

Доронюк В.Д., Вовк М.В.

УКРАЇНСЬКА
МУЗИЧНА
ЕТНОПЕДАГОГІКА

**Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника**

Інститут мистецтв

Доронюк В.Д., Вовк М.В.

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА ЕТНОПЕДАГОГІКА

Монографія

**Івано-Франківськ
2009**

УДК 37:78-054
ББК 74.200.541.3

Д-60

Рекомендовано до друку Вченою радою Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
Протокол №2 від 30 вересня 2008 р.

Автори:

Доронюк Василь Дмитрович – доцент кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, заслужений працівник культури України;

Вовк Мирон Васильович – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри мистецьких дисциплін Педагогічного інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка **Смоляк Олег Степанович**; професор, доктор педагогічних наук, директор Науково-методичного центру АПН “Українська етнопедагогіка і народознавство” **Лисенко Неллі Василівна**.

Монографію “Українська музична етнопедагогіка” рекомендовано викладачам і студентам музичних факультетів вищої школи, вчителям музики шкіл різного типу, ліцеїв і коледжів музичного профілю.

У монографії висвітлено теорію і практику виникнення та використання музичної етнопедагогіки українців з урахуванням історичних передумов у формуванні її методологічних аспектів.

Розкрито предмет і принципи методики української музичної етнопедагогіки в її історичному, етнокультурному, етногенетичному контекстах і як систему знань про музичне мистецтво української нації.

Методичний аспект музичної етнопедагогіки, її сутність і функціональне спрямування обґрунтовані на основі виховного ідеалу українців, що протягом віків формується під впливом низки музичних творів, чинників народної педагогіки та народознавства.

© Доронюк В.Д., Вовк М.В., 2009.
© Видавництво “Плай” ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009

ЗМІСТ

Вступ	5
Розділ I. Музична етнопедагогіка українців у дохристиянську та християнську добу	
§1. Музична етнопедагогіка Київської Русі та Галицько-Волинської держави.....	13
§2. Українська козацька держава та її музична етнопедагогіка.....	36
§3. Етнопедагогіка духовної музики України.....	58
Розділ II. Специфічність етнопедагогіки музичного мистецтва України	
§1. Методологічне визначення української музичної етнопедагогіки в процесі її вивчення.....	82
§2. Історичні передумови виникнення та розвитку української музичної етнопедагогіки.....	97
§3. Музичний фольклор: типологія та методологія етнопедагогіки.....	124
Розділ III. Українські письменники, композитори, вчені-мислителі в розвитку музичної етнопедагогіки	
§1. Т.Г.Шевченко й музична етнопедагогіка.....	207
§2. Іван Франко, Леся Українка та їх народознавство в музичній етнопедагогіці.....	254
§3. Становлення і розвиток музичної етнопедагогіки у творчості композиторів України.....	298
Розділ IV. Українська етнопедагогіка в інструментальній музиці	
§1. Історичні передумови виникнення національного музичного етноінструментарію та його розвиток.....	347

§2.	Музичний інструментарій та його	
	етнопедагогіка.....	407
§3.	Етнонаціональна інструментальна музична	
	творчість.....	447
Висновки	472
Література	486
Додатки	501
Іменний		
показчик	529

ВСТУП

Нове століття спонукає нас усвідомити історичні витоки й поступ української етнопедагогіки. Зважаючи на те, що на рубежі ХХІ ст. людство вступає в нову епоху соціально-наукового прогресу, де феномен глобалізації став реальністю, хоча цей процес недостатньо стимулює духовні та гуманістичні аспекти життя кожної нації, все ж таки він базується на народно-педагогічних і етнопедагогічних джерелах. Тому покладатися на світові здобутки економіки й політики сучасним і майбутнім поколінням треба з оберегою, бо нехтування минулим у здобутках етнопедагогіки може зневільювати національні почуття гуманізму та моралі української нації й загубити етнопедагогічні традиції виховання. Необхідно зважити на те, що в плині еволюції кожна молода людина бере на себе відповідальність за подальшу долю нації, її інтелектуальний і духовний потенціал, для цього, аби спрогнозувати шляхи її поступу в майбутнє, слід пильно вивчити минуле, вдивитися, спрогнозувати його й звернутися до скарбниці етнопедагогіки.

В умовах розвитку демократії, ринкових відносин, розвитку інформаційних технологій в Україні постійно зростає роль освіти й такої освіти, яка б забезпечувала не тільки високий рівень професійних знань, але й сприяла духовному утвердженню людини у світі, який швидко глобалізується й динамічно змінюється. У новому столітті Україна взяла на озброєння нову гуманістичну програму освіти, спрямовану на збереження та розвиток національної ідентичності, розкриття творчого потенціалу особистості, її самореалізації. Національна доктрина розвитку освіти у ХХІ ст. указує, що вона повинна опиратися й черпати свої досягнення з культурно-історичних цінностей української нації, її звичаїв, традицій, що стимулюються її духовною культурою, споконвічною мудрістю, прагненням жити в незалежній та багатій державі.

З цього погляду українська нація потребує вдосконалень системи музичної освіти й виховання, адже саме музично-естетична спадщина, її розвиток визначають рівень духовної культури українців. Музично-педагогічна спадщина багатьох поколінь українців потребує вивчення, осмислення й залучення в сучасну практику педагогічної освіти і виховання. Таке поглиблення й вивчення народної педагогіки може й повинна забезпечити **“Українська музична етнопедагогіка”**.

Зміст “Української музичної етнопедагогіки” базується на педагогічній культурі українського народу, яка відображає його багатовікову історію. Педагогічна культура знаходить глибоке та яскраве втілення у фольклорі, народних традиціях, святах і обрядах, де музичний фольклор займає вагоме місце. Саме в музичному фольклорі надибаємо перші паростки появи мелодичної думки й відбиток **почуттєвого виховання та педагогічної мудрості**.

Проте історики педагогіки не наважилися порушити межі конкретних історичних досліджень, залишивши на довгий час етнопедагогіку українського народу, його педагогічну мудрість осторонь, віддавши її царину психологам, філософам, лінгвістам, етнографам, що збіднило коло наукових пошуків. А народну усну музичну творчість віддали музикознавцям, фольклористам і музичному виконавству. Це призвело до звуження потенціалу історико-педагогічної науки на ґрунті народної музики.

Звичайно, цьому можна знайти виправдання через відсутність державності в українській нації, коли всі завоювальники намагалися привити антиукраїнську педагогіку, перетягнути формування й виховання українця на свій завоюницький лад, ополячити, русифікувати, мадяризувати, онімечити й т. д. Це збіднило палітру педагогічних наукових пошуків, бо кожен окупант старався нав’язати свою педагогіку, своє виховання.

Незначні історичні проблиски української державності свідчать, що в цей час музична етнопедагогіка українців набувала значних сплесків і розвитку. У період Київської Русі, Галицько-Волинського князівства, за часів Литовської держави, Запорозької Січі, гетьманщини, музичний фольклор, його пісня зазнавали відродження й піднесення. У справі підготовки молоді до життя і праці, її гармонійного розвитку велику роль відігравали в минулому й продовжують відігравати в наш час традиції народної педагогіки. Значне місце в системі народної педагогіки, як сукупності емпіричних знань у справі виховання, посідає музична етнопедагогіка, наповнена дидактичним змістом, пов'язана зі звичаями, обрядами, святами, що супроводжують найважливіші події в житті нації, кожної окремої особи. Українська музична етнопедагогіка, не зважаючи на її емпіризм, становить цілісну педагогічну систему. Вона має свої ідеали, свої принципи й свої традиційні засоби, які знайшли своє втілення в народній пісні, інструментальній музиці, фольклорній творчості. Тому прогресивна вітчизняна педагогічна наука високо цінувала музичний фольклор як важливий чинник народних виховних традицій.

Т.Шевченко, І.Франко, Леся Українка, яких завжди хвилювали проблеми освіти й виховання українського народу, високо цінували музичну творчість як важливий виховний фактор. Слідом за О.Духновичем, що запровадив термін “народна педагогіка” (1857 р.) у підручнику “Народня педагогія”¹, Т.Шевченко пише для “недільних шкіл” “Букварь”², в якому, як і в “Кобзарі”, значне місце відведено народній пісні. Іван Франко постійно турбувався й звеличав народну пісню та працю – два могутніх фактори виховання³. Леся

¹ Духнович А. Народня педагогія в пользу училищ и учителей сельских. – Львов: Типографії Інститута Ставропигійкого, 1857. – Ч.1.

² Шевченко Т.Г. Букварь южнорусский. – С.-Пб., 1861.

³ Народні пісні в записах Івана Франка / Упор. О.Дей. – К.: Музична Україна, 1981.

Українка записувала й популяризувала українські колискові пісні, родинні, веснянки, пісні про кохання, народні думи¹.

Визначна роль у справі збирання й популяризації надбань музичної етнопедагогіки належить видатним діячам української культури О.Потебні², М.Максимовичу³, В.Гнатюку⁴, Ф.Колессі⁵, С.Тобілевич⁶, С.Руданському⁷, О.Дею⁸.

У другій половині ХХ ст. спостерігається помітне поживання досліджень етнопедагогіки в народів колишнього Союзу РСР. Серед авторів – грузинський дослідник А.Ф.Хантибідзе⁹, азербайджанець А.Ш.Гашимов¹⁰, вірменин В.Х.Арутюнян¹¹, татарин Я.І.Ханбиков¹², чуваш Г.Н.Волков¹³, українці М.Г.Стельмахович¹⁴, Є.І.Сявавко¹⁵.

¹ Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К.: Музична Україна, 1971.

² Потебня А.А. Объяснения малорусских и сродных песен. – Варшава, 1883.

³ Максимович М.А. Малороссийския пѣсни. – М.: Медико-Хирургическая Академия, 1827.

⁴ Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка. – К.: Музична Україна, 1971.

⁵ Колесса Ф.М. Мелодії українських народних дум. – К.: Наукова думка, 1969.

⁶ Тобілевич С.В. Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич. – К.: Наукова думка, 1982.

⁷ Руданський С. Народні пісні в записах С.Руданського. – К.: Музична Україна, 1972.

⁸ Дей О. Балади: родинно-побутові стосунки. – К.: Наукова думка, 1988.

⁹ Хантибидзе А.Ф. Идеи воспитания в грузинском народном эпосе. – Тбилиси, 1951.

¹⁰ Гашимов А.Ш. Азербайджанская народная педагогика. – Баку, 1970.

¹¹ Арутюнян В.Х. Идеи воспитания в армянских народных сказках. – Ереван, 1962.

¹² Ханбиков Я.И. Татарская народная педагогика // Из истории педагогической мысли. – Казань, 1967.

¹³ Волков Г.Н. Этнопедагогика чувашского народа. – Чебоксары, 1967.

¹⁴ Стельмахович М.Г. Мудрість народної педагогіки. – К.: Знання, 1971.

¹⁵ Сявавко Є.І. Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку. – К.: Наукова думка, 1974.

Праці цих науковців зібрали великий матеріал про народне виховання в окремих народів, показали значний вплив народної педагогіки на формування педагогічної думки кожної окремої нації.

Проте чимало питань етнопедагогіки взагалі й української зокрема досі ще не досліджено. Це стосується збирання етнопедагогічних матеріалів, визначення їх місця в педагогічній науці й використання етнопедагогічних традицій та звичаїв у сучасному національному вихованні. Серед них і висвітлення проблеми музичної етнопедагогіки. Проблема, яка є предметом нашого дослідження, до цього часу ще не стала темою поглибленого вивчення, хоч етномузичного фольклорного матеріалу є вдоволь. Проте через відсутність державницьких позицій і брак музичного виховання й освіти українського етносу вона не стала науково актуальною й не виявляє зацікавлення як з етнографічного, так і з педагогічного погляду.

Автори поставили собі за мету узагальнити місце народного музичного мистецтва з точки зору традицій музичної етнопедагогіки, вказати їхні джерела, історичний розвиток, взаємодію з музичною й науковою педагогікою та дати деякі рекомендації щодо використання цих традицій на практиці національного виховання та освіти.

Матеріалом, що дає найповніше уявлення про українську музичну етнопедагогіку, стали історизм, який опирається на національні витоки з дохристиянської й християнської Київської Русі, музичний фольклор, праці українських мислителів Т.Г.Шевченка, І.Я.Франка, Лесі Українки та композиторів української нації.

З огляду на відсутність наукових досліджень музичної етнопедагогіки, автори обмежилися монографічним висвітленням порушеної проблеми. Проте слід зауважити, що в роки незалежності України окремі праці музикознавчого характеру й етнопедагогічних досліджень з інших галузей народної педагогіки дали змогу більш широко

поглянути на цю проблему. До авторів таких праць ми відносимо: Б.Д.Кіндратюка¹, П.Ф.Круля², А.В.Ольховського³, С.Й.Грица⁴, Л.П.Корній⁵, С.А.Китову⁶.

Зважаючи на те, що наприкінці 80-х – на початку 90-х років минулого століття в Західному регіоні України запровадження народознавства в практичне навчання й виховання набуло всеохоплюючого характеру в шкільництві та закладах позашкільної освіти, на базі Прикарпатського університету ім. Василя Стефаника разом з АПН України в 1993 році було створено Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство”. Його очолив член-кореспондент АПН, професор Р.П.Скульський. Під його керівництвом і з його ініціативи Центр провів п’ять Всеукраїнських науково-практичних конференцій: “Українське народознавство і проблеми виховання учнів” (1995), “Українознавство в педагогічному процесі освітніх установ” (1997), “Ідеї народної та наукової педагогіки у вихованні дітей та молоді” (1990), “Актуальні проблеми української етнопедагогіки” (2001), “Українська етнопедагогіка у контексті розвитку сучасних технологій виховання та навчання” (2005) та науково-методичні семінари. У НМЦ “Українська етнопедагогіка і народознавство” працювала й працює потужна група науковців. Це – дійсний член АПН України професор М.Г.Стельмахович, дійсний член АПН

¹ Кіндратюк Б.Д. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип’якевича НАН України, 2001; Духовне здоров’я школярів і музика дзвонів: етнопедагогічний аспект. – Івано-Франківськ: Лілея, 2005.

² Круль П.Ф. Східнослов’янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, 2006.

³ Ольховський А.В. Нариси історії української музики. – К.: Музична Україна, 2003.

⁴ Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002.

⁵ Корній Л.П. Історія української музики. – К.: Вид-во М.П.Коць, 1996.

⁶ Китова С.А. Родовід пісні. – Черкаси: Брама, 2004.

України професор В.І.Кононенко, член-кор. АПН, професор Б.М.Ступарик, член-кор. АПН, професор Р.П.Скульський, професори Л.М.Кіліченко, С.З.Карпенко, С.І.Копчак, Н.В.Лисенко.

Наукові публікації працівників НМЦ дозволили внести вагомий вклад у систему освіти й виховання. Достатньо назвати монографії таких авторів:

- Кононенко В.І. Етнолінгводидактика: національно-культурні цінності. – Івано-Франківськ: Плай, 1997.
- Литвин-Кіндратюк С., Кіндратюк Б. Народознавство та організація здорового способу життя школярів. – Івано-Франківськ, 1997.
- Кононенко В.І. Етнолінгводидактика. – К.–Івано-Франківськ, 1998.
- Етнос. Соціум. Культура: Колективна монографія (співавтор і відповідальний редактор В.І.Кононенко). –К.–Івано-Франківськ: Плай, 2006.
- Лисенко Н.В. Українська етнопедагогіка: історичний аспект. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр АПН “Українська етнопедагогіка і народознавство”, 2005.

Було видано ряд навчальних публікацій і підручників. Серед них:

- Етнопсихологія / За ред. Л.Орбан, В.Хрущ. – Івано-Франківськ, 1994.
- Національне виховання учнів засобами українського народознавства: Посібник для вчителів / За ред. професора Р.П.Скульського. – Івано-Франківськ, 1995.
- Скульський Р.П., Стельмахович М.Г. Методика викладання народознавства в школі: Посібник для вчителів, вихователів, студентів і викладачів педагогічних інститутів та університетів / За ред. професора Р.П.Скульського. – Івано-Франківськ, 1995.

- Будник О.Б. Етнопедагогіка економічного виховання школярів: Науково-методичний посібник. – Івано-Франківськ: Плай, 2005.
- Савчук Б.П. Етнологія: Підручник. – К., 2006.

Зважаючи на загальні успіхи й науково-практичні досягнення різних галузей етнопедагогіки, слід відзначити, що музичне мистецтво розглядається в ній як елемент розваги або як ланка музикознавства, обмежуючи й звужуючи коло наукових пошуків у сфері музичної етнопедагогіки. Це примусило авторів дослідження музичної етнопедагогіки звернутися до монографічного висвітлення.

Показовим для українців стало 1020-річчя святкування Хрещення Київської Русі, коли богослужіння, присвячене цій історичній події, продемонструвало велич музичного мистецтва в гімноспівах і Божественній Літургії. Музика прислужилася до виховання релігійних почуттів і вказала, що утвердження української церкви має глибинні історичні коріння, про що свідчить сольне та хорове богослужіння.

Автори монографії усвідомлюють, що українська музична етнопедагогіка повинна розвиватися в таких напрямах:

- здійснити фундаментальні та прикладні наукові дослідження з народномузичної усної творчості;
- розробити її дидактичні принципи із забезпечення релігійного та загальноукраїнського виховного процесів;
- скоординувати дослідження з української музичної етнопедагогіки й народознавства стосовно регіонів України;
- вивчити й узагальнити досвід ефективного використання музичної етнопедагогіки в навчально-виховній роботі освітніх і культурних закладів.

З цієї метою наступним кроком дослідження музичної етнопедагогіки українців буде написання авторами посібника “Основи української музичної етнопедагогіки: навчальне й виховне функціонування”.

Розділ I. || МУЗИЧНА ЕТНОПЕДАГОГІКА УКРАЇНЦІВ У ДОХРИСТИЯНСЬКУ ТА ХРИСТИЯНСЬКУ ДОБУ

§ 1. Музична етнопедагогіка Київської Русі та Галицько-Волинської держави

Письмові документальні свідчення про навчання й виховання предків української нації, що жили на території сучасної України, збереглися в незначній кількості матеріалів і, в основному, вони сягають християнської доби. Про зародження музичного мистецтва в дохристиянську добу таких свідчень обмаль. Існують археологічні дані, що містять інформацію про матеріали, добуті з “підземної України”, опираючись на них можна стверджувати про різну модель навчання у сфері музичної культури. Переважно вона ґрунтується на появі романського стилю Софії Київської та знаменному співі, що засвідчується археологією й письмовими пам’ятками, які несуть свій інформаційний матеріал. “З утвердженням кирилівської азбуки, яка відображала звуки слов’янської азбуки в буквах, слов’янський світ, у тому числі й східні слов’яни, міг поставити свою писемність на міцну й широку основу”¹. Це дало добре підґрунтя для запису текстів пісенного фольклору – бази виникнення професійної музичної педагогіки та збереження й розвитку музичної етнопедагогіки.

Прагнення пояснити можливість існування музичної етнопедагогіки, яку ми трактуємо сьогодні, передбачає висвітлення таких питань:

- як розпізнати етнопедагогічні дії через матеріальні приклади, добуті археологічним способом (музичні інструменти, фрески, малюнки, письмові пам’ятники);

¹ Бабишин С.Д. Школа та освіта Давньої Русі. – К.: Вища школа, 1973. – С.11.

- як поєднати часові інтервали в розвитку музичного мистецтва українського етносу в порівнянні з музичною творчістю інших етносів.

Праці видатних українських дослідників музичного мистецтва звернені до народних витоків творення пісенного мелосу. Розглянувши шляхи його розвитку, географію поширення, приблизну історичну хронологію у використанні окремих видів носіїв музичних традицій (скасовано, лірники, кобзарі-бандуристи й т. п.) можна виявити етнолінгвістику традиційних термінів, опираючись на свідчення музичного фольклору (пісня, дума, билина, кант, коломийка, частівка, танцювальна мелодика та ін.). Аналіз музичних інструментів, що досягли зрілої фази свого розвитку, дасть змогу пов'язати навчання гри на них із пісенною творчістю етносу, яка сформувалася скоріше, ніж розвиток музичного інструментарію та його система методів музикування.

Історичні свідчення про музичну культуру праукраїнців досить обмежені, але одночасно дозволяють стверджувати, що:

- праукраїнці відрізнялися достатньо великою музичальністю;
- мали співочі традиції й любили співати;
- грали на музичних інструментах і одночасно співали;
- любили танцювати під спів і гру на музичних інструментах.

Уся навколишня природа території Київської Русі була сповнена музикою. Люди, що жили на цій землі, захоплювалися звуковою палітрою живої природи, співом солов'я, курликанням журавлів, шумом верховіть дерев, громом і проливним дощем, усе викликало подив, страх, задоволення людських почуттів. “Усілякий звук, акустичний чи музичний, будучи фізичним явищем, впливає на наше мислення з допомогою звукових хвиль, які засвоюються нашим слухом і передаються нервовою системою до кори

головного мозку. Усвідомлений нами звук стає **знаком**, що виконує певну семантичну функцію”¹. Для музичного мистецтва звук стає **будівельним матеріалом**. Залежно від досвіду людини, спостережливості й звукосприйняття звуки стають семіотичними знаками й носіями певної інформації про їх якість, кількість, силу та зміст джерела звука. Людина освоювала звуки й ними можна було виражати певні поняття, передавати на віддаль як сигнальну систему, що їй слугувала при полюванні, при пошуках домашнього скота, в процесі бойового змагання тощо. Ми можемо зробити припущення, що для виконання такої людської діяльності необхідні були певні звукові інструменти. Найпершим інструментом людини, що міг подати певні звукові сигнали, було її **горло**. За допомогою горлового звука творилася система мовлення людини, подавалися голосові знаки, що мали певну інформативність (страх, біль, радість), яка сприймалася іншими людьми й служила семіотичними знаками. Тому й поєднання різних звуків за силою, висотою і тривалістю в часі, їх хроматичність перетворювались у діатонічність і поступово ставали музикальними. Для цього історія людського розвитку затратила приблизно 30–40 тисяч років.

Перші музичні творіння (інструменти), що добуті археологічним способом (з-під землі), усе частіше зустрічаються у вигляді дудки, барабана, зображення в печерних малюнках танцюючих і граючих людських постатей і доводять про існування інструментального й вокального музичного мистецтва. Припускаємо – примітивного. На жаль, про спів людини ми не спроможні доказати, але будова людської гортані дає нам право стверджувати, що горло було її першим музичним інструментом. Напевно, ті

¹ Круль П.Ф. Східнослов’янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2006. – С.20.

перші музичні інструменти наслідували мелодії, які видавало людське горло.

До появи державності Київської Русі український народ мав уже багатовікову музичну традицію, мав скарби літописів, багатющий фольклор із великим епосом скоморохів, мав, нарешті, найбільше надбання своєї національної культури – мову, таку образну, співучу, яскраво поетичну, мову, що була створена для пісні. Хіба не про ці якості нам говорить “Слово о полку Ігоревім”, його Боян, співак-самородок Митуса (Дмитро), народні співці-скоморохи. На етнічній основі племен – дулібів, волинян, деревлян, полян, сіверян, уличів, тиверців, білих хорватів із VI–VII ст. н. е. починається формування українського етносу й ранніх українських мовно-звукових і інтонаційних діалектів¹. Поляни, які згодом стали називатися русинами, відіграли провідну роль в утворенні української держави – Київської Русі. Прекрасні землі, угіддя, ліси, ріки сприяли розвитку землеробства, скотарства та дерев’яного будівництва. Ця економічна діяльність опиралася на самотутню культуру. У побуті українського народу збереглися традиції давньоруських народних свят річного землеробства, кола з їх великим циклом трудових, ігрових, обрядових і величально-урочистих дійств. Родинно-побутові пісні, що зародилися ще в первісно-родовому суспільстві наших предків у Київській Русі, поповнювалися новими творчими доробками у вигляді колискових, похоронних голосінь, а також жартівливих, гумористичних, сатиричних і танцювальних мелодій.

Музична культура України, за свідченням археологів, зародилася в сиву давнину. На території сучасної нашої держави в період існування різних прадавніх народностей (сармати, камерійці, скити, алани, гуни, хозари, печеніги, анти, слов’яни) знайдені мистецькі творіння з каменю,

¹ Літопис Руський / За іпатським списком переклав Л.Махновець. – К., 1898. – С.11.

кісток, кераміки, бронзи, золота й інших металів, первісні музичні інструменти та їх зображення на посуді, прикрасах ювелірної роботи – браслетах, діадемах, перснях і стінних фресках. За 40–15 тисяч років до Різдва Христового на території України з'явилися сопілки епохи палеоліту. На стоянці Молдове Кельменецького району Чернівецької області Львівська археологічна експедиція знайшла флейту з рогу північного оленя, а також сім дудочок, з'єднаних в одній площині на зразок флейти Пана¹. До таких музичних інструментів належать інструменти епохи палеоліту, зроблені з кісток мамонта, знайдені біля Чернігова². Цей набір кісток із мамонта (дві нижні щелепи, лопатка, бивні, уламки черепа) створюють своєрідний ансамбль ударних інструментів. А сопілка, знайдена біля села Атаки Хотинського району Чернівецької області, виявилася як виріб, що має “сім поперечних отворів, поздовжній і глухий кінець та сліди попережного обв'язування... здатний відтворити серію звуків, що можуть скласти мелодію”³, – стверджує Олександр Черниш, досліджуючи епоху палеоліту на території Подністров'я.

Археологічні пам'ятки скіфського періоду засвідчують про наявність більш складнішого музичного інструмента. На золотій діадемі, знайденій поблизу села Сахнівка на Київщині, зображено скіфа, який грає на арфі. У печері, біля села Баламутівка на річці Дністер, виявлено на її стінах малюнки із зображенням віщуна, який, як правило, озвучував свій ритуал співом і барабаном⁴. У процесі рестав-

¹ Археологія Української РСР: У 3-х т. – К., 1971. – Т.1. – С.58.

² Бибилов Сергей. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта: Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. – К., 1981. – С.81.

³ Черниш О.П. Територія Подністров'я в епоху палеоліту. – Львів: Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці історично-філософської секції. – 1993. – Т.СХХV. – С.21.

⁴ Черниш О.П. Стародавнє поселення Подністров'я в добу мезоліту. – К., 1975. – С.125.

рації Софіївського собору в Києві на відкритих стінних фресках є зображення музичних інструментів і музикантів, що грають на флейті, трапецієподібній арфі, багатострунному щипковому інструменті, смичковому інструменті гудку зі смиком та органі. Фрески із зображенням музикантів ведуть на хори собору, що свідчить про поєднання гри на музичних інструментах і співу.

У письмових пам'ятках, що дійшли до нас, автори свідчать про побутування музичного мистецтва не тільки в церквах і соборах, а й у княжих палатах. Так, при дворі князя Святослава Ярославовича (1073–1076) відбувалися музикування. Автор “Києво-Печерського патерика” описує гру на “аргані”, відзначаючи, що князь “яко вниде во храм, идеже седай князь, а се виде многи играюще перед ним; овы гусленые гласы испущаещим, и инеем мусикейския писки гласящим, иныя же арганныя, и тако всем играющим и веселящимся, якоже обучай есть перед князем”¹.

