати, що національна музична освіта і педагогіка ввібрала у себе кращі традиції українського музичного мистецтва. Адже свої педагогічні принципи згадані композитори виклали у творах, написаних насамперед для дітей та юнацтва.

Саме це і зумовило **актуальність** теми магістерського дослідження, у якому розглядаються твори українських композиторів першої половини XX ст., написані для дітей, як результат їхньої багатолітньої педагогічної діяльності.

**Мета дослідження** – проаналізувати основні засади музично-педагогічної діяльності українських композиторів першої половини XX ст. та їх втілення у творах, призначених для дитячого та юнацького виконання і слухання.

Мета дослідження обумовлює наступні його **завдання**:

- простежити основні етапи становлення музичної освіти в Україні;
- проаналізувати діяльність вітчизняних музичних освітньо-виховних осередків від початку XVII – до середини XIX ст.;
- дати характеристику загальному станові музичної освіти в Україні наприкінці XIX – початку XX ст.;
- проаналізувати музично-педагогічну діяльність М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, Л.Ревуцького, В.Косенка, В.Барвінського в контексті їх творчості для дітей та юнацтва.

**Об’єкт дослідження** - музично-педагогічні принципи українських композиторів першої половини XX ст. в контексті їх творчості.

**Предмет дослідження** - оперні, хорові, вокальні та фортепіанні твори українських композиторів першої половини XX ст. для дитячого та юнацького репертуару.

**Елементи наукової новизни** полягають у тому, що педагогічні принципи і напрацювання українських композиторів першої половини ХХ ст. розглядаються крізь призму власної творчості для дітей та юнацтва.

**Практичне значення роботи** виявляється у доцільності використання її матеріалів у курсах з історії української музики та музичної педагогіки тощо.

**Апробація роботи** здійснена на кафедрі музичного мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки, а також у формі наукової доповіді та тез основні положення яких, були представлені на ХVІІІ Міжнародній науково-практичній конференції студентів, аспірантів та молодих вчених «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» на тему: «Роль музично-педагогічної діяльності М.Лисенка в процесі формування національного музичного репертуару».

**Структура роботи.** Робота складається з вступу, двох розділів, п'яти підрозділів, висновків та списку використаних джерел (51 найменувань). Загальний обсяг роботи – 63 сторінки.



## РОЗДІЛ 1. ОСНОВНІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

### 1.1 Музичні освітньо-виховні осередки в Україні від початку XVII – до середини XIXст.

Зародження професійної освіти в Україні починається ще з княжих часів, і пов'язане з прийняттям християнства. Руські князі надавали великої ваги грамотності населення, на що звертали увагу літописці. Йдеться насамперед про Володимира Великого, який забирав дітей у визначних киян для того щоб вони могли отримати книжну освіту. Відомо що перші школи містилися при кафедральних церквах, оскільки саме там був значний прошарок освіченого духовенства, яке паралельно виконувало функцію вчителів. Школи засновувалися також при монастирях, учителями були монахи та священники, які мали безпосереднє відношення до книг і освіти.

Як стверджує Іван Крип'якевич, у княжий час в школах вчили читати й писати, а підручником найчастіше був Псалтир. Ба більше, взірцем для Русі була візантійська освіта, що перебувала в Європі на найвищому рівні, і спиралася на здобутки античної культури [22, с.33].

Безумовно опанувати візантійську культуру могли тільки ті стародавні українці, які потрапили до Константинополя і змогли навчатися у високих візантійських школах. Таких освічених людей було досить мало, як і освічених греків при дворі київських князів, тому рівень шкіл на Русі був не дуже високий.

Основною науковою мовою була грецька і її знання було досить поширене в Україні. Як стверджував митрополит Климент, всередині XII ст. в Україні було від 300-400 людей, які досить ґрунтовно володіли грецькою мовою. Знання грецької мови давали можливість осягнути античну літературну спадщину, познайомитися з візантійською риторикою і стилем. Окрім грецької мови в княжий час українці вивчали латинську, а в західно-українських землях і

німецькі мови. Щодо книжної української традиції, то найдавнішими є українські рукописи, які були писані так званим уставом [8, с. 15].

Уведення Володимиром Великим християнства дало силу тим культурно-освітнім цінностям, які зародились у сфері релігійного життя. Йдеться насамперед про розвиток церковної музики, а також появу співаків, богослужбових книг і співу. Для поширення церковного співу використовувалися «демественники», тобто вчителі співу, які запровадили напівцерковний спів «на слух». Про це, як пише Василь Барвінський, часто можна знайти згадку в літописах. Композитор зазначає, що перша звітка належить ще до часів Ярослава Мудрого, де в літописі зазначено, що прийшли три співаки грецькі своїми родинами і запровадили в руській сімі ангелоподібний спів, «ізрядное осьмогласіє і красное демественное пініє в похвалу і славу Богові» [22, с.56 ].

Найстарішими богослужбними книжками в Україні були Ірмолої, Кондакари, Мінеї, Тріюди. Вони з'явилися вже в ХІХ ст., але музичні знаки цих рукописів були безлінійні, оскільки вони ставилися над текстом і називалися знаменами чи крюками.

Доба європейської реформації в країнах північної Європи, а також епоха Ренесансу у країнах латинського світу призвела до того, що наприкінці ХV ст. в Україні почав зароджуватися багатоголосий спів, який ще називався партесний.

Йому передувала поява в Україні цехових професійних об'єднань. Зазвичай ці об'єднання створювалися в містах, які приваблювали кращі мистецькі сили, як з навколишніх територій, так із далеких земель. Як стверджує Ю.Ясіновський, «на культурну арену міста впевнено виходить музикант-професіонал, вже не в скромному одязі середньовічного монаха-схимника, а в барвистому вбранні вільного громадянина: “реєнт”, “воспівак”, “хорист”, “дискантист”, “альтист”, “тенорист”, “басист”, “бандурист”, “лютніст” [51, стр107].

Відомо, що таких цехів було декілька у Львові, зокрема італійський та сербський. Ті музиканти, що мали вищу кваліфікацію, та грали по нотах італійську музику, утворювали італійський музичний цех; а ті що грали на слух на сербських скрипках «сербінах», належали до сербського.

Поява професійних музичних цехів пов'язана з організацією музичної освіти, в результаті чого з'явилося багато професійних музикантів: співаків, регентів, композиторів, інструменталістів. Музиканти – практики одночасно були і вчителями шкіл. Так, у Холмі при монастирській школі бакалавр Івашко Кузьмич був у 1583 одночасно уставником (старший півчий). Провідне місце в поширенні музичної освіти належало братствам, які з самого початку свого заснування велику роль надавали музичному вихованню.

Відомо, що в європейській середньовічній системі освіти музика була невід'ємною складовою «семи вільних мистецтв», позаяк входила до квадривіуму (арифметика, геометрія, музика, астрономія). У ренесансну та барокову добу ця освітня практика почала поширюватися і в Україні. Ю.Ясіновський стверджує, що великий внесок у розвиток української педагогіки зробили греки, яких запрошували братства на керівні посади. Ба більше, саме від греків пішли звання вчителів «бакалавр» і «дидакал». В якості музикантів грецькі вчителі часто переписували нотні книги – «ірмолої». [51, с.110]

Найвищим рівнем музичної освіти у першій половині XVII ст. відзначалася братські школи у Львові та Луцьку, при яких були організовані хори. Відомо, що учасники цих хорів перебували на повному утриманні братств, а також отримували плату і одяг. До нашого часу дійшла інструкція, видана львівському вчителю Федору Рускевичу, у якій записано наступне: «Про музику повинен подбати якнайпильніше: басист, щоби був з добрим і помірним голосом, дискантисти з якнаймилішими голосами, як і альтист і тенорист; а дискантистів, щоби добре годував, щоби через недостаток якийсь з бурси не втік» [51, с.113].

Перша в Україні братська школа, заснована у Львові у 1586 році, була названа «школою для заняття вільними мистецтвами». Як пише О.Цалай -

Якименко, навчання тут проводилось за програмою «семи вільних наук – мистецтв». Ідейно – естетична доктрина музичної освіти, що була запроваджена братчиками спиралася на положення розділу «Четверта мудрость – мусика» латинського трактату «Сказаніє о семи свободних мудростях». Серед імен вчителів львівської братської школи був і композитор Гавалевич, і регент Панькевич, і композитор Завадовський. Багато нот зберігалось в бібліотеці Луцької братської школи. Серед її вчителів в історичних документах згадуються імена Павла, Івашка, Михайла Мудринського. Статут Луцького братства дає підставу стверджувати, що вчителі музики користувались тут увагою і пошаною [50, с.67].

Процес навчання у братських школах полягав у правильному інтонуванні по нотах, засвоєнні учнями необхідного хорового репертуару, розвитку слуху і пам'яті. Крім того учні знайомилися з основами музичної теорії та естетики, а здібніші навчалися гри на музичних інструментах, набували практичних навиків диригентів та опановували композицію. В якості посібників використовувались нотні ірмолої, про що свідчать записи на їх сторінках. Практика навчання музичної грамоти по ірмолоях знайшла своє відображення у праці Миколи Ділецького «Граматики музикальна».

Треба зазначити, що важливе місце у музичному вихованні посідав партесний спів, свідченням чого є бібліотечні інвентарі Львівської і Луцької шкіл. Учні братських шкіл вивчали також і західно-європейську музичну теорію, про що свідчить трактат Йоганна Шпангерберга «Quaestiones musicae». Відомо також, що музична освіта культивувалась в Острозькій академії, яка в останній чверті XVI століття стала предтечею української вищої школи.

До нашого часу дійшли підручники, за якими велось навчання в католицьких та протестанських школах на теренах України. Це праці Себастьяна Фельштинського, який був католиком, але етнічним українцем за походженням. Його твори, як і трактат згаданого вище протестанського педагога Й. Шпангерберга, багаторазово перевидавалась у Кракові. Як пише О.Цалай –

Якименко, «молодь навчали простому акордово-гармонічному співові на голоси, коли всі учасники хору вимовляють склади тесту синхронно, одночасно» [50, с.68].

Наприкінці XVI століття в Україні почалися конфесійні баталії, що не могло не відбитися і на тогочасній музичній освіті. Ректор Львівської братської школи, він же «руський вчитель» Стефан Зизаній оголосив війну католицьким нововведенням в православних церквах. Якщо у Львові та в Луцьку велася робота по зближенню з латинською культурою, що дало добрі результати, то в Києві ми бачимо протидію «латинству», що ототожнювалось з покатоличенням і денаціоналізацією. Зусилля Івана Борецького першого ректора Київської братської школи, в питаннях удосконалення через шкільне навчання церковного співу вже не мали успіху. Роль оборонців православних традицій співу належала Києво – Печерському та Межигірському монастирям. Саме тут розквітли співацькі школи і відповідні наспіви. З приходом до влади митрополита Петра Могили почалася тенденція до об'єднання музичних діячів, як православного так і унійного середовища. Саме у цей час, як пише О.Цалай –Якименко, було здійснено реформу музики з її орієнтацією на досягнення сучасної європейської музичної культури, зокрема світської вокально-інструментальної практики. Все це було задекларовано у віршованому маніфесті молодого київського професора Софронія Почаського «Євхаристеріон або вдячність», присвяченому Петру Могилі (1632). «Євхаристеріон демонструє широку панораму жанрів світської та духовної музики <...> автор панегірика стверджує, що у Києві пальма першості серед «семи вільних наук» віддається музиці: це натхненне, солодке мистецтво науки круг себе гуртує» [50, с.77]

Велика роль у розвитку національної музичної освіти належить глухівській музичній школі, що була заснована у 1729 році у місті Глухові. Відомо, що з 1708-1764 рік це місто фактично було столицею Гетьманщини (після знищення Батурина) і резиденцією українських гетьманів. Сама школа була створена за ініціативи гетьмана Данила Апостола, хоча інформації про роль гетьмана в її появі на даному етапі є недостатньо. Щодо функціонування школи, то є ряд

досліджень, присвячених її впливу на становлення професійної музичної освіти в Україні. Це, зокрема, праці І. Бермес, В. Іванова, К. Майбурової, О. Шуміліної та ін. та ін. Як вже зазначалось, школою особисто опікувався гетьман Д. Апостол, а також Генеральна військова та скарбова канцелярії.