У фольклорних письмових пам'ятках згадується про воєнну музику, в якій важлива роль відводилася духовим інструментам (труби, роги, дудки тощо), а також ударним інструментам (бубни, накри, барабани, тріщотки та ін.). Княжі дружини супроводилися такими оркестрами. Це підтверджує Київський літопис. Опираючись на нього, Б.Д.Кіндратюк наводить приклад воєнних дій Волинського князя Ізяслава Мстиславича з Юрієм Володимировичем (5.05.1151 року) з використанням музики: “Коли зорі почали займатися, спершу у війську в Юрія (ударили) в бубни і в труби затрубили, і полки стали готуватися. Так само у В'ячеслава, і в Ізяслава, і в Ростислава почали бити в бубни і в труби трубити, а полки стали готуватися”². Зрозуміло,

¹ Гадалова І.М. Методика викладання музики у початкових класах. – К.: Віпол, 1994. – С.149.

² Кіндратюк Б.Д. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 2001. – С.118–119.

що звучання такого оркестру служило піднесенню бойового духу дружинників і навіюванню страху ворогам, відіграло психологічний вплив на воїнів. Це дає підставу твердити, що організація і навчання таких воєнних музик здійснювалися на основі музичної етнопедагогіки. Склад таких музикантів опирався на етнічних самородків, де навчання проводилося методом наслідування і дій за зразком. До цього часу навчання гри на трембіті здійснюється таким самим методом наслідування, за зразком. Музична етнопедагогіка трансформується з покоління в покоління. Гра на трембіті, яка сповіщає про смерть князя Володимира Володаревича, зображена на мініатюрі Київського ілюстрованого літопису, який описав Гнат Хоткевич, а саме: “На малюнку зображені юний Ярослав Осмомисл на троні, в короні і плащі. Він відпускає жестом групу бояр у дорожньому одязі. Зліва мечник з оголеним мечем і трубач”¹.

В Україні музичне виховання найбільше втілення знайшло в народній педагогіці. Про це свідчать пам’ятники писемності та історичні думи.

Аналіз історико-педагогічної літератури засвідчує, що музика побутувала в сиву давнину як засіб родинного виховання. Праці С.Д.Бабишина², М.Г.Стельмаховича³, Є.І.Сявавко⁴, Р.П.Скульського⁵, А.І.Іваницького⁶, Г.В.Дов-

¹ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 1930. – С.243.

² Бабишин С.Д. Школа та освіта Давньої Русі. – К.: Вища школа, 1979.

³ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997; Народне дитинознавство; Українське народознавство. – Івано-Франківськ, 1995.

⁴ Сявавко Є.І. Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку. – К.: Наукова думка, 1974.

⁵ Скульський Р.П. Методика викладання народознавства в школі. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство”, 1995.

⁶ Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004.

женок¹ підтверджують це. Найбільш яскраво вона проявилася в народному співі. Ми можемо згадати віщого Бояна зі “Слова о полку Ігоревім”, у якого вокально-музичний жанр виступає як піснетворець і співак. Праотцем українського співочого мистецтва був самородок-співак Мануйло, згаданий у Київському літописі (1137 р.). За ним виступає співак і важливий суспільний діяч Митуса (Дмитро), який, допускаємо, “міг бути язичницьким жрецем, дозволяє припускати вже згадане одночасне існування тут до середини XIII ст. поганських святилищ і християнства. Як відомо, язичницькі ритуали органічно включали в себе наспів, слово і рух”². Напевно, цього самоука-самородка, про якого згадується в літописі Волинському (1241 р.), хотів мати на церковній службі король Галицько-Волинського князівства Данило Романович як видатного співака й суспільно-авторитетну особу.

Літературна та музична фольклористика широко репрезентувала співоче мистецтво скоморохів. Ці середньовічні співаки, які володіли музичними інструментами (гудки, гуслі, сопілки, трембіти, ударні інструменти), тісно пов’язували свою скоморошу діяльність із часом, почали виділятися із загальної маси суспільства, грали й співали за винагороду. Вони часто поселялися навколо великих міст і своїм музичним мистецтвом заробляли на прожиття. Донині збереглися поселення з назвою Скоморохи³. Українські співці-скоморохи, ці народні самоуки-самородки, відігравали певну роль у міжнародних зв’язках. Їх можна було зустріти цілими гуртами у дворах польських та угорських магнатів, шляхти, королів. На це звернула увагу Лідія Корній у своїй праці “До питання про українсько-польські

¹ Довженок Г.В. Дитячий фольклор. – К.: Дніпро, 1986.

² Кіндратюк Б.Д. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип’якевича НАН України, 2003. – С.77.

³ Там само. – С.48.

музичні зв'язки XVI–XVII ст.”¹. Пісенну творчість скомо-рохів через народну музичну етнопедагогіку перейняли українські кобзарі-бандуристи, лірники, троїсті музики та гуртовий спів сільської вулиці.

Якщо вивчення особливостей народнопісенної творчості Київської Русі для історичної науки має виняткову трудність через її багатовікову віддаленість від нашої епохи, то музикознавці, досліджуючи музичну творчість ранніх періодів, опираються на усні пісенні традиції. Вони донесли до наших днів численні зразки стародавнього українського фольклору, зберігши його тексти, форми виконання й мелодії. Дослідження цих живих пам'яток музичної культури найдавніших і ближчих часів шляхом порівняння (з матеріалами історії, літератури, живопису) дає змогу скласти картини життя й давнього музичного побуту українського народу, шляхи розвитку музичної етнопедагогіки.

Культурні впливи сусідніх народів і надбання самої давньоруської народності стали складовими музичної культури Київської Русі. Торговельні, релігійні та сусідські відносини зі східними слов'янами послужили ґрунтом для розвитку музичного мистецтва. Спів і гра на музичних інструментах були складовою частиною культових обрядів. Відвідавши в 957 році Константинополь, княгиня Ольга в процесі цих відвідин була захоплена розкішшю імператорського палацу, грою на музичних інструментах і співом. Введенню візантійських християнських обрядів на Русі сприяла епоха перехідного періоду від первіснообщинного до феодального ладу, який тривав приблизно до XI ст. і передбачав християнські стосунки між державними особами. “Очевидно, приїхала Ольга вже християнкою, на що вказує й трапезування за одним столом з цісарем та його

¹ Корній Л. До питання про українсько-польські музичні зв'язки XVI–XVII ст. // Українське мистецтво. – К., 1971. – Вип.6. – С.103.

родиною і наявність священика в почиті”¹. Напевно, під час перебування Ольги з візитом у Царгороді в найкращому залі палацу співали й грали на музичних інструментах для неї, її почту (80 чоловік) і цісаря.

Об’єднавши велику кількість земель, Володимир Великий створив колосальну державу, “найбільшу своїми розмірами в цілій Європі, з централізованою владою князя, з міцними твердинями, славну своїми багатствами, зв’язану торговельними та дипломатичними стосунками з усім культурним світом того часу”². Крім влади, Володимир застосовував об’єднуючий чинник – релігію. Спочатку він надав перевагу поганській релігії: Перун – бог війни, бог війська; Дажбог і Стрибог – боги слов’ян та інші, що були оспівані різними народностями й мали ритуали поклоніння їм. Але Володимир розумів, що в оточенні християнських держав: Болгарії (864 р.), Чехії (928–935 рр.), Польщі (962–992 рр.) “було ясно, що тільки прийнявши християнство його держава зможе ввійти як рівноправна в коло європейських держав”³. Прийняття християнства, яким би шляхом воно не прийшло з Візантії або з Болгарії, мало позитивний результат у розвитку богослужіння і відкривало можливості користування пишнотами візантійської культури, що переживала в X–XI ст. новий ренесанс. Богослужіння в церквах передбачало гимноспіви та розвиток іконопису. Християнська церква опікувалася людиною від народження аж до могили. Віра в Бога й церковні обряди стала потребою всіх громадян Київської Русі. “Новохрещені українці кинулися будувати й розмальовувати свої церкви, зродився з одного непереможного бажання – **якомога дорівняти красі грецьких церков і рівневі образотворчості взагалі.** У самому

¹ Полянська-Василенко Н. Історія України. – Мюнхен: Українське видавництво, 1972. – Т.1. – С.104.

² Там само. – С.113.

³ Там само. – С.114.

Києві в княжих часах зросло більше як 80 мурованих церков та цілий ліс дерев'яних... наш літописець начисляє їх аж 700!"¹. У період утвердження християнства в Русі проповідниками були чужинці – греки або болгари, які не володіли народною мовою, а тим більше народним співом, що активно проникав у богослужіння, базувалися на церковних текстах. Пізніше в духовенство почали залучати музично обдарованих місцевих людей зі шкіл, які були засновані Володимиром Великим і Ярославом Мудрим. Ті особи, що виконували якісь обов'язки при церкві, називалися **церковними людьми**. У церковному уставі Володимира Великого читаємо: "А це церковні люди: ігумен, піп, диякон, попада й хто в крилосі, ігуменя, чернець, черниця, проскурниця, паломник, лічець, прощеник, задушевний чоловік, сторонник, співець, хromeць, – монастирі, шпиталі, гостиниці, притулки для подорожніх..."². **Проскурниця** – пекла проскури; **прощеники** – добували прощення; **паломники** – прочани до Святої Землі; **співці** – співали напиви, ірмолойний спів, монодію і т. ін. **Напиви** – це історично сформований в Україні термін на означення жанру церковного ірмолойного співу, протягом століть стабільно й незмінно вживався в українських **Ірмолоях**³. "Використавши ще із часів раннього поширення християнства в князівській Україні, тобто Київській Русі, грецьке "ірмол", що означає "духовна пісня", цілі покоління наших співаків-композиторів створювали український національний варіант болгаро-візантійської **монодії** (одноголосся) для співу у

¹ Голубець М. Мистецтво Києва й Чернігова // Історія української культури / Ред. І.Крип'якевич. – К.: Либідь, 1994. – С.435.

² Крип'якевич І. Віра й церква // Історія української культури / Ред. І.Крип'якевич. – К.: Либідь, 1994. – С.39.

³ Цалай-Якименко О.С. Духовні співи давньої України. – К.: Музична Україна, 2000. – С.7.

своїх церквах”¹. Передували ірмолойному репертуару, який дійшов до нашого часу, кулізм’яні нотовані пам’ятки княжої доби, дбайливо опрацьовані Юрієм Ясіновським². Нотованими гимнографічними збірниками княжої доби були **Мінеї**. Ця назва походить із грецької, що означає “**місяць**”, що свідчить про уклад богослужіння за місяцями і празникові за вибраними святковими днями. “Службові та празничні Мінеї нотовані двома видами без лінійної нотації: кулізм’яною (знаменною) і тета-нотацією”³. Очевидно, що при великих катедрах, митрополичих та єпископських, існували школи співацького мистецтва. “Писемні джерела виразно промовляють за значне розповсюдження церковного співу в Південній Русі та столичному Києві. Так, у найдавнішій церкві княжого Києва – Десятинній Різдва Богородиці – був великий хор, співаки якого перебували на спеціальному “дворі domestikів” біля самої церкви”⁴, – звертає увагу Юрій Ясіновський. Такі колективи співаків мали соборні церкви й великі монастирі Києва, Манявського скиту, Києво-Печерського, а також ближніх осередків – Вишгорода, Переяслава, Перемишля, Володимира на Волині, Чернігова, Новгороду та ін. “На Русі в ті часи керівник церковного хору називався домастиком, але коли вчитель дяк став поєднувати педагогічну діяльність з роботою на крилосі, то згодом термін дяк поширився і на домастика”⁵.

¹ Степовик Д. З духовних скарбниць української церкви // Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України. – К.: Музична Україна, 2000. – С.5.

² Ясіновський Ю. Кулізм’яні нотовані пам’ятки княжої доби // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів: Видавнича рада наукового товариства, 1996. – Т.СХХХІІ. Праці музикознавчої комісії. – С.7– 40.

³ Там само. – С.8.

⁴ Там само. – С.34.

⁵ Бабишин С.Д. Школи та освіта Давньої Русі. – К.: Вища школа, 1973. – С.36.

Про це свідчать нотовані пам'ятки, що збереглися здебільшого тому, що “були зрозумілими значно вужчому колу осіб і насамперед професійним співцям”¹. Церковна музична педагогіка, особливо вокальна, базувалася на християнському духовному співі, запозиченому з грецько-болгарської школи, яка зіткнулася з пануванням старого язичницького співу й асимілювалася на місцевих традиціях.

Музична етнопедагогіка того часу опиралася на релятивній системі управління та репродуктивному педагогічному методі навчання шляхом наслідування, співу за зразком (на слух, із пам'яті). Співець, про якого писав у церковному уставі Володимир Великий, особа, що забезпечувала навчально-педагогічний процес із вірними, з яких формувалися церковні хори, які забезпечували український національний варіант болгаро-візантійської монодії (одноголосся) “для співу у своїх церквах”². Подібні національні хорові й сольні традиції творили у Вірменії, Грузії, в Закавказзі, Болгарії, Сербії, Македонії, Молдаво-Волощині, Білій Русі, Московській державі – у Південно-Східній Європі³. Є історичні документи, записані 1137 р. літописцем, що смоленським єпископом став “півець добрий” Мануйло, що прибув із Греції. У Галицько-Волинському князівстві (1241 р.) Данило Галицький залучає до церкви й двору співців, серед них згадується “словутній півець Митуса” (Дмитро).

Очевидно, що поряд із розвитком церковного співу існував народний спів, який виник ще в язичницький період вірувань. Оспівуючи й поклоняючись язичницьким Богам (**Перун** – бог громів; **Хоре** – сонце; **Сварог** – вогонь; **Даж-**

¹ Ясіновський Ю. Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби. – Львів: Видавнича рада наукового товариства, 1996. – С.34.

² Степовик Д. З духовних скарбниць української церкви // Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України. – К.: Музична Україна, 2000. – С.5.

³ Там само. – С.5.

бог – добро; **Волос** – багатство; **Стрибог** – вітер), народ творив звичаї і традиції, які повторялися кожного року в один і той період. Це був початок зародження календарно-церковних звичаїв. Вони сприяли проведенню різних свят і закріпленню не тільки пісенного репертуару, а й ритуалів усталих місцевостей. “Сходилися на ігрища, на танки й на всякі бісовські пісні”, – оповідає літописець про давні народні забави. Були призначені окремі витопані майдани, що також звалися ігрищами: “Ігрища втолочені, й людей велика сила, що починають пхати один одного”,¹ – нарікає один проповідник.

Поряд із піснями існувала інструментальна музика. “Візантійський історик Феофілакт Сімокатта (591 р.) пише, що візантійський імператор Маврикій під час походу на Балкани зустрів там трьох слов’янських послів, які замість мечів несли кіфари. Труби сповістили царю, що слов’яни настільки миролюбні, що не знають ні війни, ні мечів. Вони вміють тільки співати й грати на інструментах. Епітет “ті, що грають” був звичайним для характеристики слов’ян на Заході ще в IX ст.”². У Київській Русі інструментарій був досить різномірний. На фресках, рисунках і в літописах “згадуються бубни й труби; далі якісь роди сопілок чи флейт – **сопіль та пищаль**; свиріль – інструмент, що складається з кількох сопілок; гуслі – інструмент, подібний до арфи; невідомий з вигляду **орган**”³.

Ці два види музикування забезпечували народні та професійні митці, “що мали різні назви: **гудець** – це разом музика й співак; **плясець** – танцюрист; **півець** – співак.

¹ Крип’якевич І. Княжа доба // Історія української культури. – К.: Либідь, 1994. – С.33–34.

² Круль П.Ф. Слов’янська інструментальна культура: історичні витoki і функціонування. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2006. – С.19.

³ Крип’якевич І. Княжа доба // Історія української культури. – К.: Либідь, 1994. – С.34.

Були окремі музики: **свирець**, або **сверільник**, **сопільник**, **трубник**¹.

Головними дійовими особами того далекого часу були народні артисти, яких називали **ігрецями**, або **скоморoxами**. Вони мали досить високу виконавську кваліфікацію: грали на струнно-щипкових інструментах і володіли достатнім природним співацьким голосом, яким забезпечували речитативно-мелодизовані пісні-оповіді (билини), що були важливою складовою музичної культури. Билини мали піднесено-героїчний зміст, у них оспівувалися подвиги князів, їх дружин і народних героїв: Іллі Муромця, Микули Селяниновича, Олексія Поповича, Кирила Кожум'яки й інших. У піснях закладався зміст княжого побуту, звичаїв, традицій. Нові сюжети билинного епосу пов'язані з історією становлення і розвитку Галицько-Волинської держави, життя та побуту князя Романа, Дуки (Дюка Степановича), Чурила Пленковича, Михайла Козарина. Пізніше билина, як фольклорний жанр, перетворилася в балади, а за козацької доби – в історичні думи. На цю особливість звертали увагу М.Грушевський, І.Крип'якевич, С.Грица й інші дослідники історії фольклору й музичного мистецтва².

У Київській Русі й Галицько-Волинському державному утворенні спільно з формуванням освіти й писемності піклувалися про розвиток музичної культури. Мандрівним музикантам, танцюристам, лицедіям, лаутарам надавалося право на постійне поселення, про що свідчать топонімічні назви сіл “Скоморохи”, які збереглися до наших часів. На це розгалуження назв сіл по всій Україні звертають увагу Богдан Кіндратюк у дослідженні “Нариси музичного мис-

¹ Крип'якевич І. Княжа доба // Історія української культури. – К.: Либідь, 1994. – С.34.

² Грушевський М. Історія української літератури. – К., 1994. – Т.4. – Кн.І; Крип'якевич І. Історія української культури. – К.: Либідь, 1994; Грица С. Трансмісія фольклорної традиції. – К.-Тернопіль: Астон, 2002.

тецтва Галицько-Волинського князівства”¹ та Лідія Корній у підручнику “Історія української музики”². Ці поселення розташовувалися біля великих міст, що давало змогу скоморохам обслуговувати городян і княжі двори. З найбільш музично обдарованих осіб-скоморохів “розвинулися професіонали, які грали за винагороду”³.

Мандрівні музиканти існували не тільки по всій території Київської Русі та Галицько-Волинському князівстві, а й по сусідніх державах і мали такі назви: скоморохи, шпільмани, ігреці, майстерзінгери, ваганти, лаутари. З них створювалися співочі й інструментальні гурти різної конфігурації, які із часом дістали назви: троїсті музики, лірники, кобзарі, співці, хори. Вони мандрували по всьому Європейському континенті й часто обмінювалися пісенно-танцювальним репертуаром.

Постає питання, якими етнопедагогічними підходами здійснювалося музичне навчання та виховання?

На перший план постає проблема: як на той час розвивалася освіта, писемність, мистецтво, шкільництво серед різних верств населення. Опираючись на археологічні, писемні, фольклорні й інші джерела, було осмислено й описано самотутнє шкільництво та систему народного виховання⁴.

Українська народна музика та її етнопедагогіка опираються на методологічні принципи:

- принцип неперервності історії українського народу;
- принцип неперервності українського шкільництва;

¹ Кіндратюк Б.Д. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. – С.47–51.

² Корній Л. Історія української музики. – К.: Вид-во М.П.Коць, 1996. – С.55.

³ Кіндратюк Б.Д. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. – С.47.

⁴ Бабишин С.Д. Школа та освіта Давньої Русі (XI – перша половина XIII ст.). – К., 1973.

- принцип неперервності розвитку народної і професійної музики.

Історія українського народу періоду Київської Русі й Галицько-Волинського князівства тісно пов'язана з музичним мистецтвом, бо через пісні та їх мелодичний і поетичний зміст можливо пізнати його історичні коріння й факти. Історичним фактом може служити нам функціонування скоморошого музичного виконавства. У вивченні скомороших пісень, їх текстів фіксуються сліди вчинків окремих осіб, груп і цілого народу. У поетичних текстах ми маємо підставу вбачати суб'єктивне розмаїття історичного та біографічного часу, в якому розгортаються ці тексти. Питання музикознавчої теорії та виконавської практики постають перед нами як невіддільні компоненти певної історичної епохи життя нації. Методи пізнання, вивчення музичної культури розвиваються разом з її функціонуванням і не стоять осторонь від пам'яток сивої давнини.

Таким чином, питання методів музичної етнопедagogіки переростає в питання про школи та стилі виконавства, а відтак і про історичну конкретику існування українського етносу. Звертаючись до народних пісень, М.Гоголь підкреслив, що “історик не повинен шукати в них вказівки на день та число битви чи точного пояснення місця, вірної реляції ... Та коли він захоче пізнати вірний побут, стихію характеру, всі звивини і відтінки почуттів, хвилювань, страждань, веселощів зображуваного народу, коли захоче допитатися духу минувшини, загального характеру цілості і кожної частини зокрема, тоді він буде повністю задоволеним; історія народу відкривається в повній величі”¹.

Пісенний фольклор відтворював різні сфери життя українців у певний час і в певному просторі своєї землі, а

¹ Гоголь М.В. Про малоросійські пісні // Гоголь М.В. Зібрання творів: У 4 т. – К., 1962. – Т.4. – С.61.

саме: виробництво, сімейний і родинний побут, громадське існування в різних режимах бездержавності тощо. Він, за влучним визначенням п. Софії Грици, “діяв подібно до водних артерій землі, без яких неможливим був би розвиток національної культури... до нього зверталися як до своєрідного генофонду нації”¹. Про неперервність існування українського народу в часи Київської Русі й Галицько-Волинського князівства свідчить пісенний фольклор, який дійшов до нашого часу у вигляді тестів і мелодій, веснянок, колядок, русалій, билин, весільних, хрестильних, похоронних та ін. “До найдавніших треба зачислити мелодії обрядових пісень, що коріняться ще в добі передхристиянській”².

Безперечно, фольклор не може бути історичною фотографією певного періоду, але він є свідченням про неперервність існування української нації, він підтверджує, що в його піснях і поезіях є вагомий скарб вокальних та інструментальних мелодій, що від найдавніших часів існування даного народу йшов цією дорогою усної передачі. Передаються ці скарби з попереднього до наступних поколінь.

Розвиток освіти в Київській Русі та Галицько-Волинському князівстві найперше пов’язаний із поширенням писемності, що здійснювалося в певному виді організації, яке ми умовно називаємо “шкільництво”. Бо всяка організація “тих, що вчать”, повинна мати осіб “тих, що навчають”. У літописах (988 р.) відзначається заснування Володимиром Святославовичем школи “книжного навчання” окремо для людей “нарочитой чади”, тобто знатних людей. “И нача ставит по градам церкви и попы, и люде на

¹ Грица С.Й. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв’язку з етнографічним районуванням України // Українська художня культура. – К.: Либідь, 1996. – С.164.

² Барвінський В. Музика // Історія української культури. – К.: Либідь, 1994. – С.633.

крещение приводит по всем градамъ и селамъ. Поставъ нача поимати у нарочитые чади дети, и даяти нача на ученье книжное”¹. Про таку організацію навчання свідчить “Поученіє дітям” (1117 р.) Володимира Мономаха, в якому подано образ високоморальної людини, до якої повинні прагнути вихователі. Для освіти заповіти Володимира Мономаха мали узаконене значення і є видатним документом гуманності й освіченості.

Ярослав Мудрий (1019–1054 рр.) відмічений поглибленням християнства після Володимира Великого. У Києві розповсюджується чернецтво й у цей час засновано Києво-Печерський, Володимиро-Волинський, Святогірський монастирі, які стали осередками культури й шкільництва. “Серед ченців було багато освічених людей, які навчали грамоти, співів, – а тоді вже існував нотний спів, так звані “крюки”; навчали малювання, мозаїчної справи. Великим і складним завданням було постачання книжок, насамперед – для церков. У монастирях їх переписували, оздоблювали мініатюрами, перекладали з грецької мови”², – відзначає Наталія Полянська-Василенко. Школи були не тільки при монастирях, але також при церквах. Ярослав Мудрий особисто збирав до школи дітей у Новгороді, в Києві й особисто дбав про шкільництво. Для церкви були потрібні дяки, що вміють співати, читати, навчати дітей. Він зібрав першу в Україні бібліотеку. З цього приводу літописець стверджує, що Ярослав “многы книги списав, положи в церкви св.Софії”³. Це дало право М.Грушевському стверджувати, що сам Ярослав мав пряме відношення до укладання “Руської Правди” – першої збірки законів. Таке саме самобутнє шкільництво було в Галицько-Волинському

¹ Антология педагогической мысли Украинской ССР. – М.: Педагогика, 1988. – С.9.

² Полянська-Василенко Н. Історія України. – Мюнхен: Українське видавництво, 1972. –Т.І. – С.131.

³ Там само. – С.131.

князівстві. Воно досить широко описано Степаном Дмитровичем Бабишиним¹. “Уже в кінці X – на початку XI століття на Русі був поширений слов’янський переклад “Філософських глав”, або “Діалектики” Іоанна Дамаскіна. У цій праці є розділ “Про дев’ять муз і сім вільних мистецтв” (наук): граматику, діалектику, риторику, арифметику, астрономію і музику”². У Київській Русі й Галицько-Волинському князівстві в народному побуті були різноманітні музичні духові інструменти, а саме: сопілка (денцівка, теленка, жоламиги, трембіта, пастуший ріг, труба, сурма); струнні інструменти: гудок, рябек, скрипиця, фідель, скрипка, ліра, лютня, гуслі; ударні інструменти: били, брязкальця, бубонці, дзвіночки, аргани, клепала, металеві тарілки, бубни. Усі ці музичні інструменти існували в середовищі воєнних музик (оркестрів), сигнальних мисливських інструментів, у княжих і придворних церемоніальних оркестрах тощо. Навчитися грати на цих інструментах було можливо тільки методом наслідування мелодій, які співалися співцями-самородками. Основний педагогічний метод: наслідування, за зразком, на слух, шляхом запам’ятовування.

У Київській Русі інструментальна музика, серед музичних інструментів якої основне місце займали гуслі, – струнний інструмент, який був акомпануючим у виконавців билин. Про них написано в багатьох найдавніших літописах. Гуслі були різної форми й з різною кількістю струн. Поряд із гусями існували струнні смичкові інструменти: гудок і смик. Ми можемо побачити цей інструмент, зображений на фресці Софіївського собору. Він нагадує нам скрипку. Гудок мав три струни й звуки видобувалися з нього лукоподібним смичком із кінського волосу. Ці інструменти використовувалися в інструментальних ансамблях,

¹ Бабишин С.Д. Школа та освіта Давньої Русі. – К.: Вища школа, 1973. – С.18.

² Полянська-Василенко Н. Історія України. – Мюнхен: Українське видавництво, 1972. –Т.I. – С.131.

що виконували переважно танцювальну музику. Подібні смичкові інструменти були в болгар – гадулка, в поляків – генсле. Подібний ансамбль народних інструментів зображений у Софіївському соборі в Києві на фресці “Скоморохи”. Реконструкція збереженої фрески XI ст. на південній вежі собору дає змогу зробити аналіз музичного інструментарію цієї композиції. На ній зображений музичний ансамбль, до складу якого входить одинадцять чоловік, з яких дев’ять – музиканти-виконавці. Вони грають на восьми видах інструментів: органі, флейті, тарілці, трубі, лютні, щипковій лірі, дзвоні та парному барабані. Виконавці зі своїми інструментами розташовані по групах згідно з характером їх тембрового звучання.