Заснування школи стало не випадковим моментом в історії України, позаяк Д. Апостол належав до найосвіченіших людей свого кола, цікавився європейською політикою, читав французькі газети, що свідчить про його знання французької мови. Один із синів гетьмана, Петро Апостол навчався гри на клавесині у німця Шмідта. Ба більше, гетьман отримував у своєму розпорядженні дві капели, оркестрову та вокальну. Інформацію про це можна знайти в щоденнику М. Ханенка. Останній занотував у 1732р., що півчим виплачували по 50 коп., а гобоїстам по 12. У статті О.Заїки зазначено, що це є переконливим доказом існування в садибах гетьманської старшини домашніх оркестрів [14, с.256]. Відомо також, що російська влада постійно забирала кращих музикантів з України до придворної капели та театрів. Тому, як пише О.Заїка, «виникла гостра потреба у створенні спеціалізованої школи, яка б систематично випускала підготовлені кадри співаків» [14, с.256]. До школи відбиралися малі хлопчики з усієї України і утримувалися державним коштом. Генеральний підскарбій Гетьманщини Яків Маркович у своєму щоденнику занотував, що перед тим, як відправитися до Петербурга, ці хлопчики проходили хорову та інструментальну практику у глухівській церкві св.Миколая.

Ще задовго до появи у Глухові музичної школи, існувала практика набору на навчання співаків до Придворної співочої капели в Петербурзі. На початку XVIII століття Глухів стає провідним центром набору та навчання півчих, яких згодом відправляли до Росії. Патріотично налаштований гетьман Д. Апостол у відповідь на чергове розпорядження за наказом цариці Анни Іванівни у 1728 році писав, що виконати вимоги її величності дуже складно, оскільки альти і дисканти ще не навчені, бо навчених знайти тепер дуже важко, а коли вони навчаться співу то стануть вже непридатними. Вірогідно гетьман мав на увазі мутацію голосу у хлопців підліткового віку, що унеможлилювала їх використання як альтів і

дискантів. Саме з цієї причини гетьман дав наказ провести набір хлопців з добрими музичними і вокальними даними для подальшого навчання у щойно відкритій у Глухові школі.

В Указі, надісланому з Колегії іноземних справ до Генеральної військової канцелярії 24.VIII.1730 р., було зазначено, що згідно наказу її імператорської величності постановлено створити у Глухові школу з одним регентом, який би майстерно володів партесним і чотириголосим співом, і в яку набирались діти церковних служителів, козаків і міщан. Крім хорового співу, у школі були також інструментальні класи з навчанням «струнной музыке по ноте». У Глухівській співацькій школі, як стверджує О.Заїка, постійно навчалися 20–30 учнів. Середній термін навчання складав два роки і залежав від попереднього рівня музичної підготовки. Щороку 10 випускників відряджались до придворного хору й оркестру до Петербурга [14, с.257]. Як зазначають дослідники, система освіти у Глухові виявилась дуже ефективною, що призвело до зростання виконавського рівня Придворної співочої капели, у складі якої були винятково українські співаки. У пунктах, викладених Канцелярією міністерського управління малоросійськими справами зазначено:

- Для навчання учнів інструментальних і вокальних класів у збудувати для школи спеціальний будинок «две горницы с комнатами да пекарню»
- Для організації навчального процесу в школі знайти «угодных к пению киевского и партесного пения регента, человека доброго и в пении, и в составлении нот искуснаго».
- Пошуки «лучших голосов» зосередити у Ніжинському і Чернігівському полках через сотника Брежинського. Після ретельного пошуку зробити відбір: «из тех хлопцев выбрав, оставитъ угодных в Глухове при школе, а именно регента одного, хлопцев лучших голосов семнадцать, да для игранья на струнной музыке приискать мастеров гуслиста, бандуриста из малороссиян, умеющих играть на гусях, бандуре и скрипке, чтобы на

оных инструментах из показанных хлопцев семь человек обучили струнной музыке по ноте».

- Для фінансового забезпечення школи було асигновано «сто рублей» на рік з розрахунку: регентові – 50, басистові – одному 5 руб., усім учням, беручи до уваги того ж таки басиста (на взуття, шапки тощо), по 2 карбованці. За добре навчання видавати, як заохочення, по 10 копійок на місяць кожному. Платню педагогам, гуслистові та бандуристу – по 20 крб. на рік. На свічки для школи – по 5 крб. на рік. На харчування всім (враховуючи й учителів) – по 2 копійки на день, та борошна по півосьмینی на місяць, та крупів по 2 гарнці .
- З метою дотримання дисципліни та порядку в школі доручалося виділити з глухівського гарнізону унтер-офіцера «к смотрению оной и чтобы ученики не своевольничали и не гуляли» [14, с.257].

Глухівська школа, відома своїми багатими музичними традиціями, виховала цілу плеяду талановитих музикантів, понад 300 співаків для придворного хору. Саме тут зародився талант таких композиторів, як Максим Березовський і Дмитро Бортнянський. За деякими даними групи дослідників, до цього переліку можна додати й ім'я Григорія Сковороди. З часом, коли центрами підготовки співаків стали інші міста, такі як Новгород-Сіверський, Київ, Харків та інші, роль Глухівської школи, як основного постачальника кадрів значно зменшилася, а наприкінці XVIII століття зовсім припинилася. Глухівська школа існувала ще декілька десятиліть, поки її не було приєднано до складу Придворної співочої капели в Петербургу. Вихованці школи, роз'їхавшись по різних містах, стали носіями професійної музичної освіти та сприяли розвитку музичного мистецтва в Україні.

Розвиток Глухівської музичної школи був невіддільний від загального культурного піднесення України того часу. Глухівська музична школа є яскравим прикладом того, як розвинена культура може сприяти становленню професійної освіти. Завдяки глибоким традиціям музичної освіти, школа змогла



досягти значних успіхів на формування професійної музичної освіти в Україні XVIII століття.

У першій третині XIX століття помітним є розвиток музичної освіти в Галичині, яка в той час входила до складу Габзбурзької монархії. Йдеться насамперед про реформи в середовищі греко-католицької церкви, що були пов'язані з якістю церковного співу. У працях таких українських музикознавців, як Б.Кудрик, М.Антонович, В.Витвицький, та С.Людкевич, можна знайти інформацію щодо рівня музичної відправи у церквах. Як зазначив Б.Кудрик, «Церковний спів панував усюди, навіть у самому Львові він мав форму дяківського народного співу, так зв. «єрусалимки», що була записана традиційною київською нотацією, по-простому званою ірмологією...це, були мелодії галицько-українські, популярні серед народу, позначенні світськими впливами» [24, с.52].

На думку М.Антоновича, популярною була «самоїлівка», тобто дяківський спів, який був одноголосним. Про його якість музикознавець Василь Витвицький в одній з своїх статей писав, «що в перших десятиліттях XIX ст. усюди в церквах панувала самоїлівка: Дяки в церкві хрипливим голосом дисгармонійно ціле богослужіння вимували, - як згадують сучасники. Без сумніву, такий стан не міг нікого вдовільняти, а вже найменше вдовільняв тогочасне духовенство» [3, с.63].

Нехудожній рівень дяківського співу – це результат його недбалого використання в церковній практиці, що було пов'язано з відсутністю кваліфікованої музичної підготовки, тобто спеціальних шкіл, у яких викладалася музична грамота. Наслідком стало те, що ці мелодії поступово нищилися. Прагнення покращити якість музичної складової в церковному богослужінні спонукали очільників греко-католицької церкви заснувати у Перемишлі у 1817 році Інститут канторів, відомий ще, як дяко-вчительський. Його ініціатива належить кардиналові Галичини М.Левицькому. Збереглися документи серед яких, куренда від 24 липня 1816 року «Про заснування Інституту дяко-вчителів

у Перемишлі». Недостатність священників і дяків у парафіях у першій половині XIX ст. В Галичині призвела до того, що співаний обряд був замінений читаною літургією. Це означає, що з церкви зник спів. В куренді від 25 квітня 1817 року були визначенні вимоги, які ставилися до вступників. Однією з таких вимог було вміння гарно співати [30,с.91 ].

За статутом Дяко-вчительського Інституту в Перемишлі, що був написаний німецькою мовою, були викладені питання музичного виховання, зазначенні у параграфах 3,4,7. У третьому параграфі було зазначено, що вихованці Інституту будуть готуватися до належного виконання своїх обов'язків у церковному хорі. У четвертому параграфі сказано, що майбутнім дякам для богослужіння добре знати церковні співи, тому останній проводитиме в кафедральному соборі теоретичні заняття і практичні вправи з вихованцями. У сьомому параграфі було записано: «Особливо треба подумати, з чим матимуть справу вихованці Інституту, крім неминуче потрібного для служби в якості церковних співаків і повторення уроків з релігії знання руської мови, якою до того ж отримує молодь початкову освіту» [37, с.82].

Навчання в інституті тривало лише два роки, але цього було замало, на думку Б.Кудрика, щоб церковна музика досягла належного рівня розвитку. Тому ця школа не виконала тих завдань, які були на неї покладені і не виправдала надій. Причини полягали в тому, що викладання музики було обмежено винятково релігійно – культовими потребами, оскільки йшлося про вивчення церковних гласів і наспівів з ірмологіону. З іншого боку у школі не було музично освічених людей, тому при такому розкладі музична справа не могла активно розвиватись.

У 1828 році в Перемишлі при греко – католицькому кафедральному соборі був заснований хор, який став подією у музичному житті всієї Галичини. Адже з цього хору вийшла низка видатних українських композиторів, серед яких автор українського гімну М.Вербицький.

У статусі диригента був запрошений австрійський композитор чеського походження Алоїз Нанке. У своїх спогадах М.Вербицький зазначив, що А.Нанке був обдарований великим музичним талантом, знав гармонію і був всесторонньо освіченим [30, с.93]. Для покращення якості музичного співу хору Нанке заснував при хорі музичну школу, мета якої полягала в опануванні учасниками хору нотної грамоти і основ теорії музики, а також співу. Чеський музикант приступив до роботи весною у 1829 році. Як загадує Вербицький, навчальний процес був побудований таким чином, що уподовж дня одна година була відведена для опанування основ теорії музики, решта припадала на розучування вибраних творів. Оскільки Нанке було не під силу організувати самому весь навчальний процес, тому він запросив ще одного музиканта, ним став В.Серсавій. Важливо, що Нанке написав підручник німецькою мовою для занять з учнями. Той підручник отримав назву «Школа співу» і був запроваджений також у дяківсько– учительському інституті. М.Вербицький високо оцінив внесок школи в розвиток музичного мистецтва в Галичині і зазначив, що вона стала консерваторією в мініатюрі, а хор дорівнював добрій опері. Окрім того, на думку Вербицького, Нанке в основу школи був закладений добрий фундамент, бо в майбутньому з неї вийшла низка вчителів музики і композиторів [30, с.96]. Високий рівень викладання в Перемиській співочій школі зумовлений:

- Високому професіоналізму її директора і диригента Алоїза Нанке, а також викладача В.Серсавія.
- Репертуару, який виконували хористи окрім церковної музики. А це твори Бортнянського, Березовського, Галуппі, а також інших італійських, австрійських та німецьких композиторів.
- Бібліотеці, що була заснована капеланом Й.Левицьким при школі і вміщувала твори відомих і менш відомих композиторів, які писали у церковному стилі.

У 1838 році у Львові було засновано Галицьке музичне товариство, а наступного року при ньому почав діяти інститут музики, що в 1844 році був

перепрофільований у консерваторію ГМТ. Її першим директором став німецький композитор Й.Рукгабер. Львівська консерваторія є найстарішим музичним закладом вищої освіти в Україні, і одним з найдавніших в Європі. Появі консерваторії передувала «Музична академія» заснована у 1796 році у Львові вчителем Шопена Юзефом Ельснером. У 1826 році син В.А.Моцарта Франс Ксавер Моцарт заснував у Львові товариство Св. Цецилії, а при ній музичний заклад, який мав назву « Інститут співу при товаристві Св. Цецилії» [30, с.199]. Це був той фундамент, на основі якого згодом з'явилося ГМТ, а при ньому консерваторія. Оскільки згадана вище установа була заснована німцями, то кількість українців, що навчалися в консерваторії була незначна.

Питання музичної освіти українською мовою стає важливим в діяльності Д.Січинського, В.Матюка, А. Вахнянина, С.Воробкевича. Так, останній став автором першого українського підручника з теорії та співу для молоді. Віктор Матюк є автором «Співаника для молоді, публікованого у 1881 році у Лейпцігу. У передмові наголошувалось на значенні сольфеджування у процесі навчання співу. У вигляді додатку до співаника додавався «Малий Катехиз музики», в якому у стислій формі подавалась інформація з елементарної теорії музики. Популярним був виданий у 1885 році підручник під назвою «Учебник початкових відомостей музики й співу» священника Івана Кипріяна. У ньому були подані основи теорії музики. Натомість Віктор Матюк у 1905 році видав підручник із гармонії та композиції. У 1920 роках популярністю користувалися підручники з теорії музики Станіслава Людкевича.