Фреска “Скоморохи” Софіївського собору, попри безпосередній сюжет, відтворює певною мірою стан музичної етнопедагогіки інструментальної музичної культури Київської Русі, бо для культивування ансамблевої гри необхідно було оволодіти методами народної педагогіки навчання гри виконавця на кожному інструменті окремо, а щоб добитися злагодженості звучання ансамблю і строю, необхідно було оволодіти кожним виконавцем методикою “гуртового співу” й уміннями ритмічного та мелодичного виконавства, перенесення його на інструментальне звучання.

У Київській Русі був досить багатий і різноманітний інструментарій духових інструментів. У “Слові о полку Ігоревім”, що описує історичні події 1185 року, часто згадуються музичні інструменти:

“Звѣннѣ слава въ Києвъ,

Трубы трубятъ въ Новгородѣ”.

В Іпатіївському літописі 1115 року вказано, що “в трубы втрубища, пояцы же начаша доспевати...”. Похід починається із сигнальних звуків труби. Суздальський літопис 1216 року описує бойові дії між князями Великого Новгороду й Володимиром, у яких новгородці мали 60 труб,

“а молвякут и пор ярослава: стягов у него 17, а труб и бубнов 40”¹.

Популярними в Київській Русі були сопілі (дерев’яні дудки, прототипи сучасної сопілки) й бубни. Сопілі, пищала, дуди використовували скоморохи, а бубни були невід’ємною частиною військового музичного інструментарію. “Бубнами називали всі ударні інструменти з натягнутою шкірою. За формою і конструкцією вони ділились на два види: військові бубни й бубни скоморохів... Ударами по бубнах передавались різні сигнали, у кінних загонах бубни прив’язувались до сідла вершника”². Умовні сигнали музикант вивчав на основі відчуттів і домовленості про інтервали та характер ударів по бубні, які були відомі як виконавцям, так і військовим. Музична етнопедагогіка воєнних сигнальщиків – трубачів, бубністів – ґрунтувалась на природному відчутті ритміки. Інструментальний текст етнопедагогіки тісно пов’язаний із пісенною творчістю і її розвитком у Київській Русі.

У музичній етнопедагогіці українців важливе місце займає **народна пісня**, яка стала зародком музичної культури. Вона існувала як індивідуально-творчий процес і закріпила в ній риси самостійного етносу та вказала словом і мелодією на свої болі й страждання, на свою душевну щирість і велич духу. Любов і потяг українців до пісні пояснюються генетичною музикальністю, що сформувалась як результат природничого оточення та наявності музично-слухових якостей етносу. До найдавніших мелодій Київської Русі й Галицько-Волинського князівства необхідно віднести обрядові пісні, коріння яких сягають в язичницьку культуру доби передхристиянської. Вони відтворюють річні свята, пов’язані з господарськими подіями (колядки,

¹ Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России. – М.–Л.: Музсектор, 1928. – Вып.1–3. – Т.І. – С.64.

² Круль П.Ф. Східнослов’янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2006. – С.73.

щедрівки, гаївки, веснянки, купальські, обжинкові, пастуші) або з подіями, пов'язаними з життям людини (весільні пісні, хрестильні, похоронні голосіння). На глибоку старовинність цих пісень указують не тільки вербальний зміст, а й їх мелодична будова. Їхні мелодії побудовані на малому розтягу тонової величини (м 2, в 2, м 3, в 3) і з повторенням мотивів, де чергування із сусідніми ступенями свідчать про легке їх запам'ятовування та межування з речитативним характером ритміки. Наприклад: “Ой коляда-колядниця”, “На Йвана-Романа”, “Щедрик, щедрик, щедрівочка”. Усі вони розпочинаються з “примарних тонів” людського голосу та є досить зручними для співу.

Боротьба козаків із турками й татарами та війни Хмельниччини з польською шляхтою під час гетьманщини породили історичні пісні та думи. “Давній діатонізм закрашується хроматикою, постають надмірні інтервали збільшеної секунди і кварта. З появою дум зв'язана поява народних співців: кобзарів, бандуристів, лірників (переважно сліпців), що організуються навіть у співацькі братства або цехи зі своїми традиціями. На панських, а навіть на царському дворі бандуристи були улюбленими співцями”¹. Ця музична етнопедагогіка відноситься до козацької доби й стала важливою віхою розвитку музичного мистецтва українців.

¹ Барвінський В. Музика // Історія української культури / За ред. І.Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994. – С.624.

§ 2. Українська козацька держава та її музична етнопедагогіка

Українська музична етнопедагогіка козацької держави порівняно з образотворчим мистецтвом, літературознавством, історією перебуває в досить не вигідному становищі. Коли в галузі літератури, архітектури, малярства з того часу збереглося досить багато пам'яток, то з музичного мистецтва, особливо народної пісенної творчості, зовсім немає. Немає нотних записів пісенного фольклору, духовної і світської музики. Церковна музика українців представляє тільки створений український варіант болгаро-візантійської монодії (одноголосся) для співу у своїх церквах. Цінний репертуар українського ірмологійного співу (грецьке “ірмос” – “духовна пісня”) сконцентровано в єдиній книзі “Ірмологій”. Вивчаючи сучасний стан музичної етнопедагогіки, ми завдячуємо Олександрі Сергіївні Цалай-Якименко за реставрацію і дослідження ірмологійного співу в її прочитанні¹. Для збереження стародавньої музичної нотографії результативно потрудився Юрій Ясіновський, дослідивши кулізм'яні нотовані пам'ятки гимнографічних збірників княжої доби – **мінеї** (тексти церковних відправ, служб), укладені за місяцями². Про побутування церковних відправ-міней згадує Т.Шевченко в поемі “Гайдамаки”:

“Бувало у неділю, закривши **мінею**,
По чарці з сусідом випивши тієї,
Батько діда просив, щоб той розказав,
Про Коліївщину, як колись бувало,
Як Залізняк, Гонти ляхів покарав”³.

¹ Цалай-Якименко О.С. Духовні співи давньої України. Антологія. – К.: Музична Україна, 2000. – С.5–16.

² Ясіновський Ю. Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби // Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка. – Львів, 1996. – Т.232. Праці Музичної комісії. – С.7–40.

³ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.126.

Мінеї збереглися в наших пісенних богослужіннях до XVIII століття. Їх знав Кобзар. Проте ці наукові розвідки не можуть відповісти на питання: “Яка етнопедагогіка побутувала в царині народної музики? Хто навчав і якими методами могло здійснюватись і розвиватися музичне мистецтво українців? Які способи передачі музичної творчості українського етносу побутували в просторі й часі?”.

Опираючись на розуміння етнопедагогіки й методів її дослідження, ми спостерігаємо побутування музичного фольклору як складової професійного музичного мистецтва даного етносу. Термін “трансмсія” (С.Й.Грица) – спосіб передачі музичної інформації від людини до людини, від етносу до етносу, від одного соціуму до іншого. “Трансмсія у фольклорі здійснюється через слово, спів, гру, пантоміму... У казці таким є слово-розповідь, у пісні – слово і спів, у танці – пантоміма, музика, в інструментальній музиці – джерело звуковидобування – музичний інструмент і гра на ньому”¹. У цьому способі передачі музики глибинно задіяні людські почуття, через які виховується людина певного етносу, формуються народна педагогіка, повчання, наслідування, дія. Але, на жаль, музика на сьогоднішній день не розглядається в контексті виховного значення для етносу в якості етнопедагогіки, а констатується як засіб розваги. Тому вона часто губиться через недостатнє усвідомлення в її фольклорному значенні, що являє собою музика та яка її місія в культурі українського етносу. “Можемо з прикрістю констатувати, що наші філософи, культурологи, соціологи а ргіорі приречені на невдачі в опрацюванні цих проблем, бо, намагаючись сформувати цілісну картину світу, виключають з цього процесу музику, оскільки, як правило, не розуміють її і не мають елементарних уявлень про неї. І це тоді, коли власне музика в усі часи й у всіх народів була

¹ Грица С.Й. Трансмсія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002. – С.3.

головним зв'язуючим компонентом у єдине ціле уявлень про світ”¹, – зауважує Юрій Ясіновський.

Історичні умови успішного розвитку музичної культури України прислужилися в період завоювання державності. У другій половині XVI та XVII століття спостерігаємо пробудження та розквіт музичного мистецтва. Цей історичний період припадає на Хмельниччину, гетьманщину.

Ще в XIV ст. на українських землях з'явилися **козак**. Початок появи козацтва, як окремої частини українського населення, неможливо встановити. У ті часи, коли на українські землі нападали татари, турки, неспокійне й загрозливе життя в містах і селах, нещадне гноблення панів-завойовників заставляло окремих сміливців вирушати в степи, “на уходи”, займатися рибальством, полюванням, збиранням меду й т. ін. З часом вони об'єднувалися в групи, ватаги, які виконували спільну роботу, нападали на татар, відбивали в них “ясир” (невільників) і награбоване добро, худобу. На зиму вони поверталися до своїх домівок до Києва, Черкас, Канева та сіл. Згодом “уходники” перестають повертатися до своїх осель, які пограбовані, спалені, спустошені татарами. Тому вони організовують поселення і загони самооборони для ведення бойових дій. Перші назви “козак” появились в XIV ст., що в перекладі з половецької мови означало вартовий, воїн. Пізніше, в XV ст., слово “козак” було синонімом слова “українець”. Про “уходників”, майбутніх козаків, у художній формі описав Андрій Чайковський². Історичні дані засвідчують, що в XVI ст. починається об'єднання козаків у військову організацію, яка бере на себе добровільну відповідальність в обороні України від татарських набігів і руйнації. Цю роль високо оціню-

¹ Ясіновський Ю. Українське музикознавство за роки Незалежності // MUSICA HUMANA. Серія: Історія української музики. – Львів: Львівська державна музична академія ім. М.Лисенка, 2003. – Вип.10. – С.202.

² Чайковський А.Я. Повісті. – Львів: Каменяр, 1989. – С.131–283.

вали вищі представники державних адміністрацій тих земель, які своїми військовими потугами не могли охороняти й захищати народ¹.

Одним із перших організаторів козацтва був князь Дмитро Байда Вишневецький, який у 1540 році об'єднав ватаги козаків і розпочав будувати нижче порогів на Дніпровому острові Хортиці козацьку вольницю, що дістала назву **Запорізька Січ**. Український народ полюбив свого захисника й героя Байду Вишневецького й оспівав його в піснях. “Пісня про Байду” зберегла свою популярність до наших днів². У цей історичний період спостерігається національне й культурне пробудження, яке М.Грушевський назвав “першим українським відродженням”³. Українська музична культура цього періоду розвивалася в утруднених обставинах. Українські землі перебували в складі Литви та Польщі. У Великому князівстві Литовському українські князі, бояри, шляхта входили до великокнязівської ради й центральної адміністрації і їх володіння мали певну автономію. Православна церква на українських землях мала провідне становище. Саме це сприяло розвитку музичної культури, в першу чергу духовної. Козацтво зберігало й множило пісенну усну творчість, про що свідчить багатий спадок тих часів і після них.

Люблінська унія (угода) 1569 року об'єднала Польщу й Литву в одну державу – Річ Посполиту. Більша частина українських земель була під Польщею і це об'єднало Східну й Західну Україну, що сприяло консолідації українського народу й збагаченню побуту в народних звичаях і традиціях.

¹ Полянська-Василенко Н. Історія України. – Мюнхен: Українське видавництво, 1972. – Т.І. – С.362.

² Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.48–49.

³ Грушевський М.С. З історії релігійної думки на Україні // Грушевський М.С. Духовна Україна. Збірник творів. – К.: Либідь, 1994. – С.65.

Ця угода для України мала негативні наслідки, пов'язані з політикою Польщі з денаціоналізації й опокотичення українського народу. Проти духовного й національного поневолення українців протестувала православна церква, яка зайняла центральне місце в національному житті України. Вона стала предметом “особливої уваги й опіки української суспільності, zarazом показник її національної сили...”¹. Денаціоналізації українці протиставили пісенну творчість, у якій зберігалася мовна культура, національна мелодика й ритміка, гартувалася музична етнопедagogіка.

У зв'язку з таким духовним і економічним гнобленням козацтво неодноразово піднімало народні повстання. Виходець із Поділля (Сатанів) Северин Наливайко, Петро Муха в Галичині, Лук'ян Кобилиця на Буковині, Олекса Довбуш на Гуцульщині, Устим Кармалюк на Кам'янецьчині організовували спротив панам-завойовникам і обороняли простий люд. Підтримку й натхнення в боротьбі за волю проти несправедливості давало їм козацтво. З 1580 року козаків називають “січові”. Козацтво вважало себе військово-політичною одиницею і незалежно від Польщі вело самостійну політику й укладало договори з Москвою, Кримом, Туреччиною, Молдавією².

Напередодні Хмельниччини (кінець XVI – початок XVII ст.) поширюється **шкільництво**, яке основним чином засновували братства.

Ремісничі музикантські цехи, що з'явилися на Правобережжі, об'єднували музикантів цілого регіону міст із магдебурзьким правом. У містах музикантські цехи діяли

¹ Грушевський М.С. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII віці // Грушевський М.С. Духовна Україна. Збірник творів. – К.: Либідь, 1994. – С.146.

² Полянська-Василенко Н. Історія України. – Мюнхен: Українське видавництво, 1972. – Т.І. – С.363.

як добровільні братства згідно зі статутами, що затверджувалися міським урядом або гетьманом. Найперші музичні братства були організовані в Кам'янці-Подільському (1578 р.), Львові (1580 р.), Степині (1614 р.), Києві (1677 р.), Полтаві (1662 р.), Прилуках (1686 р.), Стародубі (1705 р.), Ніжині (1729 р.), Чернігові (1734 р.), Харкові (1780 р.)¹. Музичні братства об'єднували співаків, інструменталістів вихідців із сільських громад, які на основі народної педагогіки володіли вокальними й інструментальними вміннями й регулярно брали участь у церковному богослужінні. Братство контролює музичну діяльність кожного члена й організовує збір членських внесків у скарбницю братства як у грошовому, так і матеріальному еквіваленті (воском). Одночасно в музичному цеху старші брати піклувалися про регулярне навчання молодших братів, учнів, які за методом наслідування навчалися богослужбових співів, а хто обслуговував весілля, походи, урочисті зустрічі, навчалися грі на окремих інструментах. “Серед братчиків були співаки й інструменталісти: органісти, бубністи, музиканти, що грали на мідних духових інструментах – пузонах – і дерев’яних – пищалах, шаламаях, струнних – цимбалах, лютнях, скрипках та ін.”². До нашого часу зберігся статут львівського музичного братства (1634 р.), на основі якого можна зробити висновок, що братства були, найперше, музичними школами, в яких вчили співати, грати та доступної на той час музичної грамоти. Але переважно навчання відбувалося на рівні усної творчості, що передавалася від старших братчиків молодшим з опорою на співаків та інструменталістів-самородків, які на основі музичної етнопедагогіки оволодівали музичним мистецтвом.

¹ Фільц Б.М. Музикантські цехи // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.І. – С.318.

² Там само. – С.321.

Братства ревно сліdkували, щоб музичне мистецтво служило українській громаді й могло “запобігти нехристиянським ексцесам”, де музичні цехи працювали “спершу на славу Божу, а потім для оздоблення міста”, тобто виконували релігійну й суто світську музику¹. Вони поділялися на православні й католицькі, тому музичний процес був спрямований на збереження церковних богослужінь, які згідно з конфесійним поділом мали різне за жанрами музичне забезпечення.

У православних та уніатських церквах богослужбові відправи були пов’язані із сольним і хоровим співом. Тому у відповідних братствах навчалися співаки, в яких від природи був вокально сформований голосовий апарат і добрі музичні задатки. Зважаючи на те, що більшість народних співаків були неграмотні, навчання відбувалося на основі етнопедагогічного методу – репродуктивно (за зразком). Для відбору в братчики таких учнів необхідна була рекомендація не менше двох старших братів або цехмейстра. Молодий учень у касу братства вносив обов’язкові грошові пожертви, що документально засвідчував писар.

У католицьких костьолах для богослужіння крім співаків-солістів залучалися музиканти-інструменталісти, що освоїли органну музику. Для чистоти вірувань заборонялося євреям грати в інструментальних капелах, на весіллях, забавах, хрестинах. Співаки й музиканти (обов’язково кобзарі, бандуристи, лірники), підготовлені в музичних братствах, проникали на Запорізьку Січ і обслуговували богослужбові відправи в їх церквах і Запорізьке Військо.

У 1665 році, 27 вересня, в Чигирині гетьман Богдан Хмельницький видає універсал, який іменувався “Універсал музикам на Задніпров’ї, організованим у цех, з наказом

¹ Фільц Б.М. Музикантські цехи // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.І. – С.323.

слухатися цехмістра Грицька Ілляшенка-Макушенка”. У ньому було сказано, що **“Богдан Хмельницький, гетьман з Войськом Запорозьким**. Ознаймуємо сим писаниєм нашим, кому о том відать належить і тот лист наш оказан будет, меновите всім музикам на Заднепру будучим, і розказуєм, абисте яко перед тим в цеху том, которой-осте учинили і цехмістра слухаючи, то єст Грицька Ілляшенка, ни в чом спротиви тому постановленю не били і не отлучались от оного; чего всім полковником на Заднепрі будучим розказуєм, аби гдеби-колвек на сопротивляючихся вишменованний цехмістр ускаржал, справедливости чинили і всего перестерігали, а ми оним тоє в вічость отдаємо, де і повторє розказуєм, аби іначей не било.

Дан з Чигирина, дня 27 септеврія 1652. Богдан Хмельницький, рука власная. І прето я угледівши, іж не барзе поблизу, жеби я сам могл вшелякую пересторону межи вами учинить, теди я даю владзу Грицькови Макушенкові, цимбалисту, абись в межи вами вшелякой порядок справовал, а непослушного позволяю скарать, прето абисте оного во всем послушни били, яко мені самому”¹.

Зважаючи на матеріальну заінтересованість членів музичного братства, гетьман Іван Мазепа в 1704 році видав універсал “Про передаче музичного цеху київській ратуші і про встановлення тарифу за гру музикантів на весіллях і хрестинах”. У період гетьманування Івана Мазепи ним було збудовано ряд божих храмів і забезпечено їх богослужбовою літературою і нотографією. Злет української культури був зумовлений певним історичним чинником, зокрема, одним із найважливіших було відновлення української державності у вигляді козацько-гетьманської держави. Українське козацтво – явище не тільки політичне, державне,

¹ Крип’якевич І., Бутич І. Документи Богдана Хмельницького. – К., 1961. – С.275.

військове, а й культурно-історичне й педагогічне, яке освоїло великий пласт освіти, де музична етнопедагогіка займала значне місце. Через народну педагогіку на Запорізькій Січі виховувалася високоморальна еліта української нації, а **козацька педагогіка** сприяла систематичному розвитку своїх природних задатків. Запорізьке Військо турбувалося про постійну готовність до самооборони, що вимагало інтелектуального, морального, духовного й фізичного розвитку. Козацтво створило **інститут джурів** (хлопчиків і юнаків від 7–9 до 20–21 року), навчання і виховання яких забезпечувало комплексне навчання військової справи, плекання ідеалу козака. Одночасно джурів навчали релігійних співочих богослужінь при Покровській церкві на Хортиці. Опікувалися музичним навчанням уставники, які вдосконалювали навички гуртового співу літургії, утреної, вечірньої та ін. Для виявлення музичних здібностей учнів навчали співати “на слух”, а тому при Покровській церкві було два відділення: співацьке та загальної грамоти.

Шкільництво козацької держави мало різновид його організації. Опираючись на музичні братства, їхній досвід, існували січові, козацькі, музичні, монастирські, полкові й церковні школи. Усі вони займалися музичною підготовкою учнів, тому після їх закінчення учні діставали фах кобзаря, сурмача, цимбаліста, скрипаля, співака та ін. Школи при кобзарських цехах готували кобзарів, лірників, бандуристів, які самостійно творили та вивчали пісні й виконували їх у власному музичному супроводі.

Розвиток музичної освіти в козацьких школах стимулював формування пісенного й інструментального фольклору в Україні й сприяв виникненню нотографії. Провідне місце в книгодрукуванні та нотографії (Ірмолой, Монодії, Октоїх, Кулізм’яне знамя) належить Києву. У цей період розпочинається реформа музичної писемності в Україні й замість релятиву кулізм’яних знамен вводиться 5-лінійна київська нотація – нотолінійний Ірмолой. Це створило

сприятливі умови й вплинуло на розвиток музичної етнопедагогіки серед молодшої верстви українців. Рукописні Ірмолії дістали поширення в церквах, де гимноспівами займалися дяки, що часто посідали місця вчителів при церковних школах. Безперечно, в церквах, монастирях панувала співоча практика – Міжгірська, Києво-Печерська, Скитсько-Манявська та інші. “Вже з початку XVII століття нотолінійні ірмолії фіксують значне пожвавлення місцевих осередків ірмолійного співу, появу нових співочих шкіл”¹. Навчання співу в шкільництві часто переплітаються з народним голосоведенням, що свідчить про етнопедагогічні методики співу “на слух”, шляхом запам’ятовування.

До народної музичної педагогіки залучаються визначні діячі музичної культури Греції, Болгарії та свої вчителі із Західної України, які були ближче до музичного життя Західної Європи. У Києво-Печерській лаврі видається “Лексикон Слов’янороський” Памва Беринди. У ньому вперше подається термінологія: мусіка, мусікій, пень, п’феніє, гуслі, гудець та ін.

У цей час архімандрит Києво-Печерської лаври Петро Могила організував Лаврську школу. Об’єднанням Київської братської і Лаврської шкіл була створена Київська колегія, в якій Петро Могила був організатором і свого роду меценатом. У 1701 році колегія дістала статус академії і в честь її організатора стала називатися Києво-Могилянською.

Високий рівень викладання гуманітарних наук у Києво-Могилянській сприяв розвитку пісенної народної творчості. Студенти (спудеї) – вихідці з гущі народу України – вивчали курс поетики (піїтики), який сприяв навчання складання віршів і розповсюдженню їх серед народу

¹ Цалай-Якименко О.С. Духовні співи давньої України. – К.: Музична Україна, 2000. – С.9.

України. Ці вірші часто ставали народними піснями, мелодії до яких складали народні співці-самородки.

На Запорізькій Січі (Хортиця) в XVI ст. була заснована серед козаків і їхніх дітей **школа кобзарів і співців**. Подібну школу при церкві організовано на Чорномлицькій Січі (1659 р.). У них вивчали поетику, риторику, музику й гру на кобзі. Тому історики стверджують, що кобзарського мистецтва навчали не тільки сліпих людей, а й козаків, у яких поруч із шаблею висіла кобза. “Завдяки освітній діяльності шкіл на Запорізькій Січі в другій половині XVI – першій половині XVII ст. простежується досить високий рівень грамотності й освіченості не тільки серед козацької старшини, але й серед простих козаків (“низового товариства”)¹. Українська музична етнопедagogіка найбільшого розквіту зазнала в період визвольної війни Б.Хмельницького (Хмельниччина). Цей період “дав стільки зразків пісенного фольклору, скільки не створили попередні століття. У цей період виникло багато дум та історичних пісень, які дійшли до нашого часу. Вони визначаються історичною конкретністю і розповідають про реальні події, які тоді відбувалися”². Цьому сприяли **братства та спеціальні музичні цехи** в Києві, Львові, Луцьку, Чернігові, Харкові. Кобзарі, бандуристи, лірники ширили серед населення України інтерес до музики. Ці невеликі музичні твори (думи, пісні, канти, псалми), виконувані народними кобзарями-бандуристами, своїми пісennими мініатюрами впливали на почуття і розум українців і виховували в них патріотизм і любов до України, свого народу, своєї мови. Церковні хори, що формувалися дяками-регентами в кожній церкві й монастирі, освоювали “партесний спів”, про який дбали братства та музичні цехи. Для них писали духовні твори

¹ Корній Л. Історія української музики. – К.: Вид-во М.П.Коць, 1996. – С.190.

² Там само. – С.200.

М.Дилецький, Гавалевич, Завадовський, Колядчин, Чернушин, Биховський, Пикулицький, Шаваровський, Іжевський та інші, прізвища яких зазначено в “Реєстрі нотових тетрадей з 1697 р.” із Львівського братства, де зареєстровано 267 творів. На жаль, не вказано, які мелодії були вжиті до цих творів.

Період гетьманщини характеризується сплеском народного музичного фольклору, викликаним історичними подіями боротьби українського народу за своє визволення. Героями й народнопісними образами стали Б.Хмельницький у думі “Хмельницький і Барабаш”, записаний М.Лисенком від кобзаря Павла Ратищі; думи “Про корсунську перемогу”, “Похід на Молдавію”, “Про смерть Богдана Хмельницького”¹. У думах Б.Хмельницький зображений як народний герой і захисник народних інтересів, оспівують його походи й перемоги. У них виступають реальні історичні особи, соратники по боротьбі – Максим Кривоніс, Іван Богун, Данило Нечай, Мартин Пушкар, Матвій Гладкий та славне військо Запорізької Січі. Основною музичною формою усної творчості українських співців стала дума.

Величний героїчний пафос і ліризм, своєрідний літопис самовідданої боротьби проти іноземних загарбників, проти соціальної нерівності музична етнопедagogіка втілила в **думи** – національний епос українського народу. Вони виникли в часи, коли землі України терпіли тяжкі лихоліття і стали об’єктом грабіжницьких нападів турецько-татарських загарбників, визиску литовських князів і польських панів, російських царів і воєвод. Думи, як народний епос, набули розвитку в епоху національно-визвольних воєн XVI – XVIII ст., коли Запорізьке Військо вело справедливу боротьбу за волю українського народу.

¹ Історія української культури. – К.: Либідь, 1994. – С.620.

У музичну етнопедагогіку українців термін “думи” ввів Михайло Максимович у своїй праці “Малоросійскія пѣсни”¹. Музична форма думи виокремила її від жанру строфічної пісні, яку виконувала сільська вулиця та народні бандуристи-самородки. М.Максимович відзначав, що “представляются пѣсни, содержаниемъ своимъ имѣющія смерть козаковъ, отѣздъ ихъ на чужину, тоску по родинѣ, или схватки боевыя; а потмъ воспоминаніе объ нихъ. Здѣсь всегда почти находите тоску матери о синѣ, или сестры о братѣ; любовь отцовскую едва-ли гдѣ встрѣтите. Найдите также пѣсни о Гайдамакахъ, столь же удалыя, какъ и самый предметъ. – Особенно замечательны **думы** – героическія пѣснопоѣнія о былинахъ, относящихся преимущественно ко временамъ Гетманства – до Скоропадскаго. Ихъ и нынѣ еще поютъ слѣпцы-бандуристы, коихъ можно назвать, Малороссийскими рапсодами... Каждая дума посвящалась какому-нибудь историческому случаю, либо лицу – въ особенности Хмельницкому, Палѣю, Мазепѣ или другимъ”².

Думи оспівували історичні події у двох напрямках: **перший** – про боротьбу з турецько-татарськими нападниками й грабіжниками; **другий** – про національно-визвольну боротьбу проти польсько-шляхетського панування і царсько-російської окупації. Окремо в думах оспівувалося соціально-побутове життя українців, керуючись принципом християнської моралі.

Боротьба з турецько-татарськими грабіжниками вкладає в мотиви дум “Про братів азовських”, “Про Марусю Богуславку”, “Невольницький плач”, “Про козака Голоту”. Вони наповнені стражданням козаків у неволі, на галерах, прийняті ненавистю до ворогів, виділяються мотиви про-

¹ Максимович М. Малоросійскія пѣсни. – М.: Типография Августа Семена, 1827. – С.4.

² Там само. – С.2.

кльону, молитви до Бога про звільнення. Це відтворено не тільки в сюжеті думи, а й в інтонаціях, де простежуються мужність, козацька сила й лицарство та мотиви народного голосіння.

Найпершими виконавцями дум були учасники козацьких походів, люди різних вікових поколінь, нерідко захоплені в полон козаки, осліплені татарами за спробу втечі. З часом виконавство дум стає професією. В Україні виконавцями дум є кобзарі й лірники, що гуртуються в кобзарські цехи – школи, братства для захисту своїх прав на існування та навчання. Особливо цей процес посилюється в період народно-визвольної боротьби на чолі з гетьманом Б.Хмельницьким. “Властивий кобзарському станові дух протесту, жива реакція на важливі суспільні події, мандрівний характер побуту кобзарів – все це визначило їх особливу суспільну роль як просвітителів у народному середовищі, впливало на зміст, характер, образну систему творчості”¹, – звертає увагу С.Й.Грица на етнопедагогічність кобзарського мистецтва.

Історичні події національно-визвольної боротьби 1648–1654 рр. оспівано в піснях, де прославляються перемоги козацько-селянських військ під Корсунем – “Засвіт встали козаченьки”; під Берестечком – “Висипали козаченьки з високої гори”; під Жванцем – “Ой з города, Немирова”; під Пилявцями – “Гей, не дивуйте, добрії люди”; під Жовтими Водами – “Чи не той то Хмель?” та багато інших.

Народна музична педагогіка через усну поетично-пісенну творчість виховувала повагу й любов до героїв-захисників, до борців за незалежність України, до рідного краю. Вона зберігала мовну культуру, музичну ментальність і духовність українців. Історичні пісні та думи, створені кобзарями, бандуристами, лірниками, оспівували й цим

¹ Грица С.Й. Думи // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.1. – С.50.

самим зберігали в народній пам'яті козацьких ватажків, народних героїв, відданість українській церкві. Образи Нестора Морозенка, Лук'яна Кобилиці, Олекси Довбуша, Устима Кармалюка в українському епосі пройняті почуттями патріотизму, любові до рідної землі, жертівністю в ім'я свого народу.

Музична етнопедагогіка українських співців-кобзарів сприяла розвитку інших жанрів, таких як чумацькі пісні, балади, любовно-побутова лірика, танцювальна музика. У період козацької доби й після неї сформувалися основні напрями розвитку музичної етнопедагогіки. Пріоритетними в цьому напрямі для народної музики є організація середовища, пошуки шляхів забезпечення високої якості виховної взаємодії дорослих і дітей із метою забезпечення і трансмісії якості музичної творчості. Емпіричність музичної етнопедагогіки періоду гетьманщини полягає в тому, що була утворена цілісна виховна суспільна система поневоленого народу, яка мала свої ідеали, принципи й традиційні засоби розвитку народної педагогіки. "Народною педагогікою називаємо педагогіку, яку створив народ. Це система прийнятих у даній місцевості методів і засобів виховання, що передаються від покоління до покоління і засвоюються передовсім як певні знання, вміння і навички. Народна педагогіка належить до тих могутніх феноменів, що забезпечують збереження національного характеру, звичок і психології людини"¹. Кобзарі, бандуристи, лірники, народні музики забезпечили емпіричний педагогічний досвід народу шляхом безпосереднього музично-пісенного спілкування, побудованого на історичній правді, народних чеснотах, морально-етичних нормах, вироблених і закріплених у народних традиціях і звичаях.

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997. – С.5.

Музична етнопедагогіка українців козацької доби мала **дві методичні системи навчання**: **перша** – на основі усної народнопісенної творчості й педагогічних народних принципів; **друга** – на основі організації навчання через шкільництво й наукову базу розвитку нотографії та музичного інструментарію.

У період гетьманщини (XVI–XVII ст.) створюються умови для виникнення нового світобачення, на базі якого формується новий українець “ренесансного типу”¹, характерною ознакою його є **християнська мораль** як виховний принцип. Переорієнтація на західноєвропейські культурні цінності (шкільництво, університетська освіта, книгодрукування, нотографія, церковно-християнський побут і вірування) створили середовище українського відродження. “Проте цей новий освітній простір зовсім не конкурував з традиційними осередками соціалізації – сільською оселею, міським помешканням, середовищем храму. Тут у процесі безпосереднього спілкування родичів, в оточенні односельців, мешканців невеликих міст й містечок дитина прилучалася до родинних, релігійно-етичних, духовно-моральних цінностей”². У цьому середовищі лунала українська пісня, звучали бандура-кобза, колядка, щедрівка, веснянка, лірична пісня і похоронні голосіння, що несли в собі виховний потенціал.

На основі усної народнопісенної творчості козацтво утвердило **моральні принципи людської гідності**, честі, лицарства, совісті та виховання свідомості, християнського вірування в людську душу, стремління і волю до свободи кожного особисто й усього українського народу. Ці принципи козацької етнопедагогіки постали для української нації емпіричним шляхом на основі узагальнення народної

¹ Українська етнопедагогіка / За ред. В.І.Кононенка. – К.–Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С.19.

² Там само.

практики побутування їх найтиповіших об'єктивних закономірностей навчання та виховання на Запорізькій Січі й перенесення їх у гущу народних мас. Відпрацювання принципів навчання в музичній етнопедагогіці відбувалося поступово через пізнання природи, її красот, через суспільні відносини, розвиток виробництва, через духовну культуру християнської віри.

Якими були конкретні принципи й хто ними користувався в процесі навчання музичного мистецтва та співочого виховання від дитинства до юності? Хто був основними вчителями в цій галузі людського буття? На ці питання досить важко відповісти, зважаючи на те, що фактор часу губить матеріальних свідків, а тим більше письмові свідчення. Але якщо вдатися до сучасної педагогічної термінології, то можна напевно сказати, що народна педагогіка таки володіла дидактичними принципами, якими керувалися тогочасні вчителі та вихователі у сфері музичного мистецтва.

Найпершими вчителями музики широких мас українців були дяки-самородки, які володіли добрими, від природи вокально поставленими голосами й забезпечували християнські співочі служби церковних традицій. Своїми співами, часто наслідуючи народний мелос, вони в пошуках раціональних шляхів організації навчання виконували функцію вчителя гуртового співу. Таким чином підбирали співців із гарними за тембром голосами й навчали їх різних етнолокальних варіантів української монодії, що можливо спостерігати в сучасних церковних співочих богослужбах, які відроджуються після комуністичного войовничого атеїзму.

Дидактичний принцип наочності в такій системі музикування займав важливе місце в навчанні та вихованні. Навчальний процес відбувався народними співцями-бандуристами, кобзарями, лірниками й іншими народними умільцями, що самотужки оволоділи музичними інструмен-

тами методом “показу”. Такі музиканти-умільці часто залучалися до багатих дворів козацької знаті, до монастирів і шкіл, що існували при церквах. У XVI–XVII ст. у середовищі українського козацтва у вільний час від праці та воєнних походів кобзарське мистецтво займало досить вагоме місце. Воно сприяло активній пісенно-поетичній творчості, оспівувало у власних творах минулі й сучасні козацькі звичаї, пропагувало та звеличувало козацьку славу серед народу. Про це свідчить “суть таких героїчних дум, як “Козак Голота”, “Самійло Кішка”, “Отаман Матяш”, “Маруся Богуславка”, цикл дум про Богдана Хмельницького”¹.

Основний **дидактичний принцип наслідування** в процесі освоєння кобзарського мистецтва застосовувався до співу та гри на інших народних інструментах “на слух”. М.В.Лисенко відзначав, що “козаки-вояки награвали на бандурах на бесідах, під веселу руку, козацькі пісні, що слухати мило”; дівчина закликає козака на бандурі грати:

“Прийди, козаче, до моєї хати,
Дам тобі бандуру на всю ніч грати.
В мене бандура з чистого злата,
Хто в неї грає – бере охота”².

У кобзарів-бандуристів, лірників козачого періоду крім дум, історичних пісень у репертуарі були **псалми**. Етнопедагогіка виконання кобзарями псалмів утверджувала **принцип християнської моральності**. “Лірники і кобзарі, як носії творів, переважно релігійно-моралізаторського змісту, мали серед народу велику популярність. Це було зумовлено і демократичністю способу донесення слова

¹ Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.–Тернопіль: Астон, 2002. – С.123.

² Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955. – С.15.

Божого до народної обстановки хатнього, вуличного, святково-ярмаркового музикування, і самою персоною панотця-лірника чи кобзаря, який сприймався простими людьми як продовження розмови з Богом, якщо не в храмі, то на побутовому рівні”¹. Мандрівки кобзарів-бандуристів, лірників обмежувались у весняний та зимовий періоди залежно від релігійних постів. У цей час псалми, біблійні сюжети, церковні молитви, пов’язані з християнською ідеологією, займали основне місце в їх музикуванні.

Застосовуючи етнопедагогічний **метод наслідування**, кобзарі, лірники навчалися один від одного псалмів, молитов, дум, пісень і цим самим, як відзначав митрополит Василь Липківський, зберегли “українські давні народні оповідання, думи, канти, співи, які вперто намагалися доценту знищити наші російські керівники. Отже, величезне значення мають наші лірники, кобзарі і для нашої Матері-України, і зокрема для нашої церкви української”². Про це свідчать релігійні псалми, що збереглися в кобзарів до нашого часу, а саме: “Дванадцять п’ятниць”, “Плач, душе моя”, “Блудний син”, “Сон Богородиці”, “Створив Бог Адама”, “Про Лазаря”, “Ісусе прелюбезний”. Про два псалми згадав Т.Шевченко в “Перебенді”, де кобзар співає “На базарі – про Лазаря”³, та в “Катерині” – “А тим часом старий кобзар **Ісуса** співає”⁴.

Повчальні мотиви псалмів, породжені XVI–XVII ст. ученими людьми – вихідцями з братських шкіл, Могилянської академії, де викладалися поетика, віршоскладання, дали початок жанру духовних віршів, основаних на **дидак-**

¹ Дутчак В.Г. Кобзарсько-лірницьке мистецтво у контексті християнських ідей // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – Вип.ІІІ. – С.60.

² Липківський В. Слово заключне і праведне. Лист митрополита // Київська старовина. – 1994. – №1. – С.110–122.

³ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.52.

⁴ Там само. – С.44.

тичному принципі християнської моралі. Серед авторів були видатні діячі культури: Памво Беринда, Феофан Прокопович, Мелетій Смотрицький, які послужилися своєю творчістю до появи кантів (*cantus* – пісня). Значний вклад у розповсюдження численних рукописів релігійно-повчальних пісень, псалмів, кантів вніс друкований Почаївський “Богогласник” (1790 р.), у якому записано 250 пісень, в основному присвячених Ісусові Христові, Богородиці, християнським святим, покаяттю і молитовним кантам. Мелодика цих кантів, псалмів, побудована на простій строфічно-куплетній формі, сприяла музичній етнопедагогіці серед українців і була легка для запам’ятовування. “Кобзарські та лірницькі братства керувалися принципами християнської моралі. Вступ у братства, навчання, посвята в кобзарі (т. зв. “визвілка”) супроводжувались молитвами, ритуалом божественного благословення”¹, – відзначає С.Й.Грица. Це сприяло устоям української музичної етнопедагогіки.

У сільському та міському побуті народна музика звучала поза приміщеннями під час різних багатолюдних святкувань, народних гулянь, весільних походів. В основному цю частину музичного обслуговування доручалось інструментально-оркестровій музиці. Ураховуючи значний емоційний вплив на велику кількість народних мас, духовенство виконувало релігійні процесії. Католицька громада з оркестровою музикою, православна – з хоровим співом.

Інструментальні ансамблі, троїсті музики, рогові оркестри супроводжували урочисті зустрічі та проводи “високих осіб”. Поїздка до Москви в 1665 році гетьмана Івана Брюховецького для одруження з княгинею Долгорукою супроводжувалася співаками. Були з ними 10 сурмачів і “п’ять музикантів”. Гетьман Кирило Розумовський багато дбав про освіту, тому в усіх полках завів школи “для

¹ Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.–Тернопіль: Астон, 2002. – С.186.

обов'язкового навчання козацьких синів; крім загальної освіти, введено спеціальну освіту”¹, одночасно учні отримували музичну освіту. У Глухові Кирило Розумовський доручив капельмейстеру Андрію Рачинському керувати роговим оркестром, який брав участь у торжествах і прийомах знатних осіб². У Батурині гетьман утримував симфонічний оркестр при театрі, до якого залучалися музиканти з “простолюду”. Добір музикантів здійснювався з обдарованих дітей козаків із численних маєтків К.Розумовського (у Батурині, Козельці, Почері, Яготині). Інструментальна музика застосовувалась у церемоніях із нагоди прийому послів, в укладанні перемир'я, входила до складу козацької свити під час її урочистих виїздів. Культивувалась оркестрова музика при міських магістратах, поміщицьких садибах, навчальних закладах. На Запорізькій Січі музиканти грали під час походів і святкувань перемоги, ними скликалися військові ради, за допомогою сигналів козацьких сурм розпочинали атаку на ворога, сіддали коней, готувалися до наступу та завершали бойові змагання.

Музична етнопедагогіка серед Запорізького Війська відзначалася не тільки прикладними потребами, а здійснювала патріотичне виховання за допомогою інструментальної музики, впливала на формування духовних почуттів козацтва. Навчання гри на музичних інструментах здійснювалося двома методами: методом пошуку й складання мелодій із допомогою інструмента згідно з “пошуком інтервалів й складання їх один до одного зі звіренням з мелодією, яку пам'ятає виконавець; методом відтворення мелодії згідно із записом на нотному стані й знанням розміщення звучання нот на інструменті, який викладений у його звукоряді і діапа-

¹ Полянська-Василенко Н. Історія України. – Мюнхен: Українське видавництво, 1876. – Т.ІІ. – С.99.

² Круль П.Ф. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування. – Івано-Франківськ, 2006. – С.138.

зоні”¹. І перший і другий методи керуються етнопедагогікою музичної мелодизації і ритмізації, притаманні українській нації. Ці два етнопедагогічні музичні методи опираються на слухо-моторних зв'язках виконавця і є актуальними в наш час, маючи історичну базу й надбання, що збережені нацією. Історизм музичної етнопедагогіки засвідчує, що українці з козацької доби зберегли патріотичні почуття до мови, мелодики, ритміки, що вказує на неперервність існування нації, її культури, її народної педагогіки.

Історичний шлях українського музичного мистецтва тісно переплівся з лірництвом, кобзарством козацької доби й освятив його високими моральними цінностями. Українська музична етнопедагогіка козацької доби спрямовує наші почуття до педагогічного вдосконалення нашого сучасного шкільництва, до формування національної музичної культури, її народного мелосу, її звичаїв і традицій. У цьому нам допомагає духовна музика, християнська мораль незалежно від конфесійного поділу.

¹ Круль П.Ф. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування. – Івано-Франківськ, 2006. – С.138.

§3. Етнопедагогіка духовної музики України

Аналізуючи виховний ідеал українця в історії етнопедагогіки, зазначимо, що він виражається не тільки в народній педагогіці чи у творах письменників, філософів, музикантів, а й не меншою мірою у християнських віруваннях. Введення в Київській Русі християнства Володимиром Великим сприяло розвитку музики в церковному середовищі. Нові форми релігійного життя народу після язичницьких вірувань створили умови виникнення музичної етнопедагогіки, яка забезпечувала церковну гімнографію. “З приходом християнства з’являються співаки, богослужбні книги і спів. Знання церковного співу поширювало духовенство й окремі “домешвенники” – учителі співу, що вводили так званий домешвенний спів – напівцерковний, напівсвітський “на слух”¹. Навчанням церковного співу займалися грецькі та болгарські церковні співці, яких запрошували київські князі, гетьмани, митрополити й інші багаті люди. Залишилися письмові звістки від Ярослава Мудрого (1053 р.), в яких сповіщається, що “придоша богоподвижаєми тріє пѣвцы греческіи с роди своїми, от них же начат бити в руской земли ангелоподобное пѣніє, ізрядное осмогласіє, наіпаче и трисоставное сладкогласованіє, и самое красное домешвенное – пѣніє, в похвалу і славу Богу”².

Яскравим відображенням особливості української етнопедагогіки в церковній музиці було вилучення з культового вжитку православної церкви інструментальної музики. Культовий унісонний хоровий спів становить ознаку розвитку болгаро-візантійської монодії (одноголосся) для співу у своїх церквах. Опираючись на візантійський термін “калофонія” (доброзвучність), відтворювалася вокалізація текстів богослужіння, які розспівувалися та орнаментувалися сукупністю мелодичних зворотів (поспівок).

¹ Барвінський В. Музика // Історія української культури. – К.: Либідь, 1999. – С.625.

² Там само. – С.625–626.

Часто будова культових мелодій відтворює властивий особливий тип українського фольклору, який поширений у веснянках, петрівських, купальських, обрядових піснях із вузьким діапазоном, в обсязі секунд, терцій (малої, великої) та простою ритмікою. Напевно, такий стан культової музики дозволяв, на основі усної етнопедагогіки, вивчати її і фольклоризувати. Це давало змогу користуватися перекладами канонічних текстів із грецької на церковнослов'янську мову й не створювало труднощів вивчення мелодій богослужб “на слух” і відтворення їх речитативом.

Проблема контактів між народнопісними традиціями та християнською музикою вирішувалася через народну педагогіку шляхом застосування народної музики до культового співу. На це звернув увагу І.Я.Франко, торкнувшись фольклоризації культової музики у вертепних текстах¹. Це забезпечило тісний взаємозв'язок культової музики з народнопісними джерелами. Особливості цього взаємопроникнення спостерігаємо в процесі побутування “знаменного” та “нотнолінійного” співу в різних регіонах України, де виникали місцеві мелодичні варіанти. “Серед них домінуюча роль належить київському наспіву, поруч з яким взаємодіють руський, києво-печерський, волинський, підгірський, острозький, львівський, кременецький, кам'янець-подільський, а також іншоетнічного походження – болгарський, грецький та ін.”².

Реформування відбувається в XVI ст. у процесі переходу від мелодичного знаменного співу до партесного багатоголосся, яке супроводжувалося витісненням крюкової системи на лінійну нотацію, так званий “ірмолойний спів”. Цей співочий жанр ірмолой (по-народному) використовувався ще на перших етапах христонізації князівської України й походив із грецького “ірмос” (духовна пісня).

¹ Франко І.Я. Збірання творів: У 50-ти т. – К., 1982. – Т.36. – С.186–188.

² Ляшенко І.Ф. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи // Українська художня культура. – К.: Либідь, 1996. – С.238.

Український ірмолійний спів набув свого розповсюдження в козацько-гетьманській державі й через фольклоризацію його набув глибокого національного забарвлення.

Ірмологіон – книга церковного богослужіння – сконцентровував свій репертуар, яким користувалися не тільки високопрофесійні виконавці, він став доступним для церковних хорів і прихожан у кафедральних соборах і маленьких сільських церквах, у великих і малих монастирях. Цьому сприяли ченці українських, білоруських і молдавських монастирів. Пантелеймонів монастир на Афоні, в Драгомирні, Нямецькому, Скиті Манявському та в інших чернечих братствах залишили нам музичні письмові пам'ятки, з яких можливо й потрібно уявити тогочасну етнопедагогіку духовної музики.

Серед багатьох письмових варіантів української монодії середньовічної доби привертає увагу церковно-співочий рукопис **Осмогласник**, що зберігається у фондах Національної бібліотеки України ім. В.Вернадського. Написаний цей співаник для богослужіння монахом Калістратом у 1769 році в молдавському монастирі в Драгомирні. До цього долучився уродженець Полтавщини Паїсій (Петро) Величковський, з допомогою якого було запроваджене тогочасне українське нотолінійне письмо. Перебуваючи в монастирі на Афонській Горі, напевно, він достатньо вивчив грецький метод навчання співу афонських монахів і застосував його в чернечому братстві Драгомирні.

Завдячуючи сучасним дослідникам-музикознавцям давньої музики: Юрію Ясіновському, Олександрі Цалай-Якименко, Лідії Корній, Ярославу Михайлику, Юрію Медведику та іншим, ми маємо антологію “Духовні співи давньої України”, яку видала у 2000 році шановна Олександра Сергіївна Цалай-Якименко. З неї ми дізнаємося про ірмологічний спів, запозичений із Візантії та Болгарії й асимільований на українському народному ґрунті пісне-

творчості¹. Форми запису “напівів” служили для розспівування культового тексту й стали тим будівельно-мелодичним матеріалом, яким користувалися “домештвенники” – вчителі співів, які розвивали музичний слух і пам’ять, навчаючи гимноспіву богослужіння “на слух”. Про це свідчать зразки ірмоліоїв Скиту Манявського (Прикарпаття), яких навчав монахів ігумен Феодосій. “Ірмоліой був підручником для навчання молоді співам та музичній грамоті, а крім того, виконував ще функцію учбової хрестоматії. З неї учні засвоювали пісні широкого стилістичного репертуару, живу традицію духовного співу тогочасного візантійсько-слов’янського регіону”². Словесні тексти гимнографічних піснеспівів сприяли вмінню читати, мовленню та інтонації, що само по собі піднімало освітній рівень співаків, поширювало грамотність, виховувало. Зв’язок українських текстів із *напівами* створював коло, простір гимнографічних мелодій, що склалися в тій чи іншій місцевості, монастирі, катедрі, школі, сільській церковці й переходили в загальний ужиток через гуртовий і сольний спів.

Необхідно відзначити, що пісенна творчість українців розвивалася двома паралельними напрямками, а саме: **перший** – народні пісні, що відтворювали побутове життя українців від дитинства до смерті, в них змальоване життя, пов’язане з календарно-господарською та родинно-побутовою діяльністю. Велику групу становлять календарні пісні (колядки, щедрівки, веснянки, русальні, петрівчані та ін.), родинно-побутові (весільні, хрестильні, поховальні головіння та ін.), епічні (думи, історичні билини, балади), суспільно-побутові (козацькі, чумацькі, рекрутські, солдатські, повстанські, стрілецькі, заробітчанські), лірично-побутові (любовні, жартівливі, сатиричні, танцювальні, коломийки, частівки) і вся усна народна творчість; **другий** – духовна музика (партесні концерти, духовні та світські

¹ Цалай-Якименко О.С. Духовні співи давньої України. – К.: Музична Україна, 2000. – С.7–8.

² Там само. – С.10.

канти, вертепи, шкільні драми, псалми, кондаки, гімни, антифони, канони, стихирі), музична освіта (творчість українських композиторів, літургії, похоронна музика, християнська нотна література, церковні хори, солісти-псалти та ін.).

Ці дві паралелі розвитку музичної культури України взаємодіяли й взаємозбагачувалися, і в цьому велика заслуга музичної етнопедагогіки, яка сформувалася як педагогіка народна і як педагогіка світська.

Духовна музика українців сформувала певний педагогічний досвід мільйонів людей протягом століть і використовувалась як наука про музичне виховання, освіту й навчання. Це система певних методів, засобів виховання народу, що передаються від покоління до покоління і засвоюються передусім як певні знання, вміння і навички. Хто забезпечував функціонування музичної етнопедагогіки в Україні в богослужінні? Як формувалася народна педагогіка в системі культової музики? Які методи й засоби використовувалися в народній музичній педагогіці у формуванні мелодії богослужбових текстів у церковній службі? Ось неповний перелік запитань, на які необхідно дати відповіді, вивчаючи цю сферу людського буття.

Прийняття християнства в Україні-Русі породило певні зміни в музичній культурі того часу, який базувався на усному народному фольклорі, виразником якого були скоморохи, народні співці-самородки та народні ритуали й звичаї, пов'язані з язичницьким культом.

У Європі в цю добу панувала християнська етика, що різко протистояла середньовічному варварству й проголошувала торжество духу над тілом. Християнські ідеї проникли в Україну-Русь і в результаті вони стали державною релігією. Християнство поступово входило в народні маси й через застосування співочого мистецтва, яке ще довго оспівувало язичне богопоклоніння, воно дісталось в спадщину християнській церковній музиці.

Дослідити музичну етнопедагогіку давнього періоду досить важко у зв'язку з відсутністю записів як музичного фольклору, так і світської музики. Пам'ятки церковної музики представляють тільки одну гілку – монодичний (одноголосий) спів. Приблизну уяву про тогочасну музику можуть скласти історичні документи та літературні пам'ятки, що дійшли до нас.

Ми можемо судити про народну музику, опираючись на шедевр світової літератури “Слово о полку Ігоревім”. Невідомий автор змальовує на поетичному рівні тугу за поразку й загибель руських воїнів, народне голосіння Ярославни й патріотизм Бояна – гусяра, який співає славу “старому Ярославу, храброму Мстиславу, ... красному Романови Святѣславовичю”¹. Гимноспіви князям, напевно, були широко розповсюджені в князівському середовищі, оспівували їх співці-самородки, такі як Боян, Митуса (Дмитро), Мануйло (грек) та ін.

На взаємність адаптації фольклорних і культових пісенних традицій звернув увагу Іван Франко, досліджуючи вертепний театр як формування цілком самостійних явищ народної культури. Його погляд на фольклоризацію культової музики дає змогу зіставити переклад канонічних текстів із грецької на церковнослов'янську мову. Про спорідненість культової музики з народною піснею свідчить фольклорний збірник пісень, записаний Климентієм Квіткою, – “пісні набожні”². Основою зародка “набожних пісень” стала **Біблія**, яка складається з двох частин: Старого й Нового завіту. В основу богослужіння покладені молитви, які тісно пов'язані з літургійними й релігійними піснями. Богослужбовий спів, запозичений із Візантії, пізніше поєднувався з пісенним народним фольклором і набув місцевого українського характеру. Богослужбова музика вважається християнською церквою одним з основних засобів злиття душі віруючого з божественним світом. Про це свідчить

¹ Слово о полку Игоревѣ. – К.: Дніпро, 1982. – С.8.

² Квітка К. Українські народні мелодії. – К., 1992.

“Катихизм християнської віри”, з якого навчаємося про Божу науку й основою якого є святі книги: святе Євангеліє і Апостол. З нього ми дізнаємося про богослужбові гімно-співи та “пісні набожні”¹. Церковний службовий спів існував в оточенні народної музики і зазнав її впливу.

Запозичений із Візантії регламентований спів молитов, які виконувалися в різних службах (вечірній, всеношній, ранковій та літургії) відповідно до церковного календаря, що тривав із 1 вересня аж до 31 серпня наступного року. Відповідно цій регламентації на кожне свято впродовж року співалися певні молитви та “набожні пісні”. Напевно тому щедрий вечір наступав не взимку, а в березні, коли “там овечки покотились, а ягнички народились” і вже “прилетіла ластівочка” (“Щедрик”, М.Леонтович)².