## **1.2. Музична освіта в Україні наприкінці XIX – початку XX століття**

Найпомітніші зрушення музичної освіти України почали відбуватися з другої половини XIX століття. Це пов'язано зі зростаючою потребою кваліфікованих музичних кадрів і демократизацією мистецтва загалом.

З 1874 року в Одесі почали працювати курси композиції і генерал-баса, а також фортепіанної гри, що відіграли значну роль у становленні професіоналізму на теренах українського Півдня.

У Києві у 1863 році при київському відділенні РМТ були відкриті музичні класи, 1868 року почала працювати музична школа, яка була переорганізована в майбутньому в музичне училище, а далі в консерваторію. Ця школа працювала за спільним статутом, який був вироблений для всіх музичних закладів тогочасної російської імперії. У статуті 1870 року було зазначено, що музичні училища на базі РМТ ставлять собі за мету підготовку музикантів-виконавців на різних інструментах, вчителів музики, диригентів і співаків. Училища склалися із трьох відділів : молодшого, середнього і старшого - відповідно до віку учнів. Крім того, до училища могли зараховуватися і дорослі. Слід зазначити, що саме РМТ в Петербурзі і Москві очолювали німецькі музиканти і взірцем була німецька система музичного навчання. Проблема виховання української молоді за німецькими взірцями хвилювала тих українських діячів культури, які твердо стояли на національних засадах. Так, М. Лисенко в одно із своїх листів, датованому 1868 роком писав: «Школа київська мене не дуже втішає. Буде та сама Італійщина і Німеччина, а про народні рідні основи у нас не тільки заборонено, а навіть злочинно говорити... А музично-освітня школа у нас інакше і немислима, як на народних підвалинах, інакше вона дасть, як і все у нас, починаючи з суспільства, бляклий колір з іноземними рум'янами» [26, с.61]. Йдеться про те, що такі видатні діячі української культури як М. Лисенко, добре усвідомлювали, що музична освіта повинна базуватись на національному ґрунті.

Свої педагогічні принципи і погляди М.Лисенко виклав у працях: «Молодощі. Збірка танців та веснянок» (1875) та «Збірка народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних» (1908). Збірки дуже високо оцінили сучасники, їх пропонували не лише для вчителів співу, але й для школи й батьків. Українські митці розуміли важливість музичної освіти і необхідність виховання національних музичних кадрів, а також створення відповідної національної музично-педагогічної літератури. Це позначилось на майбутній кар'єрі самого Лисенка, який після закінчення Лейпцизької консерваторії почав викладати фортепіано в музичній школі РМТ у Києві.

Після Валуєвського циркуляру російська влада була налаштована до всього українського вороже. Це й позначилось і на діяльності Лисенка, який через принципові питання щодо національного розвитку змушений був залишити викладацьку роботу в школі, а згодом і зовсім вийти зі складу київського відділення РМТ. Хоча М. Лисенко був одним із найвидатніших піаністів в російській імперії, але київську музичну школу, з 1883 року музичне училище, очолив В. Пухальський. Можна лише зробити висновки, що українські митці, які стояли на національних засадах розвитку музичного мистецтва, мали значні труднощі у реалізації своїх педагогічних планів.

Серед іноземних педагогів, які були запрошенні до викладання в училищі РМТ треба відзначити видатного франко-бельгійського співака К. Єверарді, чеського віолончеліста, В. Алоїза, скрипаля О.Шевчика, українців – піаністів Г.Ходоровського, М.Тутковського,

Подібні події відбувалися в той час і в Харкові, де також було відкрито відділення РМТ, при якому працювали музичні класи, а згодом музичне училище. Слід зазначити, що серед педагогів було багато іноземців, зокрема чехів, поляків, німців. З постаттю композитора Петра Сокальського пов'язане становлення музичної освіти в Одесі. У 1864 році у місті виникло «Товариство аматорів музики», а у 1866 році відкрито перші безкоштовні музичні класи.

Окрім закладів, які функціонували при РМТ, заняття музикою відбувалося також у різних приватних пансіонах. Так, у київському інституті шляхетних дівчат викладали композитори І.Витвицький, В.Заремба, А.Паночінні, піаністи М.Блуменфельд, М.Тутковський, М.Завадський. Відомо, що упродовж тривалого часу, понад чверть століття, в інституті шляхетних дівчат працював М. Лисенко, який викладав там фортепіано. Микола Віталійович запровадив також у цьому закладі уроки історії та теорії музики, з власною ілюстрацією творів європейських композиторів. Серед київських закладів, у яких викладалася музика, потрібно згадати першу чоловічу гімназію. В ній вчилися майбутній

професор О. Рубець, віце президент РМТ і засновник петербурзької консерваторії А. Маркевич.

Наприкінці XIX століття в великих містах України з'являється багато приватних шкіл. Це школа Карла Фонфейста в Києві, що мала назву «вокально-інструментальної». Фортепіанна школа, яку очолив учень Ліста А.Беньш, музична школа Грінберга в Житомирі, а також Київська спеціалізована музична школа-інтернат, директором якої, був польський піаніст С. Ружицький. Відомо, що у цій школі навчався відомий український композитор Б. Лятошинський. В Єлисавет-Градї, теперішній Кропивницький, з 1899 року почала діяти школа Генріха Нейгаузера.

Деякі приватні школи давали можливість здобути не лише музичну освіту, а й вокально-сценічну. Так перші класи драматичного мистецтва були відкриті в Україні, в школі С. Blumenфельда. В класі драматичного мистецтва у цій школі, навчався Олександр Кошиць. Ще однієї відомою школою був заклад М. Тутковського, в якому клас фортепіано ввів М.Лисенко.

Національна музична освіта наприкінці XIX століття поживляється і в Західній Україні. На відміну від Наддніпрянської України вся увага в Галичині зосереджувалась на засвоєні вокально-хорової літератури. Перше українське товариство «Горбан» засноване у Львові композитором А. Вахнянином, мало у своєму підпорядкуванні музичну школу, в якій вивчалось не лише вокальна, але й інструментальна музика, а також музично – теоретичні предмети. У цій школі педагогом працював польський композитор М.Гуневич.

У другій половині XIX століття продовжує свою діяльність консерваторія галицького музичного товариства, яку очолив Кароль Міккулі, один із найвідоміших учнів Ф. Шопена. Відомо, що у Кароля Міккулі навчався відомий український композитор Денис Січинський. Відсутність підручників українською мовою з теорії музики спонукала буковинського композитора С.Воробкевича написати перший український підручник з «Теорії музики й співу» та «Співаник для молоді». Перший збірник був виданий 1870 році, а

всього їх було 4. В підручнику були теоретичні розділи, де висвітлювались питання теорії музики. Анатоль Вахнянин видав «Співаник церковний для шкіл народних». Посібник під назвою «Співанки для молоді» видав у Лейпцигу композитор Віктор Матюк у 1881 році. До нього був доданий «Малий катехиз музики», тобто, якщо висловлюватися сучасною мовою, підручник з елементарної теорії музики. У передмові автор наголошував на великому значенні сольфеджування у процесі навчання співу. У підручнику використано зразки народної музики, а також твори старогалицьких композиторів і власні твори В. Матюка для дітей. Серед інших підручників треба згадати «Учебник початкових відомостей музики і співу» отця Івана Киприяна (1885). У ньому також були викладенні основи теорії музики. Згодом у 1905 році В.Матюк написав «Короткий начерк науки гармонії і композиції», що певною мірою задовільняв музично-освітні потреби галичан [22, с.236].

Реформа початкової освіти у Східній Галичині у 1873 році призвела до того, що уроки співу та музики стали обов'язковими для всіх категорій народних шкіл. Це був великий крок уперед в тогочасній галицькій музичній освіті. На початку ХХ століття галицькі культурні діячі почали ставити питання про необхідність реорганізації системи музичної освіти.

### **1.3. Музично-педагогічна діяльність М. Лисенка**

У 1904 році в Києві розпочала свою діяльність Музично-драматична школа Миколи Лисенка. Її поява інспірована прагненням композитора професіоналізувати українську музичну культуру, поповнювати її кваліфікованими музикантами. В одному з листів Микола Віталійович написав : «Якщо міністерство внутрішніх справ, куди я подав прошеніє через Драгомирова, дозволить мені, то буде нова музична школа Лисенка» [4, с.216]. У статуті школи зазначалося, що її мета полягає у тому, щоб вихованці отримали закінчену художню, музичну і драматичну освіту, оскільки крім музичного відділу школа готувала ще й кваліфікованих акторів. Начальні програми закладу свідчили про те, що рівень опанування музичних дисциплін був високий, а всі



предмети поділялися на дві групи: спеціальні та допоміжні. До спеціальних предметів належали: гра на оркестрових інструментах(струнних, духових та ударних, включно з арфою), фортепіанний клас, клас сольного співу, теорії музики і композиції. Окрім того, у школі викладалося оркестрове і хорове диригування, а також сценічна гра і декламація. До допоміжних предметів належали музично-теоретичні включно з поліфонією, інструментознавством та інструментовкою. Сюди також слід зарахувати хоровий спів, оркестрову гру, камерний ансамбль, оперний клас, міміку, фехтування, танці, грим та науки історико-гуманітарного циклу (історія музики та історія драми, історія культури і літератури, естетика, італійська мова).

Для навчання у школі потрібні були вступні іспити, водночас існувала підготовча група музичного відділу, для вступу на яку, потрібно було мати добрий музичний слух і пам'ять, а для драматичного відділу, сценічну зовнішність. Шкільна освіта передбачала два рівні: нижчий (п'ятирічний курс навчання) і вищий (чотирирічний курс навчання). Навчання на драматичному відділі було дещо простішим, оскільки нижчий рівень планувався в межах трьох років, а вищий – одного. Важливим фактом був той, що в клас скрипки і фортепіано могли поступати діти не молодше 9 років, віолончелі – 11, духових - 16, до класів вокалу і драми – дівчата у віці 16, а юнаки у віці 17 років. Навчальний рік починався 1 вересня й закінчувався наприкінці травня [19, с.153].

З наведеного вище можна зробити висновок, що Музично-драматична школа Лисенка давала вищу освіту, позаяк її програма була розрахована саме на це. Фортепіанний клас очолив сам композитор, який мав велику кількість учнів. У 1905-1907 роках у школі Лисенка в класі фортепіано навчались 28 учнів. Як кваліфікований піаніст –викладач, Лисенко вже на цілий рік вперед підбирав репертуар для кожного учня, репертуар для ансамблевого класу, визначав твори, які виносив на іспит, а також встановлював саму дату іспиту. Основу Лисенкового педагогічного репертуару складали фортепіанні твори Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Мендельсона, Шопена. Серед

педагогічного репертуару переважали твори німецьких композиторів, таких як Ф.Кулау, К.Гурліт, А.Краузен, Л.Шітте, А.Ліжгорна та інших.

Авторитет школи був дуже високий, про що сам композитор писав в одному з листів до своєї учениці: «Школа моя музикально-драматична, дякувати Богові, зростає з року в рік. У цьому році щось насчитують до 230 учнів. Професорам моїм дуже добре живеться: добрі гроші заробляють. Учні теж, як видно, задоволені режимом школи і наукою, яку їм тут дають... Школа моя має добрий попит (popotee) у широкої публіки міської і позаміської, провінціальної. Багато питають, приїздять, цікавляться, поступають. Особливо класи співу у трьох професорів – пп.Зотової, Муравйової і у.п. Мишуги мають дуже добрий і голосний попит. Вечори публічні одвідуються дуже людно і приймається дуже гучно, так само й драма російська й українська, чи то в декламаціях на публічних вечорах, як на виставах у театрі завжди одвідуються людно, а оперні вистави (бо з цього року завівся в мене в школі оперний клас) в оперному театрі з оркестром оперним роблять цілу сенсацію в городі... Повний театр бува, і співці і музиканти сторонні теж сходяться слухати. Овації такі бувають, що куди! Вже з моєї школи чимало співців, особливо співачок мають ангажементи в театрах Тифліса, Москви, Харкова...» [4, с.219].

Як зазначають дослідники, Лисенко мав великий досвід фортепіанної педагогіки, оскільки тривалий час працював викладачем у Київському інституті шляхетних дівчат, його власна педагогічна система полягала в тому, що він звертав увагу на всебічний музичний розвиток учня, а набуття технічних навиків – це був лише спосіб, щоб виховати такого музиканта. Як зазначили Л.Архімович та М.Гордійчук, Лисенкова система музичної освіти була дуже детально розроблена, і передбачала єдність теоретичної і практичної частин навчання. Одночасно він звертався і до народної пісні, яка була знайома дітям, і формувала художні смаки у них.

Яскравими прикладами педагогічної спадщини композитора є зібрання фольклорних пісень «Молодощі. Збірка танців та веснянок» та «Збірка народних

пісень в хоровому розкладі для учнів молодшого та підстаршого віку у школах народних». Це свідчить про те, що композитор приділяв особливу увагу розробці навчально-виховного репертуару для дітей та молоді.

Створюючи збірки, М.Лисенко прагнув надати найкращі зразки фольклору з різних регіонів України. Систематизуючи порядок пісень, композитор вміщував вказівки, щодо походження певної народної мелодії. Ці записи були зібрані на Волині, Полтавщині, Чернігівщині, Харківщині, Київщині, Херсонщині, Подільщині, Таврії.

Як зазначає Тамара Булат, «Лисенко ввів до збірки «Молодощі» не лише пісенні мелодії з текстами, але зафіксував зразки танцювальної музики та подав коментар різноманітних весняних ігор. Отже, митець зберіг, так би мовити, народну сценографію, з якої в уяві виникають своєрідні мізансцени» [6, с.4].

Збірка «Молодощі» присвячена іграм весняного циклу, складається з двох тематичних розділів:

- I – «Танки та ігри», що містить 24 номери
- II розділ – «Веснянки», який об'єднує 13 веснянок

До кожного твору вказано рекомендацію, щодо виконавського складу: дитячі, жіночі, дівочі, мішані групи, та авторський коментар до виконання кожної пісні. Нотний запис відтворює автентичне звучання твору в унісон, або ж двоголосся. Вокальну партію супроводжує фортепіанний акомпанемент, що підкреслює виразність мелодії, її характер. Фактура мелодії насичена різноманітними музичними орнаментами: форшлаги, морденти, тріолі, синкопи. Зокрема, яскраво виражені синкопи у творі «Дзьобка» для дівочого складу, що надають мелодії пульсуючого ритму, енергійного звучання.

## Приклад 1.1

## 7. ДЗЬОБКА

(Дівоча)

Andantino

*mf* Дзьоб, дзьоб, дзьоб\_ ка ма\_ лень\_ ка, по\_ ві\_ дай, *p* *roso a roso accel.*

*trp*

по\_ ві\_ дай, де ж тво\_ я нень\_ ка. Чи на ма\_ ков\_ ці си\_ ді\_ ла,

Зміна темпу, ритму, розміру, а також використання фермат підсилюють емоційний образ виконання твору. До прикладу, пісні-гри «Зайко», характерна активна ритмічна пульсація, з поступовим пришвидшенням темпу та посилення звучання (*roso a roso cresc. e acceler.*), що створює відчуття наростаючої енергії. «Плету-плету плетеницю» властива варіантність теми у 2-4 куплетах, при незмінності повторюваного приспіву. Цікавою особливістю деяких пісень є їх мінлива метрична структура. Ознака постійної зміни розміру протягом усього твору зображена у пісні-гри «Володар або Воротарчик», яка побудована у формі діалогу двох груп дівчат.

## Приклад 1.2

*p*

Ой що ж то, ой що ж то за пан ї\_ де?  
Ой що ж то, ой що ж то за дар ве\_ зе?

*p*

Зо\_ло\_те\_є, зо\_ло\_те\_є зер\_ня\_точ\_ко, крас\_не\_є, крас\_не\_є ди\_тя\_точ\_ко.

Семантика рухів, фігур та дій у піснях, здебільшого визначається змістом тексту та набувають рис ігрового, танцювального характеру. «Діти беруться за руки, стають вздовж і в'ють танка. Передня пара звертає до задньої, та піднімає вгору руки, усі йдуть попід руки та, в'ючись, співають» [27, с.9]. Театралізація відбувається завдяки акторським навичкам, які набувають діти виконуючи ролі головних героїв сюжету пісні. Інтерпретація різних образів, зокрема, у пісні «Перепілка», де пантомімою потрібно передати немічну пташку. Взаємодіючи в парах або групах, діти навчаються співпрацювати, виражати свої почуття та розуміти почуття інших. Наприклад у піснях «Зайко», «Кізлик», «Нелюб», «Чоловік та жінка», діти відпрацьовують різні моделі взаємин один з одним (дружні відносини, взаємини між подружжям).

Другий розділ збірки «Молодоці», що має назву «Веснянки», розпочинається поясненням від упорядника: «Веснянки не грають, а так, дівчата чи діти зберуться до купи за селом, на вигоні, та й співають» [27, с.48]. У веснянках виконавсько-співочий тип призначений лише для однорідних жіночих груп, мішані склади відсутні, адже цей жанр виконували лише різного віку дівчата та жінки. Пісням притаманна мелодика, що поєднує наспівні елементи з речитативними інтонаціями. Характер ліричний, темпи помірні. Використання мелізмів, хроматизмів, тріолей надають їм особливої виразності.

Ціним методичним посібником є друга педагогічна збірка М.Лисенка - «Збірка народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних». Її матеріал дібраний з

урахуванням вікових особливостей дітей, та упорядкований за розділами: Дитячі ігри, Весняні ігри дівочі, Обрядові пісні, які присвячені порам року (весна - веснянки, літо - купальські, купальські петрівошні пісні, жайвни, обжинкові, зима – колядки, щедрівки), Побутові пісні, Пісні історичні, Додаток. До ігор та деяких веснянок подано коментар з описом гри, хороводних дій та інших пояснень. Подекуди до нотних прикладів зафіксовано паспортизацію джерел. «Дитячі ігри» та перші п'ять «весняних ігор дівочих» занотовані від Лесі Українки, яка записувала фольклорні пісні з мелодією [41, с.121]. М.Лисенко вказав місцевість їх запису: с.Колодяжне, Волинь; с.Жабориця, Волинь; с. Чекна, с.Миропілля. Деякі пісні-ігри повторюються із «Молодощів». Серед них «Мак», «Перепілка», «Володар або воротар», «Король». Тут вони дещо видозміненні, відмінності стосуються запису вокальної партії без інструментального супроводу, тональності, тексту, метроритму. На початку збірки, народні мелодії написані в унісон, та поступово подаються для двоголосся, а подекуди й триголосся.

Купальські пісні позначені помірним, довільним темпом, що спонукають до імпровізації. Для жайвних пісень притаманна квадратна структура, чіткий ритм, жвавий темп, натомість обжинковим пісням властивий жартівливий характер, швидкий темп, адже їх співають за вказівкою М.Лисенка повертаючись з роботи на полі. «Співають у жнива на ввечерю, до господарів вертаючись, або коли вже впораються із жнивами. Як дівочки скачуть» [27, с.89]. Зимовий цикл складають рідкісні, маловідомі колядки та щедрівки.

Розділ «Побутові пісні», що містить 17 пісенних зразків описує широкий спектр людських емоцій та соціальних проблем, зосереджуючись на темах нерозділеного кохання, розлуки, сімейних відносин, пияцтва.

Збірка завершується останнім розділом «Пісні історичні», що складається із 16 зразків історичних пісень, які оспівують народних героїв : «Про Байду», «Про козака Софрона», «Про Морозенка», «Про Нечая», «Ой на горі та жінці жнуть» (де згадуються Дорошенко, Сагайдачний), «Максим козак Залізник».

Бурлацькі пісні «Та забіліли сніги», чумацькі : « Гей, з-за гори, з-за крутої», «У Києві на ринку». Останній наведений зразок М.Лисенко помістив до збірки з згадкою про те, що цю пісню він записав від Красковської, яка почула її від Т.Г.Шевченка, що свідчить про складний шлях передачі фольклорної спадщини від усної народної творчості до нотного запису та його подальшого поширення [6, с.5].

У наведених зразках представлено історичні факти національно-визвольної боротьби українського народу проти турецько-татарських загарбників, польського панування. Як зазначила Т.Булат, «виокремлюючи пісні історичного циклу, Лисенко виходив з того, що це пісні свідомого громадського життя народного, устрою внутрішнього, відносин з сусідуючими народами, боротьби з ними в обороні свого краю, своїх прав» [6 с.5].

Заключною піснею історичного розділу є жартівлива «Пісня про Купер'яна цехмейстера», що яскраво відображає побут ремісників. Занотована вона М.Лисенком від Олени Пчілки [6 с.5]. До неї композитор подав коментар: «З побуту волинських цехових братчиків, за давніх часів, коли на Україні правувалися люди Магдебурзьким правом» [27, с.124]. Твір записаний без інструментального супроводу, вокальний текст відповідає варіаційній формі.

У кінці збірки наведено Додатки: «пісні дитячі, молодечі, веселі», де композитор вмістив 18 зразків народних пісень.

Обробки М.Лисенка відзначаються різноманітною фактурою, збережені особливості народного голосоведення, прийомів звуковидобування, глісандо, вигуки. Упорядковані у збірниках кращі зразки фольклорної пісні для дітей, розширюють межі уявлення стилістики народної пісенності, сприяють формуванню у дітей гармонічного мислення, та розширюють знання життя та побуту українського народу.

Особливу увагу слід також звернути на дитячі опери Лисенка, - жанр на той час невідомий в Україні. Слід зазначити, що вони були написані з

педагогічною і виховною метою і призначенні для власних дітей. Йдеться насамперед про постановку «Кози-Дерези» (1888р.), якою займалась Леся Українка, як режисер. У дитячих операх, на що звертають увагу дослідники творчості композитора, він намагався втілити свої принципи організації музично-навчального процесу на основі народної творчості. Адже всі три дитячі опери «Коза-Дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна», побудовані на народних казках, а основу їх складають інтонації дитячих народних пісень. Найпростіша з цих опер вже згадана «Коза-Дереза», що призначення для виконання самими дітьми. Музичний матеріал опер - це пісеньки Лисички, Зайчика, Рака, Вовка, Ведмедя, що чергуються з грізними відповідями Кози. Сама структура твору не є оперною, композитор запозичив її з фольклорних казок. Натомість друга опера «Пан Коцький» (1891) має риси оперної структури. Твір складається з чотирьох актів, з аріями, дуетами, хорами, інструментальними фрагментами. Остання опера «Зима і Весна (1892) є найскладнішою, оскільки розрахована на дорослих професійних виконавців. Опера складається з двох картин, увертюри, крім головних персонажів, а це : Зима, Весна, Ожеледь, Мороз, Осінь, тут є декілька хорів і танців. Важливо, що композитор використовує тут обрядовий фольклор весняного циклу.



## РОЗДІЛ 2.

### ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ.

#### 2.1 Музично-педагогічна спадщина представників Лисенкової школи: М.Леонтовича, К.Стеценка, Л.Ревуцького

Відомо, що в національній музичній культурі кінця ХІХ –початку ХХ ст. педагогічні основи були закладені основоположником національної композиторської школи Миколою Лисенком. Митець розумів виняткову важливість музичної освіти, у всебічному розвитку молоді, як і те, що вона повинна будуватися на національних засадах. Яскравим прикладом цього є певні художньо-педагогічні напрацювання, зокрема «Підручник для шкіл» і вже згаданий у попередньому розділі збірник «Молодощі», а також оперна творчість Лисенка, в якій важливе місце посідають музичні вистави для дітей.

Традиції Лисенка в українській музичній культурі першої половини ХІХ ст. були продовжені насамперед тими композиторами, які зачислені до його школи. Так, до другого покоління Лисенкової школи належать композитори М.Леонтович, Кирило Стеценко, Яків Степовий. Якщо Стеценко і Степовий, які виклали свої педагогічні принципи у низці практичних збірників для навчання музики у загальноосвітніх школах, то М.Леонтович пішов далі, залишивши після себе педагогічний спадок у вигляді підручника під назвою «Практичний курс навчання співу у середніх школах України».

Треба зазначити, що М.Леонтович після закінчення Кам'янець-Подільської духовної семінарії, не пішов шляхом своїх батьків і дідів, тобто він вирішив стати учителем, а не священиком. Саме цей його вибір у подальшому і дав імпульс до серйозного зацікавлення музичною педагогікою, результатом чого стала згадана вище праця. Відомо, що композитор працював переважно вчителем музики у сільських школах на Поділлі, тому зіткнувся з цілою низкою труднощів стосовно викладання свого предмету. Свої педагогічні праці

композитор написав вже у 1919 році у Києві, як підсумок довгорічної роботи на посаді вчителя співу і хорового диригента заснованих ним хорів у школі.