Керували церковними хорами “домественники” (від лат. *domestikus* – начальник, проводир), які підбиралися і навчалися з простолюду й були обдарованими співаками-самородками. Вони опиралися на професійну підготовку до управління виконавством за допомогою жестикуляції (“хірономії”), що виражала рух мелодії і ритму співаної молитви. Київській Русі з Візантії в Х–ХІІ ст. дісталися сформовані й регламентовані фонди текстів церковної гімнографії (псалмодія, алілуя, антифонія). Вона була в музичній співочій практиці доповнена відповідно до вже сформованого музичного мислення українців. Найпоширенішими в церковній гімнографії були псалми, які поділялися за призначеннями на читання та спів. “Книга псалмів” із Біблії³ вказує, які псалми призначені для співу ремаркою – “Для диригента хору. На струнних знаряддях. Псалом Давидів” або “Для диригента хору. До флейти. Псалом Давидів”. Цар Давид, який обрав своєю столицею Єрусалим, прославився тим, що “уложив багато побожних

¹ Катихизм християнської віри. – Каунас, 1990. – С.212–229.

² Леонтович М.Д. Хорові твори. – К.: Музична Україна, 2004. – С.7.

³ Книга псалмів // Біблія. Вид. Українського біблійного товариства. – 1992. – С.540–541.

пісень, що їх називаємо **псалмами**. В деяких псалмах пророкував Давид про Ісуса Христа”¹. Таких псалмів у Біблії 150, із них для співу призначено 79, які виконувалися при різних богослужіннях. Слід зазначити, що псалми, не призначені для співу хором, мали форму мелодичного читання (речитативом), поєднані співом на інтервалі прима. На тексти псалма накладалася народна музика, яка виконувалася співцями-самородками, лірниками, кобзарями, псаломщиками. “...До виникнення православної церковної музики Русь уже мала великі надбання обрядового фольклору, і церковна музика існувала в оточенні народної музики, що не могло не позначитися на музичному змісті співів, не наблизити їх до музичного мислення давніх українців”². Не в усіх церквах були керівники – домоственники хорових колективів, а богослужіння без співу було неповноцінним, то їх заміняли дяки-самородки й у церквах панував “дячий спів” (С.Людкевич). Дяки-самородки з гарними голосами мали сформоване музичне мислення на основі обрядових, родинних, календарних пісень, і їхні мелодичні побудови переносилися на псалми, гімни, антифони (між дяком і прихожанами), кондаки, тропарі, канони, стихирі. У народі ці творчі пошуки співу називали “набожними піснями” й конкретизація їх отримувала назви залежно від початкових слів: пісні, пов’язані з літургією – “Славословні” (від співу “Слава отцю і сину...”, “Єдинородний сину” й т.д.), “Херувимський” (“Иже херувими”, “Яко да Царя” та ін.), “Богородичні” (“Пречиста Діво”, “О Мати Божа”, “О Богородице Діво”), “Воскресні” (“Христос Воскрес”, “Ангел вопіяше”), “Молебні” (прощення гріхів). Зважаючи на те, що ритуал богослужіння був привабливим візантійським церковним співом і не міг охопити всі церкви, які скоріше будувалися, ніж поширювалися служби (вечірня, всеношна, ранкова та літургія), тому вони були оточені народною

¹ Катихизм християнської віри. – Каунас, 1990. – С.64.

² Корній Л.П. Історія української музики. – К.: Вид-во М.П.Коць, 1996. – Ч.І. – С.71.

пісню і зазнавали її впливу як мелодичного, так і дидактичного. Поки богослужіння не було строго канонізованим, в українських церквах використовувався спів згідно з музичним мисленням народу. Святе Письмо, Псалтир, Житіє святих, патерики, апокрифи стали джерелом позацерковних народних віршів, на які складали пісні й які посіли важливе місце в повчаннях і вихованні молоді. Теми пісенної творчості розроблялися в народі через гуманізацію і моралізацію народження Ісуса Христа, його любов до людини, його муки й смерть, воскресіння, створення світу, про багача й бідного, про Лазаря, про Правду й Кривду та ін. Творцями цих “набожних пісень” були лірники, кобзарі, бандуристи, паломники до святих місць, старці, каліки.

“Набожними піснями” стали колядки й щедрівки, складені на основі релігійного фольклору. До них належать колядки “Во Вифліємі стала новина”, “Бог ся рождає”, “Нова радість стала”, “Бог предвічний народився”, “Ой на річці, на Йордані” й щедрівки “Добрий вечір тобі...”, “На річці Йордані”, “Щедрик, щедрик, щедрівочка” та ін.

Пісні релігійного змісту були пов’язані з **Вірою**. “Віра – це беззастережне прийняття за правду того, що Бог об’явив, а свята Церква подає до вірування”¹. Християнська віра про існування Бога й надприродного світу опирається, насамперед, на довірі до нашого власного розуму, а далі на переконанні, що Бог, як найдосконаліше єство, є правдомовний. Він ні сам не може помилитися, ні інших впровадити в блуд. Українці, прийнявши християнство й увірувавши в учіння Спасителя Ісуса Христа, найперше керувалися в житті **Заповідями Божими**. Господь Бог проголосив 10 заповідей, а саме:

1. *Нехай не буде в тебе інших богів крім Мене.*
2. *Не взивай намарне імені Господа Бога твого.*
3. *Пам’ятай день святий святкувати.*

¹ Катихизм християнської віри. – Vilnius (Lietuva), 1990. – С.11.

4. Шануй вітця твого і матір твою, щоб тобі було добре і щоб ти довго прожив на землі.

5. Не убивай.

6. Не чужилож.

7. Не кради.

8. Не свідчи ложно на ближнього твого.

9. Не пожадай жени ближнього твого.

10. Не пожадай нічого того, що є власністю ближнього твого.

Ці заповіді були записані на двох кам'яних таблицях і втілювалися в християнську віру. Розвиток духовної пісні пов'язаний із зародженням наприкінці XVI – на початку XVII ст. української поезії, що складалася книжною мовою і звідси пішла назва **кант** (від лат. *cantus* – “спів, пісня”) – духовна пісня, яку передбачалося співати. Автори кантів (“набожних пісень”) були конкретні люди, в основному суспільні та церковні діячі, вчені, письменники (Дмитрій Туптало, Феофан Прокопович, Лазар Баранович та ін.), студенти, мандрівні дяки, ченці монастирів. У цьому процесі важливу роль відігравали освітні осередки, де викладалася поетика, риторика, красномовство, музична грамота й була добре поставлена церковна монодія.

Духовна пісня стала на сторожі християнства, бо вона найкраще впливала на виховання й утвердження Божих заповідей. В основному “набожні пісні”, що виконувалися поза межами церковних установ і суспільних закладів, записувалися священиками, дяками, студентами, багатими купцями та міським людом. У кінці XVII – на початку XVIII ст. духовні канти узгоджувалися зі святами церковного календаря і виконувалися кобзарями, бандуристами, лірниками поміж народних мас на честь Ісуса Христа. Канти гимнічного характеру передавали радість, торжество з нагоди народження Спасителя, любов до Господа Бога й виконувалися на свята Богоявлення, Стрітіння Господнє, Водохрестя. Наприклад:

Небо й земля, небо й земля
нынѣ торжествуют¹ ЛНБ, ф.1, №339



¹ Корній Л.П. Історія української музики. – К.: Вид-во М.П.Коць, 1996. – Ч.І. – С.301 (Львівська наукова бібліотека).

Ты еси Ісусе¹ ХНБ, №819553, №2

№2

Ты є-си І-су-се, ты - мо-я ра-до-сте.
Ты мнѣ ве-се-лі-є, ты мо-я сла-до-сте.

Духовні канти оспівували воскресіння Ісуса Христа й цим самим виховували віру в загробне життя, велич діянь Сина Божого, що через мелодику формували почуття віруючої людини, мали етнопедагогічний вплив на виховання християнина.

Наприклад: Христос воскрес²

№3

Хри - стос во - скре - се
із мер - твих смер - ті-ю смерть по-прав і
су - щим во гро - бі жи - вот да - ру - вав.

¹ Корній Л.П. Історія української музики. – К.: Вид-во М.П.Коць, 1996. – Ч.І. – С.303 (Харківська наукова бібліотека).

² Людкевич С.П. Збірник літургічних і церковних пісень. – Львів: Наукове товариство ім. Т.Шевченка, 1922. – С.50–52.

Христос воскрес, велично дзвін¹

№4

Христос воскрес велично дзвін воскресний за-лу-
нав, А то-му честь, то-му пок-лін
хто смер-ти міць стоп - тав. тав.

Христос воскрес, Христос воскрес²

№5

Хри-стос во - скрес, Хри - стос во -
скрес, ра-дість не - бо нам яв-ля - є
пас-ха кра - сна нас ви-та - є. Ра-дуй-те - ся

¹ Церковні пісні. – Дрогобич: Видання оо. Василіан, 1990. – С.22.

² Катихизм християнської віри. – Каунас, 1990. – С.228.



лю-ди ни - ні, Бог дав шас - тя всій ро-ди - ні



Бог дав ра - дість нам з не бес, Хри-стос во -



скрес, Хри - стос во - скрес.

Покровителька запорізьких козаків, захисниця українського народу Богородиця особливо звеличена в народних кантах лірників, кобзарів, бандуристів. Культ Діви Марії проявився в Україні в богослужбах і церковному фольклорі. Любов до Матері Сина Божого в музичній етнопедагогіці тісно пов'язана з материнством і повагою до жінки-матері, до її колискових пісень, до радісного звеличання християнських вірувань.

Наприклад:

О Пречистая панно Діво¹ ЛНБ, ф.77, №233, арк.37 зв.



¹ Корній Л.П. Історія української музики. – К.: Вид-во М.П.Коць, 1996. – Ч.2. – С.213 (Львівська наукова бібліотека).



Пречистая Діво¹



¹ Катихизм християнської віри. – Каунас, 1990. – С.226.

О Богородице Діво¹

№8



О Бо-го - ро - ди - це Ді - во - Ма - рі - є,
ра - дуй не - ра - дуй не - ба - ле - лі - є.
При - бра - на сон - цем, вкри - та ду - го - ю,
Ма - рі - є чис - та, Гос - подь з То - бо - ю.

Належне місце в музичній етнопедagogіці українця займають канти про святих, що оспівували їхню святість в українських піснях (Івана, Василя, Миколая, Йосафата та ін.). У результаті поза церковним середовищем народні співці-самородки складала, виконували й виховували на їхніх прикладах святості християнської віри. Захисту христової церкви присвятили себе святі Апостоли та священнослужителі. Тому кожен українець повинен стояти за єдність Христової церкви. “Взором для нас повинен бути наш **святий** священномученик Йосафат, Полоцький Архієпископ, що поніс мученицьку смерть за святу єдність”².

¹ Катихизм християнської віри. – Каунас, 1990. – С.177.

² Там само. – С.228.

Наприклад: А хто, хто Миколая любить¹ ЛНБ, ф.77, №233, арк.8 зв.



Пісня до св. Николая²

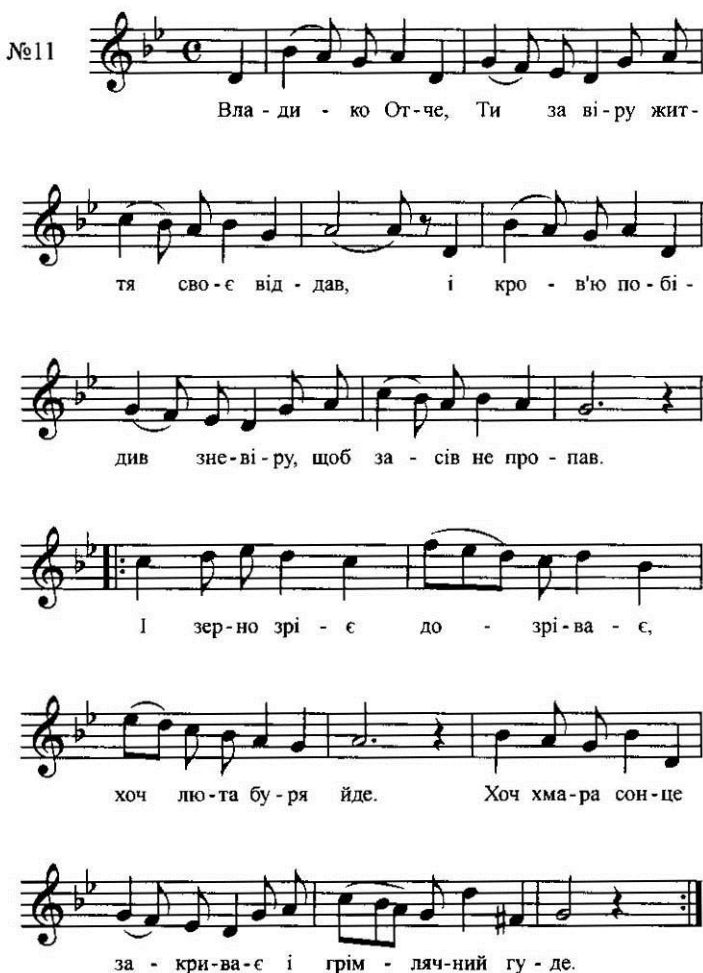


¹ Корній Л.П. Історія української музики. – К.: Вид-во М.П.Коць, 1996. – Ч.І. – С.303 (Львівська наукова бібліотека).

² Людкевич С.П. Збірник літургичних і церковних пісень. – Львів: Наукове товариство ім. Т.Шевченка, 1922. – С.73.

Пісня до святого Йосафата:
Владико Отче¹

№11



Вла - ди - ко От - че, Ти за ві - ру жит -
тя сво - є від - дав, і кро - в'ю по - бі -
див зне - ві - ру, щоб за - сів не про - пав.
І зер - но зрі - є до - зрі - ва - є,
хоч лю - та бу - ря йде. Хоч хма - ра сон - це
за - кри - ва - є і грім - ляч - ний гу - де.

Молитовні канти мали морально-дидактичний характер, у них конкретна людина звертається до Бога, Христа, Богородиці з покаяннями, переживаннями утвердження праведного життя та про зречення грішного буття. Відмолю-

¹ Катихизм християнської віри. – Каунас, 1990. – С.228.

вання гріхів, каяття перед іконостасом, образом Божим породили почуття, що стимулювали віруючих до складання тексту й мелодії канта. Вони часто виконувалися в церкві в кінці Служби Божої, а також у позацерковних сольних співах дяків, ченців, кобзарів, лірників і бандуристів.

Канти були досить стабільної будови й призначення, тісно пов'язані із церковним календарем. Вони мали моральну спрямованість і відзначалися складними душевними переживаннями, в яких утверджувалася християнська покая, каяття та благання. Слухацька аудиторія сольних кантів переймалася душевним станом співця, що й виконувало виховну функцію. Кількість творів молитовного характеру в кобзарів, лірників постійно збільшувалася і оновлялася. Кобзарські та лірницькі братства керувалися принципами християнської моралі. “Вступ у братства, навчання, посвята в кобзарі (т. зв. “визвілка”) супроводжувалися молитвами, ритуалом божественного благословення... Є тут хвали-слави, просьби-молитви, престоороги про жахи тяжкої покари за гріховність, заклинання і навіть гротескні висміювання”¹. Молитовні канти-соло із часом появились як “пісні набожні”.

Наприклад:

Боже, Ти кажеш²



Боже, Ти кажеш всімве-се-литись, хочнамдо о - ка



ти-снесь сльо-за. І ми пос-луш-ні... При-ка-зу тво-му

¹ Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002. – С.186–187.

² Катихизм християнської віри. – Каунас, 1990. – С.225.



ска-жем хай ді - єсь во-ля Тво-я. І все, чи в щас-тю



чи - в ли-хий до-лі бу-деш спі-ва-ти піс-ню лю-бо-ві.

Царю небесний¹



Ца - рю не-бес - ний, Бо - же мо-гу - чий,



Ти У - ті - ши - тель, Дух прав - ди Ти,



І - же ве-зді сий і Все ві-ду - чий,



Тво - є - ї лас - ки нам ни - зпо-шли.

В Україні споконвіку на видному місці, посеред села чи міста, громада будувала церкву. Церква має великий вплив на виховання дітей і молоді в християнській родині.

¹ Катихиз християнської віри. – Каунас, 1990. – С.225.

“По суті, вона опікується кожною людиною від народження до самої смерті. Народжується дитина – її хрестять, підрастає – сповідає і причащає, одружуються наречені – їх вінчає, хворіє людина – соборує, вмирає – хоронить”¹. Членами церкви є всі люди, які через святу Тайну Хрещення одержали, освячуючись, ласку (благодать). Тому духовна музика церковного богослужіння впливає на почуття людини, формує їх і цим самим з’єднує з вірою в Христа, любов’ю до Бога й ближнього. “Ісус Христос заснував Свою Церкву в той спосіб, що збирав людей і їх навчав, відтак вибрав з-поміж них дванадцять Апостолів і дав їм **учительську, священничу і пастирську владу...**”².

Таким чином, церква забезпечує музичним супроводом богослужіння і впливає на розвиток духовної музичної етнопедагогіки серед прихожан. Учительська влада служителів церкви проявилася в музичній педагогіці піснеспівів богослужбових текстів, які канонізували в усіх службах і прислужилися до виникнення в народній творчості “набожних пісень”.

Для окреслення специфіки духовної музики, особливостей її мелодичної і гармонічної структури й функціонування серед прадавніх і сучасних українців звернемося до аналізу цього етнопедагогічного явища.

У наукових джерелах виокремлюється кілька значень “духовна музика”.

Перше значення: “духовна музика”, що ґрунтується на науковій музичній педагогіці. До неї входять:

- музична грамотність (знакова семіотика, запис висоти звука, ритм, темп);
- види виконавства (професійний сольний, груповий, хоровий, ансамблевий спів);

¹ Стельмахович М.Г. Українська родинна педагогіка. – К.: ІСДО, 1996. – С.152.

² Катихиз християнської віри. – Каунас, 1990. – С.167.

- композиторська творчість (літургія, утрени, вечірні, хрестильні, похоронні, гимноспіви та ін.);
- регламентовані Службові тексти.

Друге значення: “духовна музика”, що ґрунтується на етнопедагогіці української нації. До неї входять:

- особливість генетичного сприймання народного співу (наявність музичного слуху, музичної пам’яті, ритмічного й темпового відчуття);
- методи вивчення народного церковного фольклору та богослужіння (на слух, наслідування, згідно з ритуалом, звичаєм, природовідповідністю, родинними й календарно-господарськими потребами);
- види виконавства (сольний, груповий, гуртовий);
- народна творчість: поетична, мелодична, виконавська (набожні пісні, канти, вертепи, позацерковний спів та ін.).

Духовна музика професійного й народного значення тісно переплітається між собою та різниться рівнем виконавства й вокалізації. Функція духовної музики (від лат. function – виконання, здійснення) відбувається на рівні:

- соціальної інтеграції християнської віри;
- організації українців у їх взаємодії, колективної та індивідуальної життєдіяльності;
- пізнавально-комунікативної адаптації до умов пізнання християнського світогляду через музичну етнопедагогіку.

Українська музична етнопедагогіка належить до тих музичних феноменів, що забезпечили збереження національного характеру духовної музики, християнських звичаїв, змісту, принципів, канонічності, музикальності нації і не дозволили асимілюватися серед інших етносів. Християнський виховний ідеал, цілі, завдання, зміст, принципи, Божі Закони й засоби музичної етнопедагогіки знайшли своє втілення в духовному музичному богослужінні, рідній мові й “набожних піснях”. Це свідчить про безперервність

існування української нації, її національних звичаїв, традицій, свят, обрядів, християнських символів, пов'язаних із **народною піснею** в її живій практиці християнізації трудового й сімейного виховання, в родинно-побутовій християнській культурі. Виховні дії мільйонів українців упродовж віків сформували певний педагогічний досвід використання музичного мистецтва, який із часом викристалізувався в певну педагогічну мудрість – **музичну етнопедagogіку**. Вона закріпилася в деяких місцевостях розселення українського етносу, який поруч із будівлею житла зводив церкву й школу.

Церква очолила навчання і виховання молоді в християнському дусі, й у цьому велика роль відводилася богослужінню. Молитва й спів Службових текстів стали тим важливим джерелом і матеріалом, на базі яких формувалися християнські цінності, відтворюючи музично-художні образи, споріднені колізіями власного духу, в які українець переносить свої почуття і переживання в образи Господа Бога, Ісуса Христа, Діви Марії і святих Апостолів.

У творіння музичних образів богослужінь прилучились українські композитори М.Лисенко, Д.Січинський, О.Кошиць, К.Стеценко, С.Людкевич, М.Леонтович і багато інших обдарованих музикантів. Творчість композиторів церква розглядала й розглядає як етнопедagogічне надбання, в основі якого Заповіді Божі. Літургія та Богослужбова гимнографія свідчать про ставлення композиторів України до християнської моралі як до етнопедagogічного надбання нації, що формує через музичні образи “Літургії...”, “набожних пісень” виховний процес українців. Композитори у своїй творчості втілили всі десять Заповідей Божих. Перша з них – **“Нехай не буде в тебе інших богів, окрім мене”** підтверджена літургіями українських композиторів, які охоплюють усю Службу Божу Іоанна Златоустого й Василя Великого та є головним ритуалом хрис-

тиянської віри й зрозуміла українцям, бо написана на канонічні тексти українською мовою.

Колядки, щедрівки та святкові народні пісні, оброблені композиторами, навертають українців на роздум над Заповідями Божими **“Не взивай на марне імені Господа Бога твого”** та **“Пам’ятай день святий святкувати”** й збагачують палітру святкування Різдва Христового, Воскресіння та інших християнських свят. **“Шануй Вітця твого і Матір твою, щоб тобі було добре і щоб ти довго жив на землі”** – ця Заповідь Божа у творчості українських композиторів знайшла своє втілення у творах Г.Майбороди “Пісня про рушник”, О.Білаша “Два кольори”, М.Леонтовича “Ой гай мати, гай”, “Синє море” та ін. Етнопедагогічність цих і багатьох інших творів як засобу виховання християнської моралі дає можливість активізувати духовний розвиток українця у виконанні таких Заповідей Божих: **“Не убий”**, **“Не чужелож”**, **“Не кради”**, оспіваних у народних піснях українців. Вірність у коханні, сімейна злагода й любов оспівані композиторами як важливі сімейні й суспільні цінності, що споконвіку культивувалися в українських родинах. Етнопедагогічний досвід композиторів України зафіксований і розвився в обробці “набожних пісень”, родинно-побутовому й календарному пісенному фольклорі та достатньо репрезентований у сучасній духовній музиці Б.Фільц, Б.Шиптура, Л.Дичко, М.Скорика, Є.Станковича, Г.Гаврилець і багатьох інших.

Українська музична етнопедагогіка тісно пов’язана з творчістю українських композиторів через народну пісню. Втілення мелодики й гармонії в церковний спів стали звуковою Іконою, яка формує християнську мораль, здатну розбудити й збагатити етнопедагогічні основи виховання української нації.

Розділ II. | СПЕЦИФІЧНІСТЬ ЕТНОПЕДАГОГІКИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

§ 1. Методологічне визначення української музичної етнопедагогіки в процесі її вивчення

В Україні музична етнопедагогіка завжди крокувала поруч із “народною педагогікою”. Вона знайшла свій прояв у народних виховних традиціях, у фольклорних музичних творах із виховною спрямованістю, у звичаях і обрядах, святах, які супроводили найважливіші події в житті українця від дня народження до завершення його земного шляху. Музичні твори з дидактичним змістом, що супроводжують усі життєві події дітей, молоді в іграх і іграшках, реалізуються в якості збереження педагогічного досвіду в суспільному, громадянському та сімейному вихованні.

Музична етнопедагогіка українського народу постає перед нами як важлива ланка народної педагогіки. “Поряд із терміном “народна педагогіка” вживається термін “етнопедагогіка”. Поняття “народна педагогіка” і “етнопедагогіка” сумісні, оскільки народна педагогіка знаходить конкретний вияв в етнопедагогіці – в педагогічних традиціях того чи іншого народу”¹, – визначає ці поняття Євгенія Сявавко в найкращій своїй праці на сьогоднішній день “Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку”. Перед українським народом на деяких етапах свого історичного розвитку музична етнопедагогіка поставала як важлива ланка народної педагогіки й висувала певні конкретні завдання. Виконуючи ці завдання, музична етнопедагогіка знаходила певні засоби, що втілювалися у власних традиціях, звичаях, святах, творили певні знаряддя, інструменти, через які прищеплювались особливі риси для даного етносу. “Етно-

¹ Сявавко Є.І. Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку. – К.: Наукова думка, 1974. – С.5.

педагогіка – це народна педагогіка певної етнічної спільності”¹. Можна ознайомитися з етнопедагогікою будь-якого народу².

На українську музичну етнопедагогіку опиралися у своїх працях Т.Шевченко, Г.Сковорода, Леся Українка, І.Франко, Ф.Колесса, М.Драгоманов, В.Гнатюк, О.Потебня, М.Лисенко, С.Руданський та багато інших видатних діячів української культури³. Однак чимало питань музичної етнопедагогіки взагалі й української зокрема сучасними науковцями досі ще не досліджено. Більшість дослідників етнопедагогіки вивчають традиції, звичаї, свята, обряди через літературний народний фольклор, залишивши осторонь музику як важливе мистецтво певного етносу. Адже дітям співають колискові, грають танцювальну музику, виготовляють дитячі музичні інструменти, вчать співати часто члени родини – мама, батько, дідусь, бабуса, брат, сестричка, які не мають музичної освіти. А хто їх навчав? Де та етнопедагогіка, яка реалізується засобами музики? Чи існує музична етнопедагогіка? Яка заслуга й

¹ Сявавко Є.І. Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку. – К.: Наукова думка, 1974. – С.6.

² Волков Г.Н. Этнопедагогика чувашского народа. – Чебоксары, 1969; Мухамедьянов С.А. Этнопедагогические очерки. – Уфа: Башкирский государственный пединститут, 1968.

³ Шевченко Т.Г. Букварь южнорусский. – С.-Пб., 1861; Леся Українка, К.Квітка. Дитячі ігри, пісні й казки Ковельського, Луцького й Новоград-Волинського повіту Волинської губернії. – К., 1903; Франко І.Я. Найновіші напрями в народознавстві. – К.: Держвидав, 1956. – Т.ХІХ. – С.143; Колесса Ф.М. Співанник для школярів. – Львів, 1925; Исторические песни малорусского народа... – К., 1874. – Т.1; Потебня А.А. Объяснения малорусских и средних народных песен. – Варшава, 1883; Лисенко М.В. Молодощі та збірка народних пісень в хоровому розкладі, пристосовані для учнів молодших й підстаршого віку у школах народних. – К.: Музична Україна, 1990; Руданський С.В. Народні пісні. – К.: Музична Україна, 1972; Сковорода Г. Вірші, пісні, байки. – К.: Наукова думка, 1983.

перевага музики для виховання почуття людини, її емоційного стану? Який “будівельний матеріал” музичної етнопедагогіки? Якими методами, організаційними формами здійснюється музичне навчання і виховання? Яка мета й результати цього виховання? Ось далеко не повний перелік питань, які чекають своєї відповіді й підсумку в навчанні та вихованні підростаючого покоління і визначення трансмісій музичного навчання і традицій українського етносу від покоління до покоління.