Окрім роботи у школі М.Леонтович займався педагогічною діяльністю в Київській українській учительській семінарії (1918-1919рр.), а також на диригентських курсах при Музично–драматичному інституті ім. Лисенка. Педагогічна робота на курсах дошкільного виховання дозволила композиторові розробити струнку систему і методику викладання. Цьому сприяли також контакти Леонтовича з викладачами музики київських шкіл і гімназій, оскільки це входило в його службові завдання, як співробітника Музичного відділу Народного комісаріату освіти України. Як зазначив А.Завальнюк, Леонтович цікавився різноманітними методиками навчання, зокрема системою Е. Жака-Далькроза, яка була дуже популярна у київських школах. В процесі роботи над своїм підручником композитор не мав аналогічних зразків для навчання дітей хорового співу. Тому його праця є першою, написаною для української школи в першій третині ХХ ст.

Навчальний матеріал посібника - це пісні для хору, пісні-поспівки для сольфеджування, поліфонічні форми, зокрема канони для опанування навиками багатоголосого співу, а також розділи з елементарної теорії музики.

Особливостями книжки є те, що вивчення ритміки передує співу по нотах, оскільки ритм як легший елемент музики повинен вивчатись перш ніж опанування співу по нотах. Велику увагу Леонтович приділяє засвоєнню інтервалів та мажорних акордів, що дає можливість зміцнити тональне відчуття учнів, і дозволяє розвинути діапазон їх голосу. Після вивчення стійких звуків проводиться ознайомлення з ввідними до тоніки, а також звуками IV, VI ступенів.

Окремий розділ в книжці присвячений темі «Інтервали». Тут подаються не лише великі і малі інтервали, а також збільшені і зменшені. Автор дає докладну характеристику якісних особливостей прими, секунди, септими, закріплюючи їх зразками народних пісень, нотних прикладів і практичних завдань. Вкінці

розділу є завдання для самостійної роботи. «Дуже цікаві дібрані автором зразки для співання канонів, що допомагають дітям опанувати спів на два-три голоси. Починаючи від співу каноном до мажорної гами, далі автор пропонує оригінальні мелодії зі словами, народної пісні, чергуючи з двоголосними вправами з самостійним рухом голосів, секвенційної будови та триголоссям гармонічного викладу» [ 13, с.88].

Дуже важливо, що пісенний матеріал першої частини книжки – це українські народні пісні, позаяк, на думку Леонтовича, основою навчання дітей музики повинна бути народна пісня. Композитор вважає, що перед тим, як вчити нотну грамоту вчитель повинен розвивати слух учнів, тому першими в збірці є слухові вправи. Цікаво, що Леонтович серед інструментів, які мають використовуватися на уроках співу, на перше місце ставить скрипку, а не фортепіано через його темперований стрій. Серед тих збірників і підручників, які вже були написані українськими композиторами, він радить використовувати «Підручник для шкіл» Лисенка, «Шкільний співаник» Стеценка, а також збірки «Луна» Стеценка і «Проліски» Степового. У своїх рекомендаціях до слухових вправ Леонтович спирається на теоретичні розробки свого вчителя Болеслава Яворського, що стосується передусім розвитку ладового слуху і ритму. Йдеться про працю Яворського «Строение музыкальной речи». Тому перші звукові вправи, подані у практичному курсі мають проводитися без усяких писемних нот. Наступним етапом після розвитку слухових навичок та вміння писати елементи нот є спів по нотах. Леонтович звертає увагу, що спів по нотах треба починати вивченням ритміки пісні, а не її мелодії, що в майбутньому збереже учнів від помилок під час співу хору, грі в оркестрі, тощо. Він рекомендує музичні вправи для співу чергувати з музично – ритмічним диктантом, матеріалом до якого можуть бути пісні зі співаників Лисенка, Стеценка, Степового. Наступним етапом в роботі вчителя є мелодійний диктант.

Як зазначив М.Леонтович, система кожної методики полягає в принципі від меншого до більшого, від елементарного до складнішого, від легкого до важкого. Матеріалом для співу має бути дуже проста мелодія з її

переспівуванням на двох, трьох, чотирьох нотах. Важливим для композитора є також естетичний критерій, що полягає в тому, що пісні, які виконуються були гарними. Початковий період для дітей має тривати півроку, або більше, поки діти не навчаться читати й писати. Підручниками народного співу і посібниками можуть бути збірки М.Лисенка, О.Кошиця, К.Стеценка.

Як зазначив А.Завальнюк, методика музичного виховання Леонтовича ґрунтується на застосуванні принципів релятивної системи. Автор навички читання нотного письма прищеплює за принципом відносності звуковисотності, не пов'язуючи музичне мислення з конкретною тональністю. Прикладом є вправи: «Взяти голосом будь-який звук, назвати його «мі», відшукати «фа» та повернутися до попереднього звуку» [24 с.15]. Це вказує на те, що Леонтович знав педагогічні системи Галена-Парі Шеве і Кервена, що пропагувалися в росії на початку ХХст.

Однією з найцінніших рис підручника М.Леонтовича є те, що він сприяє розвитку музично – творчих здібностей учнів. Підтвердженню цього є низка вправ і завдань, що стимулюють ці здібності у дітей, викликають в них інтерес до музики, і налаштовують на її серйозне вивчення. Фактичне М.Леонтович є піонером «який, по суті, першим у вітчизняній музичній педагогіці радянського часу запроваджує методику оптимального розкриття художньо-потенціальних можливостей дітей, скеровує їх зусилля на творчі спроби в композиції. Ось деякі з творчих завдань: «Придумати мелодію та записати її» «Видумати невелику мелодію на дані слова та проспівати її, записавши», «Учні складають мелодію на 5», «Придумати мелодію з секундами», «Написати власну мелодію з великою терцією» та інші» [13, с.90].

Серед матеріалу до шкільного репертуару в праці Леонтовича можна зауважити збірку народних пісень Лисенка, його оперу «Коза-дереза», обрядові хори, веснянки. Автор радить звернути увагу на історичні пісні про Хмельницького, Дорошенка, Гайдамаччину, Бондарівну, про Байду і Морозенка. Важлива роль відводиться дитячій пісні-грі: «Бігло козенятко», «Був собі

журавель», «Подояночка», тощо. Пропоновані дитячі розваги, такі як: «Женчикок-бренчикок», «Ягілочка», «Перепілка».

Недостатня кількість українських народних пісень в обробці для шкільного хору спонукала Леонтовича створити ряд хорових мініатюр, які згодом стали шедеврами української хорової класики. Йдеться про такі пісні, як «Щедрик», «Дударик», «Ой з-за гори кам'яної», «Ой гай, мати гай», «Не ходила на вулицю», «Тиха вода», «Їхав козак на війноньку», що були написані для дитячого та жіночого складу і призначенні для виконання шкільними хорами.

Активною педагогічною діяльністю займався ще один представник «Лисенкової школи» - Кирило Стеценко. Свою учительську роботу він почав в церковно – учительській школі працюючи з хором, в репертуарі якого входили українські народні пісні, твори Миколи Лисенка. Через свої неблагонадійні для російської влади погляди (в протоколі синоду православної церкви було зазначено, що потрібно стежити за тим, щоб учні не захоплювалися малоросійськими піснями та не читали малоросійських книг, не створювали сприятливої атмосфери для українофільської агітації), Стеценко був переведений на посаду учителя співів і музики в Олександрово - Грушевську церковно-приходську школу на Донеччині. Через деякий час його перевели на посаду диригента хору та вчителя співів в одній з Білоцерківських гімназій. За спогадами учнів, «Крім милої і симпатичної людини, яку вони просто обожнювали, знайшли в його особі природженого педагога, вдумливого вихователя, невтомного пропагандиста кращих зразків української культури» [46, с. 45].

Провідне місце в творчості Стеценка посідала дитяча тематика. Паралельно Стеценко працював у музично-співочому журналі «Баян», де багато уваги було приділено питанням організації та музичного виховання. Результатом його педагогічної роботи стало написання опери «Івасик-Телесик», а у 1919 році він працює над дитячою оперою «Лисичка, котик і півник».

Приводом звернення композитора до дитячої тематики стала стаття М.Кропивницького «Коза –дереза на хуторі». Відомий український драматург та режисер дорікає українським композиторам за те, що вони не цікавляться дитячою тематикою у сфері театральних постановок. На думку Кропивницького в дитячому українському репертуарі була лише одна вистава «Коза –дереза» М. Лисенка. Як зазначила Лю Пархоменко, Кропивницький помилявся, оскільки на той час вже були опубліковані опери М.Лисенка «Пан Коцький», «Зима і Весна». Оперу «Івасик-Телесик» лібрето якої запропонував І.Кропивницький, Стеценко писав протягом чотирьох років. Такий довгий процес її написання, зумовлений численними недоліками лібрето. Як педагог, Кирило Стеценко звертав увагу на проблеми дитячого театру і його репертуару. В одній з статей опублікованій у 1911 році драматург Спиридон Черкасенко проаналізував лібрето «Івасика-Телесика», зауваживши при цьому, що Кропивницький був відомим драматургом і мав усі підстави написати цікаву п'єсу для дітей. Проблема полягала лише у тому, що він не знав специфіки дитячого театру, і не мав педагогічного хисту. Якщо сюжетом для «Івасика-Телесика», на думку Черкасенка, стала високо-художня народна казка, то «з під-пера Кропивницького вийшла звичайна п'єса з горілкою й гопаком, бо в честь горілки в лібрето є декілька гімнів». [35,267]

Серед недоліків лібрето були численні вульгаризми в мові персонажів недопустимі у дитячій виставі. Драматург також не врахував виконавських можливостей дітей, як і те, як дитяча аудиторія буде сприймати виставу. Лібрето переобтяжене народно-побутовими деталями, і багатослівними розповідями. Натомість динамічний розвиток подій тут загальмований. Перечисленні вище недоліки не давали можливості Стеценкові швидко написати оперу. Як стверджує Лю Пархоменко, композитор дуже шанував драматурга, а тому не посмів докорінно поміняти інсценізацію [35, с.268]. виправити недоліки лібрето Стеценко взявся суто музичними засобами. Однак сам характер казки, наявність «дорослих» дійових осіб, був причиною відмови композитора від написання

такої опери, яку б могли виконувати самі діти. Йдеться про те, що опера була розрахована на професійне доросле виконання.

Опера має три дії та інтродукцію. Дуже яскраво композитор змальовує музичні портрети Івасика – Ганни й Охріма. Їх основу складають пісенні мелодії. Однією з найкращих мелодій в опері є поклик Ганни «Івась синок»:

*Приклад 2.1*

**Moderato assai** ♩ = 120



І - вась си - нок, зо-ло-тий чов-нок, а сріб - не-є ве - се - леч-ко

Цікавими є образи Івасика та Оленки (Відьминої дочки). Якщо музичною основою партії Івасика є народні пісні ліричного та ігрового характеру, то музичний портрет Оленки спочатку досить химерний, в ньому поєднується грубуватість, деяка фантастичність, а також грація. Контрастом стосовно згаданих персонажів опери є музичні портрети Відьми, Відьмаків та Упирів. Змалювання їх образів відбувається насамперед засобами інструментальної музики. Треба зазначити, що опера «Івасик-Телесик» стала етапним явищем не лише в творчості самого композитора, а й збагатила український педагогічний репертуар для дітей у сфері оперного театру.

Паралельно з першою оперою Стеценко працював над ще однією дитячою виставою «Лисичка, Котик і Півник». Саме в цій опері на думку дослідників була знайдена потрібна форма дитячої опери [35, с.277]. Важливо, що композитор сам написав лібрето до свого твору, і воно може бути взірцем досконалості. Вірші влучно характеризували персонажів, дія опери була чітко організованою. Можна лише зазначити, що Стеценко втілював свої педагогічні принципи у цьому творі повною мірою. Опера була написана для дітей, і її виконавцями повинні бути також діти. Музика Стеценка надала динамічності нескладній колізії народної казки, вдало відтворила всі перепитії сюжету та почуття героїв. В деяких

моментах саме музика передає відчуття небезпеки яка наближується. Яскравими прикладами є музичні характеристики персонажів опери, та їх індивідуальні риси. Якщо котик розсудливий, то в основі його інтонації лежить рух по розкладеному тризвуку.

### Приклад 2.2

Allegretto

сте - ре - жи - ся, пів - ни - ку, в хат - ці за - ми - кай - ся

Переживання за Півника передаються ладовою зміною, заміною мажору-мінором. Як точно підмітила Лю Пархоменко, композитор цікаво відтворює хитрощі Котика, який заманює лисенят у ліс. У цьому випадку Стеценко будує мелодію на інтонаціях дитячих ігрових пісень. На відміну від Котика, образ Півника є безпомічним та слабким, а також довірливим. Його невпевненість і полохливість у сцені з Лисичкою характеризується фразами щоразу у новій тональності. Його партія базується на інтонаціях плачу, або дитячих покликів. Основний поклик Півника звучить в опері тричі. І з кожним разом він звучить більш драматичніше.