Численні спроби відповісти на ці питання зводилися до одного: музика скоріше оволодіває нашими почуттями, ніж їх осягає розум. І не зважаючи на наші бажання чи супротив музика здатна змінити настрій людини, емоційний стан, м’язовий тонус, навіть заспокоїти її чи викликати супротив, агресію. Музика й почуття нерозривні. Вони завжди мають етнічний характер і зафарбування та служать трансмісією від покоління до покоління, від одного етносу до іншого.

Що служить будівельним матеріалом для музики й музичної етнопедагогіки українця? Щоб дати відповідь на дане питання, необхідно звернутися до історичного екскурсу, роздумів, суджень.

Національно-психологічні особливості музичної етнопедагогіки українця (як і іншої нації) складають такі напрями: **мотиваційні** (своєрідність мотивів, спонукальних сил до музичної діяльності представників етносу); **інтелектуально-пізнавальний** (своєрідність сприймання і музичного мислення носіїв національної психіки, що виражається в наявності специфічних пізнавальних та інтелектуальних якостей (музичний слух, пам’ять, ритм), які дають можливість особливо сприймати через музику оточуючу дійсність, природу, оцінювати її, будувати плани цієї діяльності, моделі способів досягнення її результатів); **комунікативно-поведінковий** (цей напрямок охоплює інформаційну й міжособистісну взаємодію, взаємовідносини і спілкування,

показує різницю подібних проявів у музиці представників різних етнічних культур); **емоційно-вольовий** (своєрідність емоційних і вольових якостей, від яких у багатьох випадках залежить результативність музичної діяльності)¹.

Українській нації притаманний і домінує **чуттєво-емоційний елемент**, який виражається через естетизм, ліризм, своєрідність гумору, артистизм і нахил до мистецтвотворення. На цю емоційність українців звернув увагу О.Вишневський².

Постає питання: “Як музичне мистецтво побутувало в етносі українців, який будівельний матеріал його походження?”.

Перевага музичного мистецтва перед іншими видами мистецтв визначається безпосереднім **емоційним впливом** на людину. Навіть поза волею людини музика здатна вплинути на почуття, викликати сум і радість, горе й велич, спокій і м'язову рухливість тощо. На наше сприйняття діє **звук**. Він і є тим унікальним “будівельним матеріалом”, який був породжений природою, яка оточувала українця. Вітер, що дув у дупло деревини, добував звук відповідної висоти, що сповіщало людині про наближення бурі, негоди тощо. Шум верховіть дерев також уловлювало вухо людини, що служило певною інформацією про природні зміни та певні погодні умови. Тупіт копит звірини, що ховалася від негоди, сповіщав людину про переміни в природі й навіював почуття страху. Життя людини в природному середовищі підключило та розвинуло слухомоторні сприйняття і примусило її оволодіти звуком для передачі інформації. Українець, що жив у степовій зоні України,

¹ Орбан-Лембрик Л.С. Соціокультурні та етнопсихологічні особливості спілкування // Збірник наукових праць: філософія, соціологія, психологія. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – Вип.8. – Ч.І. – С.3–19.

² Вишневський О. Сучасне українське виховання. Педагогічні нариси. – Львів: Львів. обл. науково-методичний інститут освіти; Львів: Обл. т-во ім. Г.Вашенка, 1996. – С.59.

найбільше користувався зоровим сприйняттям. Наприклад, курава, що здіймалася від копит коней, сповіщала про наліт кочових племен на поселення українців, тупіт коней передавав шумовий звук, який вловлювало вухо, давало ту саму інформацію. Український козак у пошуках свого товариша у високих степових травах користувався наслідуванням звуків птахів, тварин, що допомагало йому знайти його. Українець, що жив у лісовій місцевості, користувався різними імітаційними звуками дичини, птиці, щоб віднайти собі подібних. Для пошуку овець, худоби використовували дзвіночки, тараккулі тощо. Попереджуючи про набіги кочовиків, використовували дзвони, які скоріше передавали умовні звуки про напад і загрозу. Звук був джерелом інформації і спілкування, а тому став предметом його дослідження в оволодіння ним. У гірській місцевості звук музичного інструмента – трембіти сповіщав про народження людини, її кончину на всю гірську округу.

Не забуваймо, що людина володіла звуком, використовуючи свій голосовий апарат. Крик, вигуки, звукоутворення різної висоти через горло людини дали їй змогу розробити певні інтонаційні вміння. Найперше – для формування мови певного етносу. Артикуляція при вимові певних звуків стала будівельним матеріалом не тільки для мови, а й для такого вміння, як **спів**.

Людське вухо розподілило різноманіття звуків, що існували в природі, як такі, що породжені коливанням повітряних хвиль від пружного тіла після певних ударів по ньому – такий звук мав можливість повторення і визначався як певний **тон** певної **висоти** й звуки, що не мали певної висоти, які були породжені неперіодичними коливаннями й дістали назву **шумові**. Звуки певної висоти утворили будівельний матеріал для музичного мистецтва. Це дістало розуміння особливо через **голос людини**, який розповсюдився як фізично (голосно), так і психологічно (розуміння висоти). Для характеристики звука впродовж історич-

ного розвитку людини вона прийняла до визначення конкретних фізичних властивостей, а саме: частота коливання; амплітуда коливання; визначення тіла, що коливається; тривалість (час) коливання того чи іншого тіла. Це дало визначення якості звука, коли частота коливань стала **висотою**, а амплітуда визначила **силу** звука, гучність, склад коливань – **тембр**. Розуміння якості звука визначилося в часі – **тривалість** і в просторі. “З усіх подібних об’єктів найзначущими для людини були живі істоти: інша людина або тварина. Саме їхні голоси спроможні були видавати дивні, музичні звуки – зазвичай у результаті особливих, емоційно насичених станів: зойк болю, стогін, сигнальний поклик, голодне або призовне виття звіра, різноманітні “голоси любові...” Зв’язок звукопроявів живої істоти з емоційним станом – важлива передумова народження музичного мистецтва”¹, – справедливо стверджують науковці.

У шумах, у переважній більшості, проявляється нежива природа й тому в протиположності звуку, що склали відповідну висоту, силу, тембр (музичні звуки), пов’язані з яскравими емоційними вираженнями, були важливими елементами інформативності. Ця інформативність послужила для створення своєї, власної вокальної досконалості та здібності. Для використання звука створювали відповідні пристрої, що наслідували музичні звуки. Так людина породила музичні інструменти, що разом із вокалізацією власного голосу створило основу мистецтва, яке впливало на почуттєве мислення.

Розвиток музичного мислення і музичного мистецтва відбувався в просторі й часі. Вони пов’язані з географічним середовищем із природовідповідністю, де проживає етнос, у даному випадку, українці. Чим більший простір розселення того чи іншого етносу, тим більша ймовірність його регіоналізації та історико-стильової диференціації музичного мис-

¹ Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004. – С.10.

тецтва. Для цього є багато причин. Українці займають велику територію між Сходом і Заходом, між Півднем і Північчю. Їхні регіони простяглися від Слобожанщини, Сіверського Дінця до Закарпаття на річці Уж, від Причорномор'я над Чорним морем і Приазов'я на півдні до Прип'яті на півночі, охоплюють степи, лісостепи, примор'я, гори та різні типи й види музичного мистецтва, що розвивалося в просторі й часі.

Музичне мистецтво розвивалося з іншими видами мистецтв, які можна поділити на просторові й просторово-часові, а саме: просторові – архітектура, скульптура, живопис; часові – література, музика; просторово-часові – театр, хореографія, кіно як синтетичні види. В основу часової природи музичного мистецтва покладено музичний звук, його тривалість, коли музичний образ неможливо сприйняти моментально, а в проміжку часового виміру – його розвиток (на відміну від живопису, архітектури тощо). В основу музичного образу покладено часовимір лічильної долі, що рухається годинами, хвилинами, секундами, й метричні долі, що співвідносяться у часі.

Безперечно, про музичну етнопедагогіку українців можемо говорити з погляду розвитку фольклору й не тільки музичного. Фольклор тісно пов'язаний “з географічною картою етносу, хронологічними умовами життя, специфікою його етнографічного регіонування, рівнем соціально-економічного розвитку етнографічних регіонів, міжетнічними зв'язками”¹. За історико-етнографічними характеристиками й типологічними ознаками усного словесно-музичного фольклору можна виділити такі **основні регіони**: Середнє Подніпров'я (південь Київщини, Черкащини, Кіровоградщини, правобережжя Дніпропетровщини); західна Полтавщина; Полісся (північ Київщини, Рівненщина, Чернігівщина, північ Сумщини); Слобожанщина (південь Сумщини,

¹ Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002. – С.8.

Харківщина, лівобережжя Дніпропетровщини, Донеччина, Запоріжжя); південь України: Причорномор'я (Херсонщина, Миколаївщина, Одещина); на Правобережжі – Поділля, Волинь, Прикарпаття, Карпати (Вінниччина, Хмельницьчина, Тернопільщина, Львівщина, Івано-Франківщина, Чернівеччина, Закарпаття)¹. В усіх цих регіонах є свої під-регіони, в яких сформувалися мовні та пісенно-музичні етнографічні групи. Наприклад, гуцули, що проживають в Івано-Франківській, Чернівецькій, Закарпатській областях по сусідству з румунами; бойки, що мешкають на території Львівської, Івано-Франківської та в Закарпатській областях. Поруч із поляками, словаками, угорцями живуть українські лемки й українські русини, музичний фольклор яких надзвичайно оригінальний. Це вплинуло на музичний фольклор і, відповідно, на етнопедагогіку.

Музичний фольклор українців досить наближений до природних процесів, у ньому календарні пори року рівномірно розподілені (приблизно по три місяці кожна). С.Й.Грица пропонує “виділити в ньому два виміри часопростору: сонячно-біологічний (природно-раціональний) та культурно-історичний”². У цьому вимірі музичного фольклору виділяються два напрями етнопедагогіки: **календарно-обрядовий; родинно-обрядовий**. Календарно-обрядовий тісно пов’язаний із землеробством і скотарством українців. Родинно-обрядовий – дітонародження, молодість, зрілість, старість, надія на безкінечний цикл потойбічного життя (вірування). Обидва виміри – сонячно-біологічний і культурно-історичний – в українській нації відтворені в музичному фольклорі, який втілюється в пісню та інструментальну музику й свідчить про історичну безперервність існування та розвиток української нації.

¹ Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002. – С.10.

² Там само. – С.12.

У педагогічній науці поруч із терміном “музична педагогіка” вживають “музична етнопедагогіка”. Ці два терміни, в сучасному розумінні, сумісні, тому що музична педагогіка знаходить конкретне проявлення в музичній етнопедагогіці. Різниця тільки в тому, що музична етнопедагогіка в історичному прояві виникла значно раніше в музичному фольклорі українців і знайшла своє втілення в традиціях, обрядах, звичаях, праці, моралі, віруваннях тощо. Не зважаючи на свій емпіризм, музична етнопедагогіка склала ту основу, теоретичну й практичну, яка створила цілісну систему “наукової музичної педагогіки”.

Український народ намагався зрозуміти й передати свій досвід, знання, уміння і навички застосування музичного фольклору в прадавньому часі й пізніше, коли виникла можливість запису музики, навчати його дітей, молодь, що й створило історичну педагогічну спадщину. Досвід передавати цю мудрість сформувався разом із виникненням українського етносу раніше, ніж музична педагогіка викристалізувалася в окрему науку.

Постає питання: чому людство, створивши музичне мистецтво, так бережно й терпеливо зберігає і передає його майбутнім поколінням? Чому час і простір не вплинули на згасання музичного мистецтва? Яка роль музичного мистецтва в житті людини? Ці та подібні питання досліджуються науковцями, пізнаються багатьма народами світу й ще довго будуть вивчатися. Відповісти на них немає можливості, але порушити ці питання вкрай необхідно, бо музичний образ, як основна змістовна властивість його, не піддається вербальному розумінню. Музичний образ, мелодія мають “абстрактно-узагальнений, неконкретний характер, і мова понять передати його неспроможна”¹. Доцільність музикознавчої освіти зумовлена об’єктивними

¹ Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004. – С.14.

потребами гуманізації й олюднення її. Цей шлях до олюднення, об'єктивізації, гуманізації музичної освіти сьогодні полягає в перегляді ставлення до національних традицій і знань української музичної етнопедагогіки, до національних цінностей всесвітнього музичного мистецтва. Особливо в наш час, коли глобалізація все більше охоплює всі сфери життя людини. Тому впровадження цінностей української етнопедагогіки є необхідною умовою реформування змісту музичної освіти, що буде сприяти духовному, громадянському, інтелектуальному становленню державності молоді України. Виховна роль української музичної етнопедагогіки – неоцінний скарб нашого народу. Це зв'язано з тим, що музика може бентежити людську душу, збуджувати або, навпаки, заспокоювати, умироутворювати її. **Емоційна дієвість** – основний засіб виховної функції музичного мистецтва. **Вплив на почуття і розум людини** – головна функція музичного мистецтва.

Основу методології української музичної етнопедагогіки становлять принципи розуміння народної педагогіки як: сукупності педагогічних знань, умінь і навичок, почерпнутих із виховного досвіду; єдності історичного й логічного у вивченні музично-педагогічних явищ; наукове пізнання процесу навчання і виховання родинного музикування; положення про людину як вінець природи, в якій закладено слухо-моторні задатки, здібності, інтереси й потреби до музикування її природокультурної відповідності й соціальної зумовленості освіти та виховання.

Методи дослідження української музичної етнопедагогіки такі: узагальнення практичної спадщини пісенних та інструментальних зразків згідно з природним календарем; аналіз музичних творів, створених українцями для родинного навчання і виховання; визначення музичної народно-побутової культури України зі збереженням етнокультурного та генетичного коду; **трактування ретро, синхронного, перспективного** розвитку етномузики, визна-

ченого в зразках музично-лінгвістичних текстів українського фольклору; опрацювання та систематизація музичних матеріалів, опублікованих у різні періоди соціального розвитку України; вивчення й узагальнення теоретичної та практичної спадщини визначних композиторів, літераторів, педагогів минулого й сучасного та інші.

Музичний фольклор тісно пов'язаний із природними процесами. Найперше з календарним циклом, у якому є “два виміри часопростору: сонячно-біологічний (природно-раціональний) та культурно-історичний. У стосунку до визначення вимірів увесь музичний фольклор у макромасштабах можна поділити на рефлексійний і наративний. Перший шар співвідноситься: а) з фазами природи: весна – літо – осінь – зима – сіяння – вегетація – збір врожаю – відмирання старого – народження нового; б) з фазами життя людини: народження – ініціація – весілля – дітонародження – смерть”¹, – дуже вдало й органічно аргументує зв'язок фольклору, в тому числі музичного, професор Софія Йосипівна Грица. Музичний фольклор, пов'язаний із біологічним часопростором, утворив види етномузичного й етнопедагогічного напрямів народної творчості: календарно-обрядовий, родинно-обрядовий.

Культурно-історичне пізнання людиною навколишнього світу тісно пов'язане з її діяльністю, про яку вона оповідає, оспівує, озвучує, про яку вона сповіщає свій рід, народ, свою державу. Ця інформація стосується суспільних подій, а саме: війни, економічний розвиток, стосунки з іншими народами, з окремими особами тощо. Воно виражається в народних музично-історичних думках, билинах, баладах, піснях та інструментальних творах.

Одним із важливих **методів пізнання українського етносу є генетичний**. Через еволюцію та модернізацію музичної етнопедагогіки впродовж тисячолітнього періоду

¹ Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002. – С.12.

розвитку українського народу, через дослідження й аналіз великого обсягу емпіричного матеріалу музичного мистецтва проглядаються чіткі риси музичної спадщини народної педагогіки, що викристалізовує генетичну основу його **музикальності**. На цю особливість будь-якого народу наголошував Б.М.Теплов у своїй праці “Психологія музичних здібностей”¹. Музичне обдарування він пов’язав із генетикою, вказавши на “якість своєрідної сукупності здібностей, від яких залежить можливість успішно займатися музичною діяльністю”². З цією метою музична етнопедагогіка розрізняє такі індивідуально-психологічні особливості, які вкрай потрібні для музичної творчості й діяльності (наприклад: музичний слух, почуття ритму, музичної пам’яті), що, фактично, є генетично вродженими. Музична творчість і діяльність мають такі види: слухання музики, виконання музики, творіння музики. Для всіх цих трьох видів музичної діяльності людині необхідний **музичний слух**, який можливо розвинути, вдосконалити, але це не виключає генетичної вродженості.

Що за явище “слух” узагалі, “музичний слух” зокрема й “вокальний слух” як набутий фактор? Дати відповідь на це запитання значить сформулювати мету для дослідження музичної етнопедагогіки, в якій закладено педагогічне цілеутворення пізнати це явище, визначити його якості й шляхи формування та розвитку.

Слух – це здатність людини сприймати звукові коливання, які пов’язані з нашою свідомістю, на його основі формується наша мова як основне джерело спілкування. Провідником цього звукового чуття є найбільш удосконалений природою апарат – здорове вухо, яке вловлює і сприймає різні звуки, передає їх до кори головного мозку, до

¹ Теплов Б.М. Избранные труды. – М.: Педагогика, 1985. – Т.1. – С.42.

² Там само.

скроневої долі великих півкуль, де відбувається аналіз і синтез почутого.

Музичний слух – це природно-генетична здатність людини сприймати, аналізувати й безпомилково розрізняти півтонові й тонові інтервальні величини, правильну інтонацію, його ритміку та запам'ятовування. Музичне запам'ятовування можливе тільки в тому випадку, коли в людини є **природний музичний слух**.

Сучасна музична педагогіка розрізняє природний слух таких видів: **абсолютний, відносний, внутрішній**.

Музичний слух абсолютний визначається як природна здатність людини впізнавати або відтворювати висоту окремого звука, не порівнюючи або не звіряючи його з відомим для нього звуком, визначити його назву або назву акордового звукосполучення у вертикальному звучанні. Цей вид слуху генетично вроджений і є дуже цінним для музичного навчання, виховання і розвитку. Наявність такого виду музичного слуху в людей – рідкість.

Музичний слух відносний – це здатність людини визначати висоту звука шляхом порівняння з іншими звуками відповідної висоти, які йому відомі, а також упізнавати, визначати й відтворювати музичні інтервали своїм голосом або на інструменті шляхом наслідування. Він потребує тренування. Одночасно відносний слух появляється в ладовому відчутті (мажор – весело, мінор – сумно, народний лад). Відчувати й сприймати акорди благозвучні або неблагозвучні (консонанси, дисонанси) певних побудов голосами або на інструменті. Це має вагоме застосування в процесі композиторської чи аранжувальної творчості, у відчутті інтонації в межах звукової зони. Такий вид слуху найчастіше зустрічається і має широке поле розвитку.

Внутрішній музичний слух здатний створювати звукову уяву, відчувати й усвідомлювати мелодію як головну музичну думку й внутрішньо чути її, відновлювати в пам'яті, читати запис мелодії згідно зі знаковою системою

(ноти) внутрішнім слухом, записувати її як диктант без прослуховування ззовні. Такий слух формується поступово, через абсолютний чи відносний слух, як результат слухової натренованості.

Вокальний слух – це термін, що вбирає в себе поняття набагато ширше, ніж музичний слух і стосується вокалізації власного голосу людини. Це процес, який сприймає спів іззовні й контролює роботу власного голосового апарату, сповіщає нервову систему, її мозкові центри про якість цього співу. З цього приводу М.В.Микиша пише, що “вокальний слух – це здатність людини чути, сприймати й аналізувати якість голосу, його темброве забарвлення, насиченість і відповідність характеру звука трактованому образу, творові”¹. Робота голосового апарату як у мові, так і в процесі співу в основному схована від безпосереднього спостереження співаком. Не зважаючи на це, дитина, засвоюючи мову, знаходить правильну артикуляцію мовних органів, опираючись, головним чином, на свої слухові відчуття, тобто згідно зі звуком знаходить відповідні м’язові дії шляхом проб і помилок, згідно з принципом зворотного зв’язку. Значить, ця здібність присутня в людині і нею треба вміло користуватись. “Якщо вокальний слух оцінюється як здібність не тільки чути голос, але ясно уявити собі й відчувати роботу голосового апарату співака, то можна зробити висновок, що слух будь-якої людини в певній мірі є “вокальним”, тому що сприйняття мови й співу в усіх без винятку дітей – активний слухом’язовий процес”². Потреби й інтерес до різних видів музичного мистецтва, їх дослідження і виховання наштовхнули етнопедагогіку на найзагальніший і найпоширеніший метод пізнання – **генетичний**. Проводячи аналіз музичного обда-

¹ Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Музична Україна, 1985. – С.48.

² Морозов В.П. Вокальный слух и голос. – М.: Госиздат, 1965. – С.45.

рування людини, Б.М.Теплов звернув увагу на те, що “властивості, специфічні для музичної діяльності на відміну всякої іншої, виявляється, в той же час необхідні для певного виду музичної діяльності. Так, музичний слух є **спеціальною здібністю**, оскільки музична діяльність на противагу всякої іншої діяльності, й **загальною здібністю**, оскільки протиставляються одна з іншим видом музичної діяльності (слухання музики, виконання музики, творення музики)”¹. З’ясовуючи причинно-наслідкові зв’язки, генетичний метод дозволяє послідовно розкривати й простежувати зародження української музичної етнопедагогіки впродовж тисячолітнього періоду розвитку пісенної культури нашого етносу.

Таким чином, від простого сприйняття звуку, від його інформативності до музичної творчості на примітивній метроритмічній і мелодичній основі до опер М.Лисенка, хорових мініатюр М.Леонтовича, пісенних творів О.Білаша, симфоній Б.Лятошинського, Л.Ревуцького, В.Губаренка, М.Скорика українська музична етнопедагогіка здійснила свій шлях і заклала великі дидактичні норми в розвиток нашого народу.

¹ Теплов Б.М. Избранные труды. – М.: Педагогика, 1985. – Т.1. – С.43.

§ 2. Історичні передумови виникнення та розвитку української музичної етнопедагогіки

Музична етнопедагогіка українського народу своїми витоками сягає давніх часів і, в основному, функціонувала як фольклор у народній педагогіці. Аналіз педагогічної літератури, пов'язаної з музичним мистецтвом, свідчить, що проблема історії музики в різний час була предметом досить малої кількості досліджень, особливо що стосується дидактичної основи музичного фольклору. Цікавою і чи не єдиною працею такого ґатунку є етномузикологічні розвідки вченої-фольклориста С.Й.Грици “Трансмісія фольклорної традиції”¹. До неї є дотичними праці Б.Д.Кіндратюка “Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства”², С.Д.Бабишина “Школа та освіта Давньої Русі (XI – перша половина XIII ст.)”³, Ю.Ясіновського “Кулізм’яні нотовані пам’ятки княжої доби”⁴, О.С.Цалай-Якименко “Духовні співи давньої України”⁵, А.І.Іваницького “Український музичний фольклор”⁶, О.Воропай “Звичаї нашого народу”⁷ та інші. Протягом усієї історії українського народу музичне мистецтво відтворювало його почуття і вподобання, поняття про красу й відношення до неї, морально-етичні норми сімейних і суспільних стосунків. Ці стосунки передавалися через **обряди, звичаї, традиції, свята, ритуа-**

¹ Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002.

² Кіндратюк Б.Д. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. – Івано-Франківськ, 2001.

³ Бабишин С.Д. Школа та освіта Давньої Русі (XI – перша половина XIII ст.). – К.: Вища школа, 1973.

⁴ Ясіновський Ю. Кулізм’яні нотовані пам’ятки княжої доби, записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка. Праці Музикознавчої комісії. – Т.СХХХІІ. – Львів, 1996.

⁵ Цалай-Якименко О.С. Духовні співи давньої України. – К.: Музична Україна, 2000.

⁶ Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004.

⁷ Воропай О. Звичаї нашого народу. – Харків: Фоліо, 2004.

ли, які відбувалися в сім'ях згідно з природним календарем і християнськими обрядами. За допомогою сімейних, громадянських звичаїв відпрацьовувалися та встановлювалися дії, що переходили в традицію. Такі дії тісно пов'язані з побутовими традиціями або з виконанням релігійних установ, що містили в собі елементи пісенного, драматургічного, хореографічного та декоративного мистецтва.

Розглядаючи історизм музичної етнопедагогіки, виникає проблема **періодизації**, що постає з особливою гостротою, коли ми досліджуємо її із зародження з давніх часів до сучасного розвитку українського етносу. Вона, музична етнопедагогіка, найбільш насичена й, водночас, найменш досліджена в “дзеркалі” музичного історизму. Ці обставини зумовлюють дослідницькі інтереси, звернені до різного періоду його розвитку. На перший, погляд музичну етнопедагогіку українців в історичному контексті можна поділити на три періоди:

- **перший** – зародження та існування музичної етнопедагогіки як складової народної педагогіки в умовах неможливості запису пісенного, інструментального звучання їх висоти, ладу, ритму та збереження музичного й вербального текстів;
- **другий** – розвиток музичної етнопедагогіки у зв'язку з першими можливостями мовного та звукозапису на папері, розпочинаючи з кулізм'яних нотованих пам'яток, мензуральних нотацій до сучасного нотного письма;
- **третій** – технічні можливості звукозапису та звуковідтворення (магнітофон, радіо, кіно, звуковідео, комп'ютер, мобільний зв'язок тощо).

Музична культура українського народу, зокрема музична етнопедагогіка, знаходить глибоке і яскраве втілення в музичному фольклорі, пов'язаному з народними традиціями, святами й обрядами, народними іграми та релігійними віруваннями. Цю невичерпну скарбницю людської мудрості закономірно називають історичною музичною спадщиною. Впровадження цінностей української музичної

етнокультури є обов'язковою умовою реформи змісту музичної освіти, що сприятиме духовному, громадянському, інтелектуальному відродженню національної школи.

Музична етнокультура українців тісно пов'язана з педагогічною культурою. Проте історики музичної педагогіки загалом не спромоглися переступити межі конкретно-історичних досліджень, залишивши царину музичної етнопедагогіки українців на узбіччі історіософського осмислення розвитку етносу, що певним чином збіднило систему наукових пошуків. Уся увага наукових досліджень сконцентрована на періоді розвитку нотозапису, полишивши існування етнопедагогіки не такого вже примітивного музичного мистецтва: колядки, щедрівки, веснянки, обрядові родинні пісні, які стали основою, базисом розвитку музичної культури українського етносу.

Народна пісенна творчість, породжена українським народом, увійшла в культурно-історичний вимір як світоглядна проекція етносу на навколишній світ, вимір його діянь, його інформацію, що з ним трапилося в історичному вимірі, з його дітьми і з його народом, з його історією. Це – пісенна розповідь про боротьбу за своє виживання, про війни, побут, виховання дітей, їхню мораль, вірування через думи, балади, коляди, щедрівки, колискові та похоронні пісні. Усе це знайшло втілення в музичній фольклористиці: **“Музична фольклористика** проникає в суміжну проблему **словесної фольклористики** (віршування, тематика), **історичної лінгвістики** (зв'язок мовного і музичного синтаксису), **етнографії** (обрядовість), **історії** (історичний зміст пісень), **археології** (матеріальні предмети музичних культів, викопні музичні інструменти), **психології** (розвиток мислення, зокрема музичного, закони сприймання і творчості)”¹, – підкреслив Анатолій Іванович Іваницький про комплексне вивчення музичного фольклору як науку про

¹ Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004. – С.5.

народну творчість. З цього комплексу вивчення музичного фольклору випадає музична етнопедагогіка. Особливо первісне музичне мистецтво, яке було одночасно пов'язане з трудовою, містичною та комунікативною діяльністю. Але найвищою його якістю була **виховна, педагогічна функція**. Поєднання слова й співу склали **утилітарний характер**, що дало емоційно-психологічний вплив на людину й зробило з неї творця і зберігача музичного мистецтва.

Найперше, про що найбільше дбала людина, це навчання і передача життєвого досвіду різними видами мистецтва, в тому числі музикою, співом.

Тому велика увага приділялася вихованню дитини. Колискові пісні – це приклад музичної творчості, в якій закладено всю материнську любов, з якою мати звертається тільки до своєї дитини, виражає свою ніжність, переживання, барвистість образів, емоційний акцент на предмети, тварин, птахів та їхні витівки. Основний акцент материнських колискових на спокій, сон, дрімоту. Легендарний кіт заколисує дитину, муркоче, воркоче, стелить постіль, ловить мишку й оберігає від зла. У колискових піснях звучать побажання здоров'я, розуму, щастя, достатку й вони передаються сповненням ніжності й материнської любові. “Коліскові пісні через найближчі до дитини предмети і явища навколишньої дійсності давали їй перші уроки чесності, шанобливого ставлення до праці... Пісня, звернута до дитини, стає художнім втіленням однієї з найважливіших концепцій народного світогляду – неподільності добра і праці, краси й праці, чесності й праці. Прості і водночас мудрі народні твори не вдаються до прямої дидактики, а через яскраві, колоритні образи, використовуючи найхарактерніший для дитячого фольклору художній прийом – олюднення якостей та дій персонажів пісень, – малюють захоплюючу, цікаву і повчальну картину”¹.

¹ Довженок Г.В. Дитячий фольклор. – К.: Дніпро, 1986. – С.8.

Виховання дітей не обмежується тільки колисковими піснями. Воно продовжується через **забавлянки, ігри, заклички, примовки, колядки, щедрівки, веснянки** й іншу народну музичну творчість, яка зберігалася і зберігається українською музичною етнопедагогікою, яка реалізувала себе через народну педагогіку й збереглася як народна мудрість. Українська музична дитяча етнопедагогіка – багатожанрова система, яка побудована на основі поетичних, речитативних пісень і музичних ігор. Спів дітей буде залежати від їх вікових особливостей, а саме: раннього віку (3–6 років); молодшого віку (7–10 років); середнього віку (11–14 років); старшого віку (15–18 років). Згідно з віковим цензом дітей українці створили й мають музичну етнопедагогіку.

У ранньому віці, коли в дитини до трирічного віку ще не сформований співочий голосовий апарат, дітей навчають речитативно-ритмічним методом (шляхом наслідування). Це так звані **забавлянки, утішки, скоромовки, заклички, лічилки й т. д.**, які розраховані на розвиток певних дій, мови та бодай мінімального розуміння їхнього змісту. Вони виконуються речитативом, часто на інтервалі прима та з наслідуванням певних рухів, дій. Це, наприклад, “печу, печу хлібчик...”, “тосі, тосі...”, “куй, куй ковалі...”, а також звуковим наслідуванням птахів: “кар.р.р., кар...”, “ку-ку, ку-ку...”, “цвірінь, цвірінь...” та багато інших. “І в скоромовках, і в закличках, і в лічилках, і в дражнилках, і в ігрових примовках, як правило, діти дотримуються певного ритмічного рисунка й виділяють словесні наголоси, які становлять канву ритмізації. Ритмічні фігури здебільшого засновані на парному групуванні тривалостей”¹. Опираючись на репродуктивний метод навчання дітей у родині та спілкування між дітьми, музична етнопедагогіка нашого народу зберегла в лоні народної педагогіки **музикоетнолінгвістику та етномузикознавство**.

¹ Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004. – С.21.

Таким чином, історичні передумови виникнення музичної етнопедагогіки на виховання дитини, які створили українці, розпочинаючи з родових громад і до державних утворень, передбачають ґрунтовне вивчення першоджерел народної педагогіки як сукупності життєвих уявлень і практичного досвіду, нагромаджених національною традицією. В основі формування естетичних поглядів дитини засобом співу лежить сімейний досвід й обцинне виховання, що відбувалося в органічній взаємодії дітей із дорослими, в буденних ситуаціях праці, відпочинку, святкування, звичаїв і традицій. Одночасно існували певні заборони, залякування, що передавалися з уст в уста через пісні, ритуали, казки.

Історія української музичної етнопедагогіки – міждисциплінарна наука, що тісно пов'язана з історією народної педагогіки, етнологією, етнографією, лінгвістикою, фольклористикою та у вік технічного прогресу із звукозаписуванням і звуковідтворенням. Звідси виходить комплексність методів її етномузикологічних досліджень. Предметом дослідження історії музичної етнопедагогіки є особливості й закономірності формування, становлення та розвитку українського народознавства.

Музикознавці вважають, що зразки пісенної творчості українського народу таять у собі великий пласт народнопедагогічних ідей і їх відтворюють, формують і розвивають¹.

На жаль, потрібно визнати, що з 1974 року, коли Євгенія Іванівна Сявавко випустила у світ свою монографію,

¹ Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004; Дитячі пісні та речитативи / Упоряд. Г.В.Довженко, К.М.Луганська. – К., 1991; Верховинець В. Весняночка. – К.: Музична Україна, 1989; Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002; Музична україністика: сучасний вимір. – К.: ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України, 2005; МІСІСА НІМАНА. – Львів: Наукова збірка ЛДМА ім. М.Лисенка, 2003. – Вип.8; Колядки та щедрівки. – К.: Наукова думка, 1965; Коломийки. – К.: Наукова думка, 1969; Календарно-обрядові пісні. – К.: Дніпро, 1987.

до сьогодні педагогічна наука не збагатилася жодним ґрунтовним дослідженням з історії української етнопедагогіки. А з історії української музичної етнопедагогіки немає жодного дослідження за винятком українського фольклору, в основному рідко зверненого на народну педагогіку. Таким чином, виникла потреба визначити методичний інструментарій дослідження історії української музичної етнопедагогіки з опорою на етномузикознавчі аспекти, присвячені проблемам методологічного, концептуального та термінологічно-категоріального визначення.

Історія української музичної етнопедагогіки – наукова дисципліна, що вивчає зародження, становлення та її розвиток з опорою на українську народну педагогіку й музикознавство від появи до сьогодення з її дидактичними принципами. Академік Мирослав Гнатович Стельмахович із цього приводу зазначав: “Якщо поставити всі три поняття поруч для узагальненого порівняльного аналізу, то головну суть кожного з них стисло можна виразити так: народна педагогіка – явище, історико-педагогічний феномен; етнопедагогіка – наука про нього; історія педагогіки – знання еволюції цієї науки”¹. Народна педагогіка – це те, чим займається народ усе своє життя, всю свою історію до сьогодні, оскільки виховання – категорія вічна; музична етнопедагогіка українців – це те, чим займаються постійно дослідники музичного мистецтва, це джерело вивчення етнопедагогічних цінностей українського народу з його мелосом, музичними формами й жанрами, з його музичною дидактикою. Тому **українська музична етнопедагогіка належить до українознавчих дисциплін**, виступаючи як невід’ємний компонент, як важлива й вагома частина історії української народної педагогіки та народознавства.

Академік М.Г.Стельмахович визначав, що терміни “етнопедагогіка” та “народна педагогіка” синонімічні та є

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка: Навчально-методичний посібник. – К.: ІЗМН, 1997. – С.42.

невід’ємною частиною народознавства. “Українське народознавство найповніше репрезентує **соціально-культурний досвід нашого народу**. А цей досвід не обмежується знаннями. Він включає й практичну діяльність людей в різних сферах суспільного життя. Тому засвоєння народознавства чи окремих його розділів передбачає оволодіння не тільки певними знаннями (науковими, технічними, технологічними, літературними, мистецькими й т. п.), а й практичними вміннями та навичками, в тому числі творчими. В такому розумінні народознавство є ефективним педагогічним засобом розвитку інтелектуальних здібностей дітей та юнацтва”¹. Предметом вивчення історизму музичної етнопедагогіки як науки сьогодні є джерела, що введені й продовжують вводити нові пласти музичних джерел: твори репресованих композиторів; замовчувані праці зарубіжних музикознавців; відмирання заполітизованих і ідеологізованих комуно-радянських музичних творів; поява народнопісенної творчості про великий пласт визвольних змагань у періоди відновлення української державності: про січових стрільців, про вояк Української повстанської армії, про українських отаманів, про гетьманщину тощо. Загалом до сьогодення українські гуманітарні науки, в тому числі музикознавство й народознавство, розділені високими перегородками, побудованими завойовниками українських земель, що не дозволяли визначитися українцеві в його історії, в його музичному мистецтві та вивчити його, застосовуючи принципи дидактичності, певного географічного, економічного, соціального, демографічного, національного та інших контекстів. Сьогодні музична етнопедагогіка українців, що позбавляється ідеологічних нашарувань завойовників та їхніх прихвостнів, немає більших пріоритетів ніж науковий пошук. Тому в новому концептуальному синтезі

¹ Скульський Р.П., Стельмахович М.Г. Методика викладання народознавства в школі. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство”, 1995. – С.19.

української історіографії необхідно брати всі форми розвитку духовного життя через музично-почуттєві образи, через їхні форми й жанри, через педагогічні ідеї формування українця-патріота, господаря своєї землі, своєї культури й мистецтва.

Таким чином, виходячи з того, що українська музична етнопедагогіка – складова частина народознавства, у вивченні цієї науки ми екстраполюємо до етнопедагогіки, до її етнолінгвістики, до її семіотики.

Мета й завдання – розкрити зміст музичних етнопедагогічних знань праісторичного населення Київської Русі на основі системного аналізу досягнень мелодики народнопісенної творчості у взаємозв’язку з досягненням української народної педагогіки в процесі навчання і виховання підростаючих поколінь, виявивши й зіставивши закономірності й тенденції пісенної творчості. З цієї метою обґрунтувати можливості застосування її досвіду й сформувати систему музичних знань для впровадження їх у навчальний і виховний процеси національної школи. Виявити й зафіксувати основні джерела музично-вокальної творчості їх становлення та розвитку музично-пісенної думки через будову мелодії, ритму, гармонії, характеру виконавства. Дослідити процес музичної педагогіки й етнопедагогіки в Україні, поєднавши суспільні та загальнолюдські гуманістичні ідеї формування і розвитку нації. Вивчити особливості впровадження здобутків і наявності української музичної етнопедагогіки та можливі шляхи їхнього впровадження у зміст музичної освіти, зважаючи на інтернаціональні риси музичного мистецтва.

Методологічну основу історизму української музичної етнопедагогіки становлять принципи розуміння музичної педагогіки, опираючись на генетичні особливості українців та їх складову частину загальнолюдської культури, сукупності музичних знань, умінь і музично-виховного досвіду з урахуванням єдності історичного й логічного у вивченні музично-пісенних явищ. Основу музичної етно-

педагогіки українців у розумінні історизму наукового процесу пізнання їх музичної діяльності з огляду на родини й родинне виховання. Історизм суспільного феномену, як генотипу, властивість якого визначає наявність у більшості нації музичного слуху, відчуття ритму, ладу, розвитку голосового апарату, природно-естетичного середовища, що постійно формуються і розвиваються зі збереженням їх як естетичних цінностей. “Одним із найзагальніших і найпоширеніших спеціально наукових методів, без якого не можливе історичне пізнання будь-якого суспільного явища чи процесу, є генетичний. Через з’ясування причинно-наслідкових зв’язків він дозволяє послідовно розкривати і простежувати зародження, еволюцію та модернізацію етнопедагогічної культури впродовж тисячолітнього періоду розвитку українського народу”¹. Музична мова українців підпорядковується і керується цим методом, який тісно пов’язаний із природним середовищем його проживання і сприяє його музичному розвитку й формуванню.

Основними методами дослідження в історії української музичної етнопедагогіки є: вивчення й узагальнення музично-теоретичної спадщини (семіотики запису музики) й практичної музично-виконавської діяльності визначних композиторів і виконавців; аналіз видатних музичних педагогів минулого й сьогодення з різних музичних жанрів; дослідження і аналіз народної музичної фольклористики та її дидактичних цінностей із питань української етнопедагогіки з визначенням зразків музичних і лінгвістичних текстів; опрацювання та систематизація будови й розвитку мелодичного матеріалу, опублікованого в різні історичні періоди соціального розвитку України тощо. “Сам процес аналізу відштовхується від загального емоційно-образного

¹ Українська етнопедагогіка: історичний контекст / За ред. Н.Лисенко. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство АПН України”, 2005. – С.41.

сприйняття мелодії... Кожна історична епоха мала власні уявлення про мелодичну красу та виражальність. Їх мінливість дивним чином сполучалася з незмінною актуальністю самого запитання: **що ж таке мелодія?**”¹. Для визначення історичного походження **мелодії**, з якої складається будь-який музичний твір, та її аналізу на початковому етапі необхідно встановити:

- жанрову природу мелодії як основу класифікації для узагальнення образної характеристики та її дидактичної цінності;
- мелодичний рисунок і його часткові складові (інтерваліка, діапазони тощо);
- ладогармонічні особливості;
- метроритмічні складові;
- динамічні та темпові показники розвитку мелодії;
- структурні особливості мелодії та її масштабно-синтаксичні побудови.

“Мелодія – головний виражальний засіб музики, що найяскравіше відтворює її інтонаційну і часову природу. Мелодія є комплексним засобом, який вбирає в себе різні елементи музичної мови. Вона може існувати як самостійне художнє ціле”². Основним матеріалом, що дає історичне уявлення про українську музичну етнопедагогіку, є мелодичне багатство її пісенного фольклору. Він зафіксований в етнографічних дослідженнях учених, письменників, композиторів і діячів музичного мистецтва, які опубліковані в різний час³. Український музичний фольклор відтворює

¹ Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004. – С.135.

² Там само. – С.166.

³ Українські народні пісні в записах Михайла Стельмаха. – К.: Музична Україна, 1969; Танцювальні пісні. – К.: Наукова думка, 1970; Народні пісні в записах І.Франка / Упоряд. О.О. Дей. – Львів: Каменяр, 1966; Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка. – К.: Музична Україна, 1971; Народні пісні в записах С.Руданського. – К.: Музична

пріоритети народного виховання, його головні напрями, вподобання народу, національний підхід до виховання засобами народної пісні, її тісний взаємозв'язок із суспільними, родовими та громадянськими цінностями. Це відтворено в такому музичному фольклорі: дитячий фольклор (колискові пісні, забавлянки, потішки, веснянки, колядки, щедрівки); трудові пісні; інструментальна, танцювальна музика; календарні пісні (зимові, вертепи, колядки, щедрівки, “Коза”, “Маланка”), веснянки, русальні пісні, жнивні пісні, пісні косовиці, купальські та петровські пісні; весільні пісні, латканки, вівати, танцювальні пісні, журливі весільні, веселі жартівливі пісні; родинні пісні; христини та кумівські пісні; похоронні голосіння та тужливі пісні; думи; пісні лірників і скоморохів; кобзарські пісні; пісні бандуристів; історичні пісні; козацькі пісні; гайдамацькі й опришківські пісні; кріпацькі та наймитські пісні; заробітчанські пісні та балади; жовнірські й солдатські пісні; чумацькі пісні; пісні про кохання; любовна лірика та шлюбубування; пісні про сватання; жартівливі та сатиричні пісні; танцювальні пісні, частушки, коломийки; стрілецькі пісні; отаманські пісні; повстанські пісні – ось неповний перелік родів, жанрів музичної фольклористики, які несуть у собі дидактичні особливості музичної етнопедагогіки, здатні розкрити її історизм.

Уся музична народна творчість опиралася на природу мелодії як основу класифікації образної характеристики та її дидактичної цінності. Зважаючи на образну характеристику, в ній і був закладений історизм, що сприяло виховній виразності того чи іншого мелодичного образу. Пріоритетним у

Україна, 1972; Ігри та пісні. (Весняно-літня поезія трудового року). – К.: Академія наук УРСР, 1963; Перетц В.Н. Малорусские вирши и песни в записях XVI-XVIII вв. – С.-Пб., 1899; Колядки та щедрівки. – К.: Наукова думка, 1965; Коломийки. – К.: Наукова думка, 1969; Українські жартівливі пісні. – Харків: Фоліо, 2004; Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004.

розвитку музичної думки й проявлення почуттєвої сфери є народне виховання. Тому українська музична етнопедagogіка опиралася на ряд принципів, серед яких перше місце займав **принцип гуманістичного змісту**.

Поняття “**гуманізм**” у музичній етнопедagogіці має досить складну й давню історію свого розвитку. Він тісно пов’язаний із людиною і носить в собі ідею головної цінності – навчання і виховання людини. З педагогічної точки зору гуманізм розглядається як концепція буття людини, її існування, її прав і свобод для максимального розвитку як індивіда, так і роду. Гуманістичні ідеї, пов’язані з розумінням людини як частини природи й певних притаманних їй здібностей, значною мірою проявилися в музичній етнопедagogіці. Ці гуманістичні ідеї ми знаходимо в працях і поглядах відомих діячів культури й освіти України в різних історичних періодах. Серед них вагоме місце посідають Григорій Сковорода, Петро Могила, Микола Дилецький, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Артем Ведель, Софія Русова, Іван Огієнко, Василь Сухомлинський, Мирослав Стельмахович та багато інших. На сучасному етапі гуманізація музичної педагогіки передбачає зміну методологічної платформи, яка проголошує перехід до нової музично-освітньої парадигми, що фіксує її в нових ідеях, поняттях і принципах. І головним дидактичним принципом у музичній етнопедagogіці українця є **принцип гуманізації**.

Найдавнішою ланкою гуманістичних спрямувань музичної етнопедagogіки є сфера духовної діяльності українців у галузі народної пісні. Народнопедagogічна мудрість, починаючи із часів Київської Русі й ще раніше, щедро репрезентувала ідеї гуманістичного виховання і навчання через народну пісню. Усна пісенна творчість українців підносила ідеал людини, яка прагнула до знань, цінила розум більше за багатство. Сповнена гуманізму, пісенна творчість народу спряла розвитку ініціативи, допитливості, дієвості,

уважного ставлення до духовних потреб людини, її естетичних запитів. Як зазначають дослідники, народом були вироблені основні напрями трудового, розумового, морального, фізичного та духовного виховання. У цьому визначне місце займає музична етнопедагогіка, яка найбільше вплинула на формування почуттів українця. Помітне посилення дослідження у сфері музичної творчості відбулося в другій половині XIX ст. Це пояснюється історичними факторами: бурхливим розвитком філологічних досліджень музичного фольклору та зрослим громадським інтересом до проблем національного музичного стилю. Записували пісенні тексти й мелодії М.Максимович, І.Франко, Леся Українка, К.Квітка, С.Тобілевич, М.Лисенко, О.Кошиць, М.Леонтович, С.Людкевич, Ф.Колесса, Є.Козак, Г.Верьовка, П.Тичина, А.Малишко, О.Дей та багато інших.

Першорядним принципом української музичної етнопедагогіки є **природовідповідність**. Народна педагогічна мудрість, опираючись на принципи природовідповідності, вимагає врахування не лише фізіологічних, психологічних, вікових особливостей, а й національних, регіональних, генетичних. Музична етнопедагогіка кожного народу передбачає навчання і виховання людей різних спеціальностей в один спосіб, усіх однаково, бо інакше це суперечить законам розвитку природи, змісту й характеру, культурно-історичному досвіду кожного народу, нації.

Серцевиною української музичної етнопедагогіки, її навчальної і виховної систем є принцип **зв'язку навчання і виховання з життям нації**. Формування особистості є складовою і невід'ємною частиною історичного, матеріального й духовного буття народу, одна з галузей його музичного мистецтва, його культури. У силу своєї природи й покликання музичне виховання не може ґрунтуватися на абстрактних ідеях, положеннях і бути відірваним від культурно-історичних традицій і звичаїв народу. Зміст, характер, форми виховної системи музичної етнопедагогіки тісно

пов'язані з історичними, національними, мистецькими особливостями життя народу в минулому, сучасному й науковим прогнозуванням на майбутнє розвитку нації.

Фольклорна музична спадщина українців – це унікальне джерело збереження історико-культурних досягнень, що має ознаки самобутності. У ньому виражені в концентрованій формі музичні образи й моральні ідеали, які є безцінним джерелом збагачення сучасної педагогіки як у теорії, так і практиці виховного процесу. Цими якостями володіє народна пісня. “Оскільки в народній пісні відбиваються почуття народних мас, то можна сказати, що через неї ми безпосередньо розмовляємо з давніми поколіннями не тільки історичних, а й передісторичних часів”¹, – відзначав Григорій Ващенко. Народна пісня є могутнім і дієвим засобом становлення, формування та розвитку високоморальної, естетично-спрямованої особистості, врешті-решт засобом пробудження людського в людині. “Хоч би про що йшлося в пісні, вона завжди зворушує щирістю й безпосередністю, апелює до співпереживання. Будучи засвоєною, пісня допомагає виявити настрої і почуття виконавця чи слухача навіть тоді, коли його власна ситуація тільки віддалено нагадує відображені події в пісні. Саме в цьому полягає ефективність виховання музикою – вражаючи почуття, вона викликає численні асоціації, “приводить” душу до стану емоційного резонансу з музичним символом”².

Головна мета етномузичної дидактики – мистецька освіта – основний важіль піднесення музичної культури народу, важливий засіб формування почуттєвої сфери українця й забезпечення загального розвитку молоді, її підготовки до життя і творчості. Народ пізнає навколишній

¹ Ващенко Г. Виховна роль мистецтва // Праці з педагогіки та психології. – К.: Наукова думка, 2000. – Т.4. – С.254.

² Горбенко С.С. Історія гуманізації музичної освіти. – Кам'янець-Подільський: Видавець П.П., 2007. – С.140.

світ протягом історичного розвитку. Для активної життєдіяльності кожна людина має здобути певну суму знань, умінь і навичок. І завданням народної дидактики є підготовка людини до засвоєння рідної мови. Найперше дитина засвоює **звук** шляхом наслідування мовних інтонацій і завдячуючи генетичним особливостям наявності **слуху**. Одночасно із засвоєнням материнської мови приходить ознайомлення з усною пісенною творчістю – колисковими, ігровими забавлянками, утішками та ін. Обов'язковим змістом етнодидактики стало залучення дітей до музичного мистецтва як важливого фактора виховання почуттєвої сфери дитини.

Зміст музичної етнопедагогіки диктує життєву потребу людини – працю. При цьому звертається увага на елементарні знання про неї, для засвоєння яких практично не потрібно спеціального трудового навчання, а досить простого спілкування дорослих із дитиною через пісню. Пісні входять у побут дитини через більш складні знання: запам'ятовування поетичного тексту; інтонаційне відтворення мелодії; відчуття ритму через слухо-моторні зв'язки й т. ін. І тут на перший план постають питання про **музичні принципи й методи навчання**.

В історичному розвитку музичної етнопедагогіки українця сформувалися основні методи навчання і виховання як на емпіричному, так і на науковому рівні. Опираючись на народну педагогіку, народ сформував два методи:

- *Перший*: музичний етнопедагогічний **метод навчання наслідування** (за зразком), **репродуктивний** (на слух), через мелодичне й поетичне запам'ятовування засобом співу та гри на музичних інструментах.
- *Другий*: музичний етнопедагогічний **семіотичний метод навчання** (знаковий). Розшифровується через нотографію (крюки, знамена, ноти); **релятивний** (через мануальні знаки), що вимагає організації спеціального

навчання засобом співу й гри на музичних інструментах.

І перші й другі методи організації навчання на практиці у своєму історичному розвитку піддавалися великим змінам у часі й просторі. Вони сформували музично-етнопедагогічні принципи, за допомогою яких було організовано музичне навчання і виховання на емпіричному та науковому рівнях. Зважаючи на загальнопедагогічні принципи навчання і виховання, музична етнопедагогіка сформувала свої дидактичні принципи, а саме:

- *принцип ритмізації;*
- *принцип мелодизації;*
- *принцип гармонізації;*
- *принцип ладового функціонування мелодії;*
- *принцип мелодичної та мовної спорідненості.*

Вироблення етномузичних дидактичних принципів навчання відбувалося поступово. Вони проявилися емпіричним шляхом на основі узагальнення народної практики музикування і відкриття його найтиповіших об'єктивних закономірностей співу, гри на окремих музичних інструментах, творення музичних композицій та їх виконання.

Одночасно формування дидактичних принципів у музиці відбувалося через пізнання природи, суспільних відносин, матеріальної і духовної культури українців, через творіння і вдосконалення народних інструментів, через вокалізацію побуту та генетичність слухових аналізаторів. Народна філософія сенсуалізму, яка вважає, що навколишній світ пізнається в основному через відчуття і почуття людини, й розглядає відчуття як відображення об'єктивної реальності, висунула на перший план **музичний дидактичний принцип ритмізації.**

Ритм (від грецького *rhythmos* – співвідношення, по черговість) – означає “плин”, тобто “розмірений рух”. Ритмічні відчуття оточують людину з дня її народження. Погойдування колиски, ритмічні вправлені рухи, плескання в

долоні, танцювальні ритмічні рухи – все це свідчить про динамічну природу явищ. Вживання і поширення поняття “ритм” найбільше закріпилося в природі. Існує ритм серця, подиху, добовий ритм, ритм виробництва, ритм морських хвиль, поетичний ритм, архітектурний ритм і найбільш уживаний “музичний ритм”. Найближчим до музичного ритму є поетичний ритм. “Ритм у поезії – це сукупність відступів від метричної схеми, синтаксичних порушень її, індивідуальне в кожному випадку сполучення ударних і не ударних складів”¹. Для музики характерна виражена моторика, що несе етнопедагогічний функціональний характер через певну фізичну дію людини: трудова пісня, похідний марш, танець, колискова й т. ін. З ритмом пов’язані наголошені й ненаголошені долі в такті та формування музичних творів у простих і складних розмірах. Ритм пов’язує мануальну техніку управління – диригування².

Музична етнопедагогіка подбала про ритмічний розвиток дитини через створення дитячих музичних інструментів, дитячих пісень, забавлянок, утішок, колискових. Явище ритміки спостерігаємо в танцях, спортивних вправах, у ходьбі. Це сприяє закріпленню генетичної вродженості відчуття ритму та формуванню почуття прекрасного. Про генетичну вродженість музично-слухових якостей українців сказано й написано достатньо. “За результатами медичних експериментальних досліджень клітини людського організму перебувають у постійному коливальному русі. Рух цей, однак, відбувається не одночасно, не упорядковано, а автономно. Під час звучання музики чітка ритмічна пульсація (якщо вона має місце) організує ці клітинні коливання, що в суб’єктивному відчутті людини сприймається як підвищення (рідше – пригнічення) життєвого

¹ Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004. – С.89.

² Доронюк В.Д. Курс техніки диригування. – Івано-Франківськ: Обласна друкарня, 2004. – 287 с.