### Приклад 2.3

Con dolore

*p*

Ко - ти - ку бра - ти - ку, не - се - ме - не лис - ка



Найцікавішу характеристику в опері має Лисичка, яка має подвійний образ. З одного боку це жорстокість і хижість, а з іншого це улесливість і фальшивість. Композитор дуже вдало обіграє цей образ спираючись навіть на інтонації дитячих дражнілок. У другій дії опери декілька дитячих ігор – «у Вовка» і «Савка». Це надає виставі надзвичайної ефектності.

Потрібно зазначити, що Стеценко, як композитор і педагог, написав твір високої майстерності, за допомогою народних мелодій ігрового, ліричного танцювального характеру, досяг яскравої персоніфікації образів і динамічного розвитку сюжету.

Особливо активно Стеценко займається справою музичного виховання на початку 1917-1922 роках. Він удосконалює і розширює збірку для дітей «Луна», пише «Співаник для шкіл» та інші підручники. Складаючи проект системи музичної освіти, композитор розробив питання ієрархії музичних закладів. Він зазначив, що найвищим етапом в системі розвитку музичної культури мусить бути музична академія, після академії має йти музичний факультет при університеті – місце де набувають всіляких наукових знання з галузі музичного мистецтва. І найнижчий рівень - це музично-технічні школи двох типів: підготовчого і середньо-технічного. Треба зазначити, що саме такий принцип музичної освіти є закладений в основу сучасного українського музичного виховання.

Щодо педагогічних основ навчання музики, то, як і Микола Леонтович, К.Стеценко вважав, що починати потрібно з народної пісні, адже «мало того, що співи мали значити в громадським побуті нашого народу, вони ще прищепились до сімейних пригод та okazій: пісні співали при народженні дитини, пісні співає мати над колискою, співами обставлений весь складний матеріал українського весілля, сумними співами та причитаннями проводжала рідня до могили покійника» [46, с.36].

Як зазначив Є.Федотов, Стеценко обстоював погляд на мистецтва, як засіб свідомого впливу на характери дітей. Тому він радив педагогам звертатися насамперед до фольклору, цих настанов композитор неухильно дотримувався і в своїй педагогічній роботі. Прикладом можуть бути його щедрівки і колядки. Відомо, що в ще в 1907 році композитор видав збірник пісень «Луна» . У передмові він написав, що музика має великий вплив на людей, тому її доцільно використовувати, як засіб виховання. Перш ніж написати цю збірку, Стеценко проштудіював цілу низку сучасних праць з музичної педагогіки. В більшості з них увага акцентувалася на тому, що спочатку треба навчити дітей співати, бо «коли дитина навчиться співати, тоді їй легше і зрозуміліше буде вчитися вже й музики, знаючи ритми співу і маючи розвинутий слух. Тому музичне виховання треба починати зі співу пісень в яких людина і словами і голосом викладає все, що у неї на душі». [46 с.39]

Основою дидактичного матеріалу шкільних співаників Стеценка, до якого був написаний методичний посібник для вчителів, стали зразки народних дитячих пісень. Щодо його власної методики викладання музики і співів, то композитор зазначає: «Починаючи спів, не треба робити зауважень дітям щодо неправильного положення рота і також звука, що видобувається неприємно; необхідно дати їм волю, щоб не вбити бажання, не викликати побоювань з боку учня за кожний звук, який він утворює, що може призвести до співу в'ялого, незвучного, несміливого. Спочатку співати слідкуючи. Наслідування голосу вчителя має стати найкращим засобом виправлення недоліків у голосах учнів» [42, с.41].

В рукописній праці К. Стеценка «Методика шкільного співу», помітний вплив праці Касторського: «Перші ступені навчання церковного співу в початковій школі». Окрім того великий вплив на педагогічні принципи Стеценка мала методика фахового співу видатного оперного співака О.Мишуги. Останній вимагав свідомо утворювати звук і вслухатися у свій власний голос, щоб добитися чіткої дикції, інтонації, та артикуляції звуків. Композитор писав, що курс наш ми називаємо початковим, позаяк маємо на увазі навчання співу дітей наймолодшого шкільного віку. Для практичних пісень він бере матеріали народних пісень і твори народних композиторів. Замість співу «на слух» Стеценко вимагав навчати дітей співу «за нотами». Композитор відкинув типове розташування тем у посібниках, де перша частина була теоретична, а друга практична.

За його системою на початковому етапі кожен ступінь звукоряду має записуватися «сходінками», а на другому вже на нотоносці. Обов'язковою вимогою на уроці є бесіда про спів, мета якої полягає у тому, щоб створити в класі творчу атмосферу. На думку Стеценка нотний спів важливо починати з розвитку метроритму, що легше відтворюється дітьми. Як можна зауважити, у цьому композитор повністю сходиться з думками Миколою Леонтовича, який також вказував на першочерговість розвитку метроритмічного відчуття. Для поліпшення відчуття ритму, Стеценко рекомендує декламувати на одній ноті дитячі вірші. Ба, більше, гуртове читання віршів на одному звуці сприяє виробленню у дітей правильної і чіткої дикції.

Композитор розробив також методику роботи з музично нерозвиненими дітьми. Виявлення нерозвиненого слуху відбувається вже тоді, коли хтось не попадає в тон з усіма дітьми. Однією з причин, що ускладнюють звуконаслідування Стеценко вважає різницю між тембром і регістром дорослої людини і дитини. Тому на цьому етапі треба користуватися інструментом. Серед інших прийомів – це спів того ж слова на іншій висоті, що скоординує слухові уявлення учня і їх відтворення голосом. Враховуючи гармонічну природу музичного слуху Стеценко визнає, що учень замість основного звука може брати

квінту до нього, як додатковий звуковий обертон. Композитор у своїй методиці використовував разом з вивченням звуків принцип їх зображення на письмі. Як вже було зазначено вище, для цього він використовував «сходи», або «драбинку». Важливе місце в його методиці відводилося вихованню ладового слуху, де вирішальне значення має тоніка, що підкреслюється і вибором певного дидактичного матеріалу співаника. Так, переважна більшість пісень починається і закінчується тонікою. Сама тоніка знаходиться нижче всіх інших звуків, що підкреслює її стійкість. Ладовою основою його методики є мажор, як більш сталий і природній лад. Щодо гармонічного співу, то тут автор використовує терцеву втору і органні пункти в одному з голосів. Щодо поліфонії, то він радить починати багатоголосий спів з канонів, в основі яких лежить мажорна гама, що виконується двома групами учнів з інтервалом.

Цікавим є список пісень, які можна використовувати, на думку К. Стеценка, на початковому етапі навчання музики в школі. У своїй шкільній програмі автор класифікує їх на пісні з рухами, ігрові пісні, танцювальні пісні, пісні з гімнастичними вправами. Окремий розділ складає драматизація зі співами, а також пісні настрою до яких належать колискові, родинні, історичні. Окреме місце в програмі займають обрядові пісні. І останній пункт: це пісні з гарною мелодією і цікаві за змістом.

Другий ступінь вивчення музики у шкільній програмі, на думку К. Стеценка, має передбачати ґрунтовне опанування теорії музики, спів одноголосих та двоголосих пісень, *До мажорної і ля мінорної* гам, будову дієзних і бемольних гам, хоровий спів на два і три голоси.

Третій рівень шкільної програми К. Стеценка пропонує вивчати гармонію, історію світової музики, а також хорові твори і вокальні солоспіви.

Власні естетико–педагогічні принципи Кирило Стеценко втілює у творах, призначених для дітей. Йдеться насамперед про його шкільні співаники. Це стосується і його власних оригінальних творів для дітей.

Традиції Миколи Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, в плані наповнення національного музичного педагогічного репертуару для дітей продовжив Левко Ревуцький. Митець увійшов в історію української музичної культури ХХ ст. насамперед, як представник «Лисенкової школи» і основоположник традицій сучасної української музики. Упродовж декількох десятиків років Л.Ревуцький працював професором київської консерваторії, залишивши після себе цілу плеяду видатних учнів–композиторів. Ревуцький писав в жанрі вокальної, інструментальної, симфонічної музики. Але особливе місце в його творчому доробку посідає збірка «Сонечко» написана у 1925 році. Вона була написана з педагогічною метою, яка полягала в поповненні дитячого репертуару для музичних шкіл на основі українського фольклору. Збірка складається з 25 пісень для голосу, або дитячого хору в супроводі фортепіано. Фактично, це цикл побудований за принципом сюїти, позаяк в основі лежить контраст пісень різного характеру і змісту. За змістом і жанрами пісні збірки можна поділити на декілька груп. До першої належать архаїчні пісні-заклинання: «Вийди, вийди сонечко», «Прийди, прийди сонечко» «Іди, іди дощику». Друга група – казкові пісні: «Я коза ярая», «Дибидиби». Ще одну групу складають колискові пісні: «Ой ходить сон», «Котику сіренький». І найбільшу за кількістю пісень складають дитячі хорові та ігрові пісні: «Ой вийся, хмелю», «Подольночка», «Горобчику пташку, пташку», «А я Рак-неборак», «Перстень», «Та вплинь селезню».

Композитора цікавив насамперед український стародавній фольклор. Зокрема обрядові пісні, що виражає сутність землеробського народу. З часом магічна природа цих пісень була втрачена, а самі вони перетворилися в певну гру і розвагу. Треба звернути увагу на архаїчну сутність цих пісень з одного боку, простоту і суворість, а з іншого боку вони збагатилися яскравою і дзвінкою інтонацією. Як зазначають дослідники, ця веснянковість настрою стала для Ревуцького відправною точкою циклу. [38, с.34]

А.Поставна зазначає, що ця веснянковість була особливо близькою композиторові у 1920 роки, свідченням чого є його твори: «Три веснянки для хору і фортепіано», дві веснянки для фортепіано. Для цих п'єс циклу є

характерною ювелірно відточена лаконічність, що зближує їх з хоровими мініатюрами Леонтовича. Важливу роль в циклі відіграє саме фортепіанна партія, яка створює нову образність і нову якісність. Самі мелодії циклу є архаїчними і досить простими. Як притаманно для цього типу фольклорних зразків, вони мають невеликий діапазон, чіткий ритм, що базується на повторенні однієї короткої поспівки. Всі вони написані в діатонічних ладах. Яскравим прикладом сказаного вище є пісня «Вийди, вийди сонечко», діапазон якої не перевищує квати. З постійним коловим рухом, що оспівує тонічний і терцевий звуки. В основі мелодії «Іде, іде дід, дід», також лежить заклична інтонація квати з чіткою повторністю ритму, квадратністю будови. Теж саме можна сказати і про пісню «Горобчику, пташку, пташку», мелодія якої має обсяг квінти. Натомість фортепіанна партія усіх пісень є надзвичайно динамічна і активна. Треба зазначити, що вона є інструментальна за своїм походженням, багат шарова за рахунок індивідуалізації всіх голосів, самостійності їх руху, перевагою лінійного мислення над горизонтальним. Так, у пісні «Вийди, вийди сонечко» підголоски сплітаються в акорди, що мають цікаву альтеровану загострену гармонію.

#### Приклад 2.4

**Allegretto**

*p*

Ви - йди, ви - йди, со - неч - ко, на ді - до - ве

*sf*

*p*

5 *rit.*

по - леч - ко, на ба - би - не зіл - ляч - ко на на - ше под - ві - р'яч - ко

5 *rit.*

Цікавою є гармонія в пісні «Павук сірий, волохатий». Хроматичний рух в середніх голосах створює дисонантні співзвуччя. Як зазначила А.Поставна, фортепіанне звучання створює відчуття акварельної свіжості і чистоти барв завдячуючи насамперед прозорості фактури і використанню високого регістра [38, с.40]. Короткість мелодичних поспівок, їх статичність, повторюваність долається дуже розвиненою фортепіанною партією, у якій переважає варіаційний принцип мислення. Яскравим прикладом такого варіювання є пісні «Я коза ярая», «Ой дзвони дзвонять», «Шум».

Унікальним є те, що в циклі «Сонечко» старовинні обрядові та ігрові мелодії набувають сучасного звучання через їх варіювання, жанрове переосмислення, коли веснянка переростає в пісню–сценку, набуває картинного характеру. Окрім того, Л.Ревуцький є прямим продовжувачем в умовах музичного мислення ХХ ст. традиції Лисенка.

## 2.2 Втілення педагогічних принципів у фортепіанній музиці В.Косенка та В.Барвінського

Великий внесок розвиток українського дитячого фортепіанного репертуару зробив видатний український композитор **Віктор Косенко**. В час своєї творчої і педагогічної зрілості він звертається до найвибагливішого і вимогливого слухача, яким є дитина. Як зазначила О. Олійник, видатні композитори писали музику для дітей у найбільш зрілий період своєї творчості [31, с.122]. На її думку «у дітях вони бачили майбутнє свого народу. Дитина

уособлює для нас ідеал, але не здійснений, а окреслений, - писав Ф.Шіллер. Ось чому для людини, обдарованої моральністю і сприйнятливістю дитина завжди буде священним об'єктом». [31, с.122]

Цикл «24 дитячих п'єс для фортепіано» з точки зору стилістики відзначається ясністю і доступністю, дохідливістю і простотою. Він був написаний в той час, коли в Україні музика була залучена до виховного процесу, як одна із її важливих ланок. Композиторів заохочували писати для дітей, а музичне виховання дітей сприймалося, як боротьба за музику і за створення нового слухача. Як педагог, В.Косенко організував дитячу музичну студію, яка згодом переросла у Київську дитячу музичну школу № 3 ім. В.Косенка. У 1928 році композитор брав участь в комісії, яка займалася покращенням музичної фортепіанної літератури для дітей. Першими творами Косенка для дітей стали «4 дитячих п'єси для фортепіано» створені в характері музики Й.Баха, класичних менуетів і скерцо. Наступною збіркою Косенка став «Збірник дитячих п'єс для фортепіано», що вміщував 12 п'єс. Тут також відчутно захоплення Косенка старовиною музикою. Основний альбом композитора «24 дитячі п'єси для фортепіано» був створений у 1936 році за декілька років до смерті композитора і став визначною подією в фортепіанній музиці радянського періоду. Автор сформулював ідею цього збірника наступним чином: «Я старанно вивчив музичну літературу для дітей, що створена була раніше. Багато хороших п'єс писали композитори Шуман, Чайковський та інші видатні музиканти. Викладаючи чимало років по класу фортепіано, я хотів створити таку збірку художніх п'єс, що готували б юних піаністів з технічного боку і давали б їм навички гри на фортепіано послідовно в усіх тональностях, а головне, мені б хотілося, щоб ви вчилися на таких п'єсах, що відбивають наше нове життя, - тому в збірку ввійшли такі п'єси, як піонерські пісні, марші, народні пісні, танці та інші » [31 с. 129].

Збірка Косенка складається з 24 п'єс, куди ввійшли : «Петрушка», «За метеликом», «Піонерська пісня», «Українська народна пісня», «На узліссі», «Вальс», «Ранком у садочку», «Не хочуть купити ведмедика», «Купили



ведмедика», «Полька», «Пастораль», «Мелодія», «Скакалочка», «Колискова», «Дощик», «Гумореска» та інші п'єси.

Всі п'єси збірки пройняті емоційністю і теплотою, що вказує на глибоке знання композитором дитячої психіки і дитячого характеру. А їх програмні назви дають дитині можливість дитині домалювати образи, сприяють дохідливості цих творів. Усі мелодії збірки є яскравими і легко запам'ятовуються. Прикладом може бути знаменитий «Дощик». Позначення *Allegro scherzando* вказує на виразні жанрові ознаки скерцо. П'єса написана в мі-бемоль мінорі, що з одного боку ускладнює її виконання через велику кількість чорних клавіш, а з іншого боку дає дитині можливість освоїти різноманітну шкалу тональностей. Фортепіанна партія імітує удари легенького дощу з динамікою *p* і почерговою зміною рук :

Приклад 2.5

*Allegro scherzando (quasi presto)*  $\text{♩} = 84$

The musical score is written for piano and consists of two systems of staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro scherzando (quasi presto)' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features chords and melodic lines with fingerings 5, 1, 1, 1, 4, 2, 5, 1. The left hand plays a rhythmic pattern with fingerings 3/5, 3/2, 1/3, 1/5, 3/5. The second system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand continues with melodic lines and fingerings 4, 2, 2, 2. The left hand plays a rhythmic pattern with fingerings 2/4, 1/3, 1/5, 1, 2.

Композитор використовує різні види техніки. Якщо в крайніх розділах переважає стакатний рух, то середній розділ *Un poco più mosso* побудований на витриманих педальних басах з легатною мелодією правої руки.

Надзвичайно цікавим є тональний план збірки. Так, перша п'єса «Петрушка» написана у *До мажорі*, натомість друга п'єса «За метеликом» у паралельному *ля мінорі*. Наступна «Піонерська пісня» у *Соль мажорі*, а «Українська народна пісня» у *мі мінорі*. Це вказує на той факт, що всі твори збірки побудовані за принципом мажоро-мінорного кварто-квінтового кола тональностей. Якщо дитина опановує поступово всю збірку, то вона поглиблює одночасно свої знання з елементарної теорії музики, вивчаючи з кожною п'єсою нову тональність в її логічній послідовності кварто-квінтового кола. Отже 24 п'єси написані в усіх 24 тональностях.

Великий внесок у розвиток української музичної педагогіки зробив композитор Василь Барвінський. Ідеться насамперед про фортепіанну музику, оскільки Барвінський викладав фортепіано упродовж багатьох років. З його класу вийшла велика кількість відомих українських музикантів-піаністів, серед яких Р.Савицький, О.Криштальський, Д. Гординська. Як зазначила Наталія Кашкадамова, учениця композитора в класі фортепіано, насамперед слід говорити про духовний зміст його уроків, тому що він виховував своїм прикладом, і був високоетичним взірцем для кожного [16, с.313].

Насамперед він був патріотом і свідомим громадянином. Як педагог він був скромний, любив сприймати нове, прагнув до вдосконалення, а успіхи учнів не розглядав як власне досягнення своєї методики. Варто зазначити, що В.Барвінський був тонким психологом, і завжди знаходив індивідуальний підхід до учня. Щодо занять, то вони проводились композитором за трьома напрямками:

- удосконалення технічних навичок, і робота над технічними вправами;
- вивчення нових творів;
- робота над їх художньою виразністю з використанням конкретних піаністичних прийомів.

Друге й третє завдання завжди йшли в одному комплексі. А робота над художньою виразністю завжди була пов'язана над конкретним музичним змістом і стилем твору. Основою методики Барвінського була чеська педагогіка, позаяк композитор навчався фортепіанної гри спочатку у чеського піаніста В.Курца у Львові і Й.Гольфельда у Празі.

Основні положення педагогіки обох викладачів є дуже близькими. В його основі лежав принцип, що художня виразність і техніка виконання повинна розглядатися у взаємозв'язку. Щодо самого вивчення твору, то він має бути акуратним і педантичним. Для цього твір завжди ділився на невеликі фрагменти позначенні цифрами. Педагог постійно звертав увагу на якість звучання, яке повинне було бути співучим. Це ж стосувалося і ритму, де увага зверталась на чіткість метричної пульсації.

В.Барвінський менше уваги звертав на техніку, а більше уваги приділяв самому звучанню, інтонуванню, ритму, стилю. Композитору близькими були композитори-романтики і постромантики. Особливо він виділяв М. Лисенка, К. Дебюссі, Л. Ревуцького. В інтерпретації творів Баха він звертав основну увагу на співучість голосоведення, детальність інтонації, виділення теми, легатний звук.

Великий внесок В. Барвінський зробив у збагачення українського фортепіанного репертуару, як для дорослих, так і для дітей. Так у 1920 роках він написав «Шість мініатюр на українські народні теми». До цього циклу увійшли: «Заколисана пісня», «Український танок», «Лірницька пісня», «Гумореска», «Думка», «Марш». Як зазначила С.Павлишин, сам автор був здивований популярністю цих п'єс, які він писав «так сказати б, для домашнього вжитку, з метою дати нашій студіюючій молоді твори українського характеру середньої трудности» [33, с.28]. Відомо, що ці твори були надруковані у Відні в знаменитому «Універсальному видавництві» у 1925 році. Ба більше, згодом вони були опубліковані в Цюриху(Швейцарія), Токіо (Японія), Берліні, Стокгольмі(Швеція), Туріні (Італія). Композитор пояснює популярність цього циклу в багатьох країнах світу тим, що ці шість мініатюр на українські народні

теми, хоч і були маленькі за обсягом, але написані дуже майстерно, і змальовані у кожній деталі. Вони передавали неповторний національний характер і одночасно мали яскраві європейські риси. Так, «Заколісана пісня» спирається на мелодію «Ой ходить сон»:

Приклад 2.6

Un poco piu lento

la melodia ben cantando,  
ma senza troppo espressione

5 poco cresc. dim. ten.

«Гумореска» побудована на основі пісні «Добрий вечір, дівчино». Цілком з педагогічною метою були написані Барвінським «Лемківські танки» - сюїта, що складалась виключно з лемківських танців, таких як «Кошечок» чи «Кивани».

У 30-х роках В.Барвінський пише свою найціннішу педагогічну збірку – цикл «Наше сонечко грає на фортепіано», куди увійшло 20 дитячих п'єс для фортепіано, призначених для дітей молодшого віку. В основу збірки були покладені українські народні мелодії: «Бузько», «Обжинкова пісня», «Коломийка», «Горобчик», «Думка», «Вийди, вийди сонечко», «Коляда», «Зозуленька», «Їде, їде Зельман», «Зайчик», «Котик» (колискова), «Комарик»(марш), «Телятко», «Дощик», «Жучок», «Півники молотять», «Мишечка і ведмідь», «Пісня про Довбуша», «Гей у Львові», «Сорока-ворона».

Ноти були гарно оформлені з ілюстраціями, і чимось нагадували буквар. Мета, яку поставив перед собою композитор, полягала у тому, щоб «зв'язати українську дитину вже у початках її фортепіанних студій з українською мелодикою і піснею, намагаючись різноманітністю гармонії, голосоведенням, і не так вже дешевою чи простою фортепіанною фактурою піднести чи виробити смак дитини, кормленої у початках науки різними школами гри на фортепіано, вроді Баєра з закостенілим і стереотипним примітивізмом початкового музичного матеріалу, або чужими психіці нашої дитини, часто теж доволі дешевими змістом творами для дітей чужих авторів» [33, с.30].

Композитор у згаданій вище збірці використав дуже відомі популярні народні пісні, у різноманітних жанрових різновидах, таких як: марш, колискова, щедрівка, гагілка, тощо. За своїм характером п'єси є з елементами звукозображальності, наслідування, ілюстративності. Потрібно зазначити, що свої перші педагогічні п'єси В.Барвінський описав ще в ранньому періоді творчості, під час перебування у Празі. Це «Жаб'ячий вальс» і «Прелюдія методом Ж.Далькроза». У «Жаб'ячому вальсі» Барвінський використав різні ефекти, зокрема кластери. Цей твір був створений для чеських дітей-музикантів у 1910 році. Одним з прийомів гри була гра затисненим кулаком на клавіші. Фактично, як пише С.Павлишин, «Жаб'ячий вальс», як музичний жарт має сонористичний вступ і закінчення: Права рука грає виключно на чорних клавішах затисненим кулаком, в той час як ліва рука також грає кластерові співзвуччя. Натомість центральна частина п'єси- це вальс з різними форшлагами і глісандо.

#### Приклад 2.7

7

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The piece begins at measure 7. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 10. The left hand has a bass line with chords and a triplet in measure 10. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

*pp*

## ВИСНОВКИ

У магістерській роботі були проаналізовані основні засади музично-педагогічної діяльності українських композиторів першої половини ХХ ст. та їх втілення у творах, призначених для дитячого та юнацького виконання і слухання. З цією метою були простежені основні етапи становлення музичної освіти в Україні. Констатовано, що її зародження почалося ще з княжих часів і було пов'язане з прийняттям християнства. Доба європейської реформації в країнах північної Європи, а також епоха Ренесансу у країнах латинського світу призвела до того, що наприкінці ХV ст. в Україні почав зароджуватися багатоголосий спів, який ще називався партесним. Поява професійних музичних цехів пов'язана з організацією музичної освіти, в результаті чого з'явилося багато професійних музикантів: співаків, регентів, композиторів, інструменталістів. Провідне місце в поширенні музичної освіти належало братствам, які з самого початку свого заснування велику роль надавали музичному вихованню. Тому музиканти–практики одночасно були і вчителями шкіл. В якості посібників використовувались нотні ірмолої, про що свідчать записи на їх сторінках. Практика навчання музичної грамоти по ірмолоях знайшла своє відображення у праці Миколи Ділецького «Граматыка музикальна».

У роботі було зазначено, що велика роль у розвитку національної музичної освіти належить Глухівській музичній школі, що була заснована у 1729 році у місті Глухові. Система освіти у Глухові виявилась дуже ефективною, що призвело до зростання виконавського рівня Придворної співочої капели у Петербурзі, у складі якої були винятково українські співаки. Глухівська школа, відома своїми багатими музичними традиціями, виховала цілу плеяду талановитих музикантів, понад 300 співаків для придворного хору. Саме тут зародився талант таких композиторів, як Максим Березовський і Дмитро Бортнянський.

Відмічено, що у першій третині ХІХ століття помітним став розвиток музичної освіти в Галичині, яка в той час входила до складу Габсбурзької

монархії. У 1828 році в Перемишлі при греко-католицькому кафедральному соборі був заснований хор, який став подією у музичному житті всієї Галичини. Для покращення якості музичного співу хору його диригент Алоїз Нанке заснував при хорі музичну школу, мета якої полягала в опануванні учасниками нотної грамоти і основ теорії музики, а також співу. У 1838 році у Львові було засновано Галицьке музичне товариство, а наступного року при ньому почав діяти інститут музики, що в 1844 році був перепрофільований у консерваторію ГМТ. Її першим директором став німецький композитор Й.Рукгабер.

Але найпомітніші зрушення в музичній освіті України почали відбуватися лише з другої половини XIX століття, що було пов'язано зі зростаючою потребою кваліфікованих музичних кадрів. Так, у 1904 році в Києві розпочала свою діяльність Музично-драматична школа Миколи Лисенка, поява якої була результатом прагнення видатного українського композитора професіоналізувати українську музичну культуру, поповнювати її кваліфікованими музикантами. У роботі був проаналізований статут і навчальні програми закладу, які свідчать про те, що рівень опанування музичних дисциплін у школі був високий. Зазначено, що М.Лисенко належав до плеяди тих музикантів, які заклали основи сучасної музичної педагогіки в національній музичній культурі кінця XIX –початку XX ст. Композитор основний акцент робив на тому, що музична освіта повинна будуватися на національних засадах, прикладом чого є певні художньо-педагогічні напрацювання, зокрема збірники «Молодоці», «Збірка народних пісень в хоровому розкладі для учнів молодшого та підстаршого віку у школах народних», а також дитячі опери.

Основна увага у роботі була приділена педагогічній діяльності тих українських композиторів, яких традиційно зараховують до школи М.Лисенка. Відомо, що К.Стеценко і Я.Степовий виклали свої педагогічні принципи у низці практичних збірників для навчання музики у загальноосвітніх школах, натомість М.Леонтович пішов далі, залишивши після себе педагогічний спадок у вигляді підручника під назвою «Практичний курс навчання співу у середніх школах України». Зазначено, що в процесі роботи над підручником композитор не мав



аналогічних зразків для навчання дітей хорового співу. Тому його праця є першою, написаною для української школи в першій третині ХХ ст. Недостатня кількість репертуару для шкільного хору спонукала Леонтовича створити ряд хорових мініатюр, які згодом стали шедеврами української хорової класики. Дитяча тематика посідала провідне місце і в творчості К.Стеценка, Л.Ревуцького, В.Барвінського, В.Косенка.

Так, свої педагогічні принципи К.Стеценко повною мірою втілював у дитячій опері «Лисичка, Котик і Півник», яка була написана для дітей, і її виконавцями повинні бути також діти, Музика Стеценка надала динамічності нескладній колізії народної казки, вдало відтворила всі перепити сюжету та почуття героїв, відомою є його вокальна збірка «Луна», методичні посібники для використання у роботі з дітьми «Методика шкільного співу», «Початковий курс навчання дітей нотного співу».

Традиції М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, в плані наповнення національного музичного педагогічного репертуару для дітей, продовжив Левко Ревуцький, у творчому доробку особливе місце посідає збірка «Сонечко» написана у 1925 році з педагогічною метою, що полягала в поповненні дитячого репертуару для музичних шкіл на основі українського фольклору. Збірка складається з 20 пісень для голосу, або дитячого хору в супроводі фортепіано.

Цикл «24 дитячих п'єс для фортепіано» В. Косенка був написаний в той час, коли композиторів заохочували писати для дітей, оскільки музичне виховання дітей сприймалося як боротьба за музику, і за створення нового слухача. Всі п'єси збірки пройняті емоційністю і теплотою, що вказує на глибоке знання композитором дитячої психіки і дитячого характеру.

Великий внесок у розвиток української музичної педагогіки зробив композитор Василь Барвінський, який також значно збагатив дитячий фортепіанний репертуар. Його найціннішою педагогічною збіркою став цикл «Наше сонечко грає на фортепіано», куди увійшло 20 дитячих п'єс для фортепіано, призначених для дітей молодшого віку.

Національна музична педагогічна освіта ввібрала у себе кращі традиції українського музичного мистецтва. Педагогічні принципи, які втілили композитори у своїх працях написаних для дітей та юнацтва, мали не лише вплив на формування професійної освіти в Україні, а й стали основою для розвитку національного підходу до музичної педагогіки.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська Н. Дитячі опери М.В.Лисенка. Київ,1962. 82с.
2. Антонець Н. Штрихи до педагогічного портрета Миколи Лисенка. *Рідна школа*. №11. 2009. С.69-73.
3. Антонович М. *Musica sacra* : збірник статей з історії української церковної музики. Ред. і упоряд. Ю. Ясіновський. Львів, 1997. 261 с
4. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість. Київ: Музична Україна,1992. 256 с.
5. Барвінський В. Вибрані фортепіанні твори для дітей. Тернопіль:Лілея,1998. 32с.
6. Булат Т. Від співогри до школи життя. *М. Лисенко. Молодоці. Збірка танків та веснянок. Збірка народних пісень в хоровому розкладі*. Київ : Музична Україна, 1990. С. 3–5.
7. Васильєва О. Музично-педагогічна спадщина Миколи Леонтовича в ракурсі розвитку сучасної української системи освіти. *Professional Art Education*, 2023. Vol. 4(1). С. 32–40.
8. Верещагіна О., Холодкова Л. Історія української музики ХХ ст. Навчальний посібник для студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів. Київ: Освіта України, 2008. 268 с.
9. Годісь В. М. Використання педагогічної спадщини Миколи Леонтовича у навчальному процесі. *Проблеми педагогічних технологій. Збірник наукових праць*. Луцьк, 2007. Вип. 1/2. С. 240–245.
- 10.Гордійчук М. Микола Леонтович. Київ: Музична Україна, 1974. 64с.
11. Граб О. Музично-естетичне виховання дітей в педагогічній спадщині українських композиторів. *Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя. VII школа методичного досвіду*. Вінниця,2018. 21–22 листопада. С. 99–103.
- 12.Гуральник Н. Історія музичної освіти України. Київ, 2015. С.32.
13. Завальнюк А. Микола Лентович. Дослідження, документи, листи. До 125-річчя від дня народження. Вінниця : Поділля-2000, 2002. 256 с.

14. Заїка О. Глухівська співацька школа та роль гетьмана Данила Апостола у її заснуванні. *Сіверщина в історії України. Випуск 9*. 2016. С.256-258.  
URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/128303/53-Zaika.pdf?sequence=1> (дата звернення 16.01.2024).
15. Захарчук О. Справжній співець народу. *Дзвін*. 2013. №11/12. С.120-122.
16. Кашкадамова Н. Василь Барвінський, як фортепіанний педагог. *Записки Наукового товариства ім.Т.Шевченка. Том ССХХVI. Праці музикознавчої комісії*. Львів, 1993. Вип.2. С. 267-282.
17. Кірдан О. Педагогічні ідеї Миколи Леонтовича: джерельна база дослідження. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. Умань, 2022. Вип.1. С. 75–81.
18. Клиш В. Л. Ревуцький – композитор-піаніст. Київ: Наукова думка, 1972. 240с.
19. Коржова А. Музично-драматична школа Миколи Лисенка: до історії театральної освіти в Україні. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2017. Вип.21. С.152–161.
20. Косенко В. 24 дитячі п'єси для фортепіано. Київ: Музична Україна, 1974. 51с.
21. Косенко В. Спогади. Листи. упоряд. Косенко А. Київ: Музична Україна, 1975. 295с.
22. Крип'якевич І. Історія української культури. Київ: Либідь, 2002. 656 с.
23. Кріль Н. Методика музичного виховання школярів Миколи Леонтовича та сучасна вітчизняна педагогіка. *Педагогічна думка*, 2009. № 4. С. 65–68.
24. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : Ін -т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
25. Леонтович М. Практичний курс навчання співу у середніх школах України: з педагогічної спадщини композитора. Упор. Л.Іванова. Київ: Музична Україна, 1989. 134с.

- 26.Лисенко М. Листи. упоряд. Скорульська Р. Київ : Музична Україна, 2004. 680 с.
- 27.Лисенко М. Молодощі. Збірка танців та веснянок. Збірка народних пісень в хоровому розкладі. Київ: Музична Україна,1990. 143с.
28. Лісецький С. Лев Миколайович Ревуцький. Київ: Наукова думка, 1989. 184 с.
29. Михайличенко О. В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: історичні нариси. Суми: Мрія-1, 2005.102 с.
- 30.Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Одеса, 2020. 494с.
- 31.Олійник О. Фортепіанна творчість В.С.Косенка. Київ: Наукова думка,1977. 152с.
32. Олійник О. В. Косенко: популярний нарис. Київ: Музична Україна, 1989. 68 с.
- 33.Павлишин С. Василь Барвінський. Київ: Музична Україна,1990. 88с.
- 34.Павловська-Єжова Т., Сокальська В. Актуальність педагогічних принципів В.С.Косенка в сучасній музичній освіті. *Альманах науки*. 2019. № 24(3). С.24-28
- 35.Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ: Музична Україна, 2009. 392 с.
36. Пархоменко Л. Микола Леонтович. Київ : Атлант ЮеЕмСі, 2007. 64 с.
- 37.Перший статут Дяко-вчительського Інституту в Перемишлі. *Українська музика*. 2015. Вип.1-2. С.82-84. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka\\_2015\\_1-2\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2015_1-2_22). (дата звернення 10.02.2024).
38. Поставна А. Становлення творчого методу Л.Ревуцького. Київ: Музична Україна,1978. 104с.

39. Пшемінська Л. Педагогічні ідеї М. Л. Леонтовича в контексті розвитку вітчизняної музичної освіти (1877–1921 рр.). дис. д-ра філософії: 011. Умань, 2022. 346с.
40. Ревуцький Л. Сонечко. Обробки українських народних пісень для дітей. Київ: Муз. Україна, 1989. – 64 с.
41. Синкевич Н. Фольклорні збірки для школи в опрацюванні Миколи Лисенка: духовно-пізнавальні та структурно-семантичні засади. *Актуальні питання гуманітарних наук. Випуск 58, том 2*. Дрогобичі: Гельветика, 2022. С.118-124.
42. Стеценко К.: спогади, листи, матеріали. Упорядкування, вступна стаття та примітки Є.Федотова. Київ: Музична Україна, 1981. 480с.
43. Стецюк Р. Віктор Косенко. Київ: Музична Україна, 1974. 56с.
44. Турчин Г. Основні принципи музичної педагогіки М.В.Лисенка. *Діячі науки і мистецтва рідного краю у розвитку української національної культури. Збірник матеріалів і тез наукової конференції*. Рівне, 1998. 29-30 верес. С.100-103.
45. Федорків О. Діяльність Василя Барвінського в контексті професіоналізації музичної освіти першої половини ХХ ст. в Галичині. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2012. Вип.3. С.19-27.
46. Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко-Педагог. Київ: Музична Україна, 1977. 103с.
47. Фільц Б. Фортепіанна творчість В.С.Косенка. Київ: Мистецтво, 1965. 146с.
48. Фільц Б. Василь Барвінський та його внесок у національне музичне мистецтво. *Студії мистецтвознавчі*. 2018. №3. С.62-72.
49. Хоменко А. Національне виховання особистості у педагогічній спадщині М.Д.Леонтовича. *Педагогічні науки*. 2014. №60. С.58-65.
50. Цалай-Якименко О. Взаємодія «Схід-Захід» і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні. *Берестейська унія і українська*

*культура XVII століття*. Львів: Інститут історії Церкви Львівської богословської академії, 1996. С. 65-105.

51. Ясиновський Ю. З історії музики західноукраїнських земель XVI- XVII ст. *Українське музикознавство. Випуск 21*. Київ: Музична Україна, 1986. С.107-116.