тону”¹. З ритмічних відчуттів розпочинається і втілюється музична етнопедагогіка. На жаль, якщо в людини генетична вродженість відчуття ритму порушена, то сформувати чи виховати його неможливо.

Українська музична етнопедагогіка дає змогу виділити педагогічно-національні цінності, які знайшли своє втілення в **принципі мелодизації**, який має непересічну виховну вартість і пов’язаний із гуманістичним процесом нації. У цьому принципі закладена сила музики, де головне місце займає **мелодія**.

Мелодія (від грецького *melodia* – спів, пісня, наспів) – художньо усвідомлений послідовний ряд звуків різної висоти, організований за допомогою ритму й ладу. Мелодія є виразником стилю, жанру музичного твору, його національної приналежності². Мелодія має три властивості:

- інтонаційність мелодії, зв’язок із мовою, її вокалізація;
- комплексність самостійного існування в образності мелодії через ритм, темп, тембр, висоту, артикуляцію, звуковедення та ін.;
- часово-природниче, горизонтально-лінеарне розгортання музичної думки та ладової впорядкованості.

Інтонаційність мелодії тісно пов’язана з мовою нації, з її мовними наголосами, з комунікативною функцією мови. Термін “інтонація” (від латинського *intono* – голосно промовляю) – означає озвучення мови. У музичній етнопедагогіці зв’язок мовної і мелодичної інтонації має історичний попередник у вигляді крику, вигуку, стогону, плачу, дитячого лепету тощо. Джерелом звукоутворення є людське горло, грудна клітка, носова й лобна порожнини. Більш детально вокалізація нашої мови й мелодизм розглянуті в наукових

¹ Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004. – С.17.

² Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – С. 303–304.

працях із вокального мистецтва¹. Слід зазначити, що музична інтонація містить у собі більше інтонації, ніж окремо мовна. Вона в процесі вокалізації в стислій звуковій формі може дати образ людини, яка здійснює цю вокалізацію – співає. Ця інформація несе дані про стать, вік, темперамент, фізичний і психологічний стани, а також із соціального боку може розкрити національність, соціальний стан, історичну епоху, в якій жив чи живе виконавець.

Таким чином, принцип мелодизації створює основу для дидактичного спрямування музичних творів і несе в інтонаційності інформацію, здатну вплинути на пізнавальну заінтересованість людини.

Крім інтонаційних якостей, мелодія містить у собі комплекс **конструктивної організації** музичних образів, які відтворюються в ритмі, темпі, динаміці, силі звука тощо. Ці виражальні засоби забезпечують мелодії образну яскравість і тим самим впливають на почуття як виконавця, так і слухача. Конструктивна організація мелодії має етнопедагогічні якості, що сприяють її запам'ятовуванню та імпровізації. Інтонаційні й конструктивні елементи мелодії важливі однаковою мірою, бо їх поєднання створює ту взаємодію, яка здатна виражати національні риси музичних образів і цим самим впливати, захоплювати, виокремлювати мелодію і надовго запам'ятовувати її як і вербальні (мовні) засоби.

Українські народні мелодії характеризуються як прості мелодії і як відшліфовані модично-поліфонічні розгортання музичної думки. Народні творці-самородки інтуїтивно, на емпіричному рівні творили пісню на основі горизонтально **лінеарних зв'язків**, що й проявилось в простій музичній одноголосій формі – заспів, приспів. Мелодичне мислення поступово кристалізувалося в голосові вертикальні

¹ Доронюк В.Д., Сливоцький М.Ю. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. – 305 с.

конструкції, що привели до гармонізації. **Лінеарність** (від лат. *linearis* – лінійний) означає послідовний рух звуків, який створює мелодичну лінію, що зв'язана з ритмом і ладом. Характер мелодичного рисунка (величина інтервалів, напрям руху мелодії) відіграє основну роль у створенні музичного образу. Не занурюючись у сутність проблеми творення мелодії, зазначимо, що гомофонна мелодія українців породила сольний (лірники, кобзарі, бандуристи, псалти) спів і, завдячуючи гуртовому співу (заспівувачі, виводчики, басисти), створила гомофонно-гармонічну структуру народної пісні.

Завдячуючи гуртовому співу та використанню музичного інструментарію (ліра, кобза, бандура, цимбали), українська музична етнопедагогіка опиралася на важливий дидактичний **принцип гармонізації**, що збагатив звукову палітру народної пісні. Історичний розвиток гармонії як навчальної дисципліни пов'язаний зі специфічним “звуковим будівельним матеріалом”, який тісно поєднаний із будовою мелодії. Найперше – це співвідношення двох музичних звуків, що складають між собою **інтервал**. Із сукупності таких інтервалів будується мелодія, розташована лінеарним способом, тобто горизонтально. Інтервал у мелодичній побудові – “це осмислене **інтонаційне** сполучення двох музичних тонів, узятих послідовно”¹. Таке гармонічне сполучення звуків, нанизаних на ритмічні величини, дає відчуття усвідомленого їхнього злиття в головну музичну думку, з якої і складаються пісня, інструментальна мелодія. У музичній етнопедагогіці українця така монодія не знайшла повного задоволення в почуттєвих проявах. Усе пов'язане з генетично вродженими співочими голосами, які поділилися на **високі** й **низькі**. У звичному гуртовому співі високі голоси оволодівали мелодією, а

¹ Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004. – С.109.

низькі голоси були здатні співати або октавою нижче (басували), або будували “втору” (терцію) нижче. Такий спів часто шліфувався і вдосконалювався в піснях родинно-побутового напрямку чи в духовних гимноспівах у церкві. На цю історичну закономірність розвитку гармонізації звернув увагу С.П.Людкевич, гармонізуючи літургійні й церковні пісні. Зазначивши, що “співи дяківські у нас здавна уже в церкві гармонізуються “по своєму” народом на два й подекуди на три голоси... дарма шукали б ми у тій імпровізованій гармонізації яких-то проблесків “народного духа”, або що небусть в роді “підголосків” Придніпрянщини... традиційною гармонізацією “второго” голосу, яка здавна уже врзалася в наші вуха і яка йде постійно терціями”¹. Такий спів поділив інтервали у вертикальному звучанні на **консонанси** й **дисонанси**. **Консонанси** – акордове благозвучне, злитне звучання, не напружене. **Дисонанси** – акордове неузгодження, напружене звучання, яке потребує наступного благозвуччя, розв’язання. **Гармонія** (від грецького *harmonia* – зв’язок, узгодженість, структурність, порядок) – сполучення тонів в одночасному звучанні; виражальний засіб музики; наука про акорди; стильове явище в національному, регіональному й інтернаціональному вимірах, що супроводжується закономірною відповідністю ладових відносин (основні з них мажор, мінор, народні лади).

У музичній етнопедагогіці українців найперше акордове співвідношення з мелодією утвердилося як терцієва структура, що тісно пов’язана з ладовою мажорно-мінорною системою. Музична теорія дає нам класичне визначення акорду як співзвуччя трьох звуків, які розміщені або можуть бути розміщеними за терціями. Таке визначення найперше взято з музичної народної творчості, яке часто

¹ Людкевич С.П. Збірник Літургійних і церковних пісень. – Львів: Наукове товариство ім. Т.Шевченка, 1922. – С.1.

порушувалося, зважаючи на вільне голосоведення і темброву організацію народної пісні.

Ряд дослідників музичного фольклору, вивчаючи гуртовий спів і його особливості, відзначають, що в кожному гурті є лідери-організатори, які керують співом як виконавці. У різних регіонах України етнопедагогічність гуртового співу проявлялася в злагодженому співі, який не потребує зовнішнього контролю і мануального управління. Усі дії голосового виконання контролюються слухом самих виконавців. Проте рольові функції існують і серед них важлива роль “заспівувача”. “Той, хто “заводить” (починає) пісню, задає настрій, темп, тон. Нерідко функції заспівувача і лідера гурту поєднуються в одній особі”¹. Одночасно розділяються функції голосів у процесі гармонізації гомофонно-гармонійної в народному багатоголоссі, особливо в техніці “втори”. Етнопедагогічний принцип гармонізації здійснюється на емпіричному рівні. “Підстроюючись до мелодії, яку веде група високих голосів (сопрано, тенори), альти, баритони і баси будують свою партію на основі терцового паралелізму. Ознаки лідера, заспівувача у такому співі практично відсутні. Голоси поділяються на низькі і високі... Такий спів становить одну з історичних ознак західноукраїнських регіонів – Західне Поділля, Галичина, Волинь, Закарпаття”², – відзначає А.І.Іваницький.

Таким чином, принцип гармонізації в українській музичній етнопедагогіці побудований на генетичній основі українців у вродженій наявності музичного слуху, голосів, ритмічності, музичній пам’яті, ладового відчуття та великій любові до почуттєвої реалізації свободолюбства, природовідповідності через спів, гру на музичних інструментах. Цьому сприяють народні звичаї та традиції історико-

¹ Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004. – С.283.

² Там само.

календарного функціонування свят та обрядів, які впродовж кожного року повторюють музичний фольклор і сприяють вивченню та закріпленню старого народного пісенного й інструментального репертуару й творенню нового.

Для закріплення принципів музичної етнопедагогіки на базі народного фольклору неможливо обійтися без сформованого **принципу ладового функціонування мелодії**. Ладова організація музичних звуків і на їхній основі творення мелодій є тим специфічним засобом, на якому базується музична етнопедагогіка. Особливо лад впливає на процес музичної творчості певного народу, нації. Історичний процес складання тонів у єдину систему, на основі якої функціонує і розвивається музична практика, сформувався в здатність людини до музичної діяльності. Найперше, на що слід звернути увагу, лад впливає на почуття – веселий, сумний. У музичній етнопедагогіці ці почуття асоціюються з емоційною виразністю, яка реалізується в народних піснях. Певні народні лади, що склалися, історично пов'язані з національними особливостями народу, з його музичальністю. Серед них – мажорний, мінорний лади й, відповідно, гами.

Лад (італ. modo) – взаємозв'язок музичних звуків, які визначають залежність *нестійких ступенів* від *стійких* (опорних) *ступенів* і складають відповідно гаму з основним центром – *тонікою*. Головним ладом в українців, що склався історично, є 7-ступеневий – мажор, мінор із численними їхніми різновидами¹. Не заглиблюючись у музично-теоретичне дослідження ладової структури, зауважимо, що для музичної етнопедагогіки українців саме з ладом, у процесі співу, пов'язане унікальне поняття “музичальність нації”. Почуття ладової впорядкованості – одна з найважливіших основ музичної етнопедагогіки. Відмова від ладу веде до розпаду народної творчості. Історично склалося так,

¹ Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – С.259.

що відчуття ладової закономірності в етнопедагогіці народного співу існує тільки в музиці, її немає в інших видах мистецтва. “Лад, таким чином, є всеосяжним. Він – “дух”, що дає життя звуковій матерії, яка певним чином ділить звуковий простір. У музичній практиці лад є гранично конкретним”¹.

Принцип ладового функціонування мелодії вказує на факт системної висотної організації звуків, що базується на тяжінні нестійких ступенів звукоряду до стійких. На цій закономірності та на діапазоні людських голосів українці творили народні пісні, а від них інструментальну музику. Ці пісні були різні за своїм суспільно-родинним, календарно-обрядовим характером і, відповідно, за ладом – веселим чи сумним, залежно від їхнього виховного призначення. На їхній виховний і навчальний зміст впливала поетична мова та її призначення для різних вікових категорій – дітей, підлітків, молоді, зрілого та старшого віку. Згідно з поетичним змістом народні пісні творили в певному музичному ладі. Цей процес пройшов великий історичний шлях від одноголосся до різних видів тональних взаємовідношень: мажор-мінор, однойменність, енгармонічна рівність.

Принцип ладовості в музичній етнопедагогіці опирається на ще одному народному важливому принципі – **принципі мелодичної та мовної спорідненості**. Пісенна етнопедагогіка й поетична мова тісно пов’язані між собою формою інтонуювання. Мовні інтонації збагачили смисл слів, їхнє почуттєве значення, але поступаються музичному інтонуюванню і перевершили мовне. Цим самим синтаксичний бік мовлення в музиці набув більшої виразності передачі через почуттєву сферу. Музична інтонація на протигагу мовній несе основне почуттєве навантаження і таким чином формує музичний образ. Музична інтонація набула “своєї

¹ Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004. – С.58.

мови” (інтервал, ритм, темп, динаміка, мелодичний розвиток) і вбирає в себе, підсилює семантику слова (тексту). Музична етнопедагогіка з давніх часів опиралася на магічність значення слів, через них намагалася вплинути на природу через звуки, інтонації голосу з різними відчуттями – благальним, лагідним, вольовим, грізним, плаксивим та ін., що були невіддільні від слова. “Найдавніші інтонації первісного співу були насичені тим самим емоційним змістом, що й мовні. Інтонаційний контур найдавніших “напівів” був невіддільний від вольових, благальних, грізних тощо інтонацій, які вживалися і у звичайній мові”¹, – стверджує А.І.Іваницький. Щоб усвідомити роль мовної інтонації як музичної якості, потрібен був тривалий період розвитку, який до цього часу можна прослідкувати у веснянках, русаліях, трудових і обрядових піснях. Окремі вигуки “гей”, “гу” до цього часу звучать у Карпатах, піснях Полісся, “ой” – у степовій зоні Слобожанщини як звукоемоція до пісенної творчості українців. Давня людина поступово пояснювала явища природи, прислухалася до неї, наслідувала її звукову палітру й відповідно творила примітивні музичні образи, часто обмежені у звуковому діапазоні, але обов’язково з’єднані зі словами. Поступово навчилася розспівувати слово, що давало можливість сприяти мовному збагаченню і створити особливий вид комунікації з подібними до себе та з природою. Це збагачення і розвиток мелодичної й мовної спорідненості в музичній етнопедагогіці збереглися до наших днів.

Українська музична етнопедагогіка, її дидактичні принципи живуть тоді, коли вони діють. Коло інтересів музичної дидактики дуже широке у вихованні дітей, а саме:

¹ Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004. – С.10.

- формуванні в дітей поглядів на життєві події та явища через музичні відчуття, сприймання, музичну пам'ять, звуковисотну уяву, музичне мислення;
- виробленні музичних інтересів до народної пісенної творчості й інструментального мистецтва;
- на базі пісенного фольклору сформувати культуру слова й удосконалити рідну материнську мову українця.

“Вхід дитини у мову через пісню, як і в навколишній світ, має надзвичайно велике педагогічне значення. У народній пісні вповні розкривається краса і велич усної мови. Народні колискові пісні глибокі за змістом. Вони вчать любити рідну землю, батьків і працю, захищати правду, поважати старших. Мова колискових пісень барвиста, соковита, приваблива, а сюжети прості й зрозумілі, насичені яскравими образами рідних і близьких для дитини людей – матері, батька, братиків і сестричок”¹.

Таким чином, музична етнопедагогіка – це один із провідних напрямів у педагогічній науці, що забезпечує ґрунтовне засвоєння музичного мистецтва, надбаного українською нацією, сприяє вихованню молоді та гідних її представників і спадкоємців. Це наука про закономірності, шляхи й засоби збереження мужньої, генетично вродженої спадковості, що через музику етнізує особистість. Вона розглядає музичну освіту як ланку неперервного історичного процесу естетичного розвитку народу й синтезує досягнення його власної музичної педагогіки.

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: Інститут змісту і методів навчання, 1997. – С.181.

§ 3. Музичний фольклор: типологія та методологія етнопедагогіки

Розгляд музичного фольклору в аспекті традиційних схем його класифікації за жанрами запозичений із літературних досліджень. Народна пісня може одночасно входити в різні жанри чи мати різні мелодичні й літературні ознаки (історичні коломийки, коляди, балади історичні, сімейні, родинні тощо). Їх ситуативна прив'язка за стилем, жанром дещо не вписується в музичну етнопедагогіку. “Кодування у фольклорі подібне до передачі ДНК у генетиці і є запорукою відтворення етносу, його історичної пам'яті та збереження його культурної цінності. Механізми цього процесу вияскравлюються в міграціях етнічних груп, котрі за будь-яких умов та просторової дистанції зберігають **етнокультурний код** у стосунку до материнської культури в різних проявах життєвої і творчої діяльності”¹, – справедливо зауважує С.Й.Грица. І одним із таких важливих кодів є **музична етнопедагогіка українця** через його фольклор, що тісно пов'язаний із **народними звичаями**. Найважливіші із цих звичаїв, що глибоко проникнені почуттями, передаються й закріплюються через пісню, мелодію від батьків до дітей, від одного покоління до наступного, від одного природного середовища регіону іншим. Цей етно-музичний код є базовим для українця. Музичний фольклор, його пісня “як фактор етнічної консолідації”² через народні звичаї в умовах чужих режимів, що пригнічували й постійно боролися з народною піснею, осягнув, і став скарбницею й засобом збереження українського етносу. Справедливо відзначають дослідники музичного фольклору, що головним орієнтиром у ньому є слово, яке “має реальну силу впливу на долю і навіть на життя людини (так звана **вербальна**

¹ Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002. – С.22.

² Там само. – С.27.

магія)»¹. Намагаючись вплинути на свою долю, на природу, люди вдавалися до звуку, до свого голосу, інтонація якого мала різні характеристики – вольову, грізну, лагідну, любовну, благальну, що наповнювалися емоційним змістом як у мові, так і в музиці.

Типологія музичного фольклору тісно пов'язана з семантикою “двомовності” слова й музики. “Слово є в ньому найпершим смислороздільним елементом, музика – дискурсивним, проте, сенсоінтегруючим... Вони походять від генетики психофізіологічних властивостей людини – її слухового відчуття, голосового діапазону, статевих, вікових ознак (чоловічі, жіночі, дитячі, молоді, старі, різкі, м'які голоси), від відчуття ритму, що властиве всім народам світу незалежно від їх расової, національної приналежності. Звідси коріння всезрозумілості музики”². Оцінюючи музику в суспільному житті етносу, ми зауважуємо, що вона супроводжує певні події, слово, обряд, танець, які тісно пов'язані зі звичаями цього етносу й проходить через природно-раціональний вимір часопростору. Такої типології дотримуються у своїх дослідженнях Олекса Воропай (“Звичаї нашого народу”)³ та О.Ю.Чебанюк (“Календарно-обрядові пісні”)⁴, які разом з обрядовими діями увійшли до фольклорно-етнографічного комплексу певного свята, що вписується в народні звичаї.

Календарно-обрядові пісні в тому вигляді, в якому вони дійшли до наших днів, містять багато ліричних, гумористичних і сатиричних пісень та багато ігрових, хороводних, що перейшли в дитячий репертуар, чим поповнили музичну етнопедагогіку. Типологізація дитячого фольклору розглянута в дослідженні Г.В.Довженок “Ди-

¹ Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004. – С.10.

² Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002. – С.33.

³ Воропай О. Звичаї нашого народу. – Харків: Фоліо, 2004. – 507 с.

⁴ Чебанюк О.Ю. Календарно-обрядові пісні. – К.: Дніпро, 1987. – 392 с.

тячий фольклор”¹, у якому в повному об’ємі розкрита музична етнопедагогіка. Починаючи з колиски, дитина одержує найпростіше уявлення про добре й погане, про дозволене й недозволене, про любов і нелюбов, що передається в пісні через алегорію тварин (кота-воркота, сонка-дрімка, соловейка, зозульку, сороку-ворону, курочку-качечку тощо) та через рух (тосі-тосі, чуки-чуки, топці-топці). Значний обсяг виховного процесу охоплює музична етнопедагогіка дитячий вік дошкільнят. Великий вклад до нього зробив Василь Верховинець (Костів) у своїй праці “Весняночка”².

Розглядаючи народознавство українців та їх етнопедагогіку, всі дослідники зверталися до народної музики, проте, не маючи музичної освіти, вони рідко торкалися типології й методології шляхів і методів аналізу існування народної педагогіки у сфері музики. Досліджуючи й записуючи народний музичний фольклор, вони переважно розглядали його як фон до трудового, морального, економічного, лінгвістичного й інших видів етнопедагогіки, часто не звертаючись до почуттєвого, емоційного виховання, до якого пряме відношення має народна музика. Ця якість народного музичного мистецтва має своє найбільш значуще досягнення і вплив. Ні одну важливу діяльність людини чи певні суспільні, історичні події не обминула музично-пісенна творчість українця, щоб не освятити його своїми почуттями через мелодію, ритм і музичну пам’ять, у якій (як генетичній якості) зберігала й передавала їх. Усі ці особливі генетичні якості українця, його ментальність постійно поверталися до пісні як до порадника, почуттєвого вияву й ставлення до своєї національної долі, історичного минулого й бачення свого майбутнього. Порятунком для

¹ Довженок Г.В. Дитячий фольклор. – К.: Дніпро, 1986. – 304 с.

² Верховинець В. Весняночка. – К.: Музична Україна, 1989. – 341 с.

нації, яка була історично позбавлена державності, стали народні звичаї й традиції, важливіші з них для українця були оспівані в піснях і засобами музичної етнопедагогіки збережені й передані для кожного вікового цензу людини.

Найпершим і найважливішим звичаєм із природною потребою українця є **виховання дитини**. Звертаючись до звичаїв як до особливого фактора, що охоплює всі сфери родинного, громадського й суспільного життя, ми прослідковуємо тісний зв'язок із музичною етнопедагогікою. “Звичаї – це ті неписані закони, якими керуються в найменших щоденних і найбільших всенаціональних справах. Звичаї, а також мова – це ті найміцніші елементи, що об'єднують окремих людей в один народ, в одну націю. Звичаї, як і мова, виробилися протягом усього довгого життя і розвитку кожного народу”¹, – відзначає Олекса Воропай. Виховати дитину без **народних звичаїв неможливо**. “Дотримання звичаїв свого народу – суттєва ознака духовної культури особистості. Ось чому всіх видатних діячів українського народу завжди хвилював (і хвилює) стан дотримання підростаючими поколіннями своїх національних звичаїв”². Тому Т.Г.Шевченко у своїх роздумах про долю України звертається й говорить про українські звичаї як про могутній впливовий фактор формування духовного світу народу, як про трансмісію національної культури від покоління до покоління, від батьків до дітей:

“Світе тихий, краю милий,
Моя Україно!
За що тебе сплюндровано,
За що, мамо, гинеш?
Чи ти рано до схід сонця

¹ Воропай О. Звичаї нашого народу. – Харків: Фоліо, 2004. – С.5.

² Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ВІПОЛ, 1996. – С.37.

Богу не молилась?
Чи ти діточок непевних
Звичаю не вчила?
Молилася, турбувалася,
День і ніч не спала,
Малих діток доглядала,
Звичаю навчала...”¹.

У чому педагогічна суть народних звичаїв у процесі виховання дитини? Розглядати звичаї необхідно як загальноприйнятий порядок, як правило поведінки, що історично склався й увійшов у побут, свідомість і став нормою, якою керується людина, рід, колектив, суспільство. З погляду музичної етнопедагогіки звичай розглядається як набуття знань, умінь і навичок учитися. Слідом за лінгвістикою поняття “звичай” виводить етимологію від старослов’янського слова “наука”. На цю властивість і етимологію походження цього слова звертає увагу академік М.Г.Стельмахович². Звички носять різний характер, як корисний, так і негативний. Корисні звички формують позитивні якості дитини (наприклад, бути уважним до старших, привітним, чемним, не обманювати, не лінитися, бути акуратним та інші) й запобігають шкідливим звичкам (наприклад, капризувати, обманювати, битися, бути неслухняним, лінитися і т. д.). Музична етнопедагогіка стоїть на сторожі й прищеплює корисні звички, оберігає від шкідливих. Народні звички, їх сума створюють **народні традиції**, які формують досвід, погляди, смаки, норми поведінки, позитивні почуття, що склалися історично й передаються з покоління в покоління. Без традицій немає родинного виховання, яке зводиться до передачі досвіду різних видів

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.193.

² Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ВІПОЛ, 1996. – С.32.

етнопедагогіки. “Звичай і традиції, як два крила одного птаха, забезпечують кожній людині злет до досягнення духовності. Одне без одного бути не може”¹. Якщо прослідкувати за етапами застосування на практиці виховання дитини, то зауважимо, що вона спочатку засвоює звички, а потім вони стають традиційними. Система звичаїв і традицій українців – результат їх багатовікових виховних зусиль.

Стосовно музичної етнопедагогіки виховання маленької дитини розпочинається з освоєння **звук**. Звук є тим мовним і музичним будівельним матеріалом, з якого розпочинається виховання дитини. Наступним елементом є **ритм**, який формується в часі й просторі. Опираючись на органи слуху, дитина розпочинає подавати звук (плаче, гугукає, сміється тощо). До одного року дитина засвоює ряд звуків з артикуляцією голосних “а”, “о”, “у”, “е” й т. д. У процесі спілкування рідних із дитиною розмова з нею, родинне середовище, генетична спадковість сприяють засвоєнню звукової палітри й діапазону розвитку артикуляції окремих звуків і звукосполучень. “Результат зовнішніх впливів і діянь залежить від тих внутрішніх (генетичних) сил і процесів, які визначають індивідуальне реагування на них кожної дитини, спадковості, темпераменту, аналізаторів (слухового, звукового, рухового), задатків, нахилів, здібностей”². Але генетично вроджені особливості дитячого організму створюють тільки передумови розвитку, де вирішальним фактором виступає система виховання. З цією метою етнопедагогіка створила ряд вправ і дій, за допомогою яких формуються й розвиваються звуки мови та ритму.

Спілкування батьків із малятами розпочинається із **забавлянок**, які мають чітко визначений ритм і звуки

¹ Стельмахович М.Г. Українська родинна педагогіка. – К.: ВІПОЛ, 1996. – С.42.

² Там само. – С.155.

(прима, секунда). Ці музичні властивості забавлянок (утішок) впливають із самого змісту та віку дитини. Вони пристосовані до малят, які ще лежать, і коли вони тримають голівку, сидять. Забавлянки поєднуються з рухами, які відповідають певному ритму й звукам, що характеризують дитяче мовлення.

Мати бере дитину за голівку двома руками й, перекидаючи з долоньки в долоньку голівку, співає:

Печу, печу папку

Помірно



Пе-чу пе-чу - пап - ку сад-жу на ло - пат - ку,



мен-шо-му мен-шу, а-біль-шо-му біль-шу, шусть у піч.

Мати бере дитину за ніжку й пальчиком злегка постукує по п'яті, співає:

Ой кували ковалі

Помірно



Ойкували ковалі, товеликі томаті, а старого коваля



по-са-ди-ли на ко-ня. Шкреб, шкреб, цвя-хи цвях, цвях.

Інші забавки призначаються для вироблення ритмічного відчуття рук. Мати бере дитя за ручки й плеще його долоньками, при цьому співаючи:

Тосі, тосі



Після багаторазового повторення маля засвоює звукову сигналізацію, само здійснює рухи руками. Таким чином виховуються ритмічні відчуття й мовна сигналізація. Через подібні забавлянки (утішки) в дитини на емпіричному рівні розвиваються слухо-моторні зв'язки, які зафіксуються в неї й вона на них реагує. Адже дитина впізнає голос матері й моментально реагує на нього, на його тембр, силу звука, на вираз обличчя. Для фіксації звука й настрою цього звука дитина уважно спостерігає очима й разом зі слуховим сприйняттям фіксує якісні характеристики звука й певні образи його сприйняття. Потішки й забавлянки формують у дитини природне відчуття звукового та тонового й півтонового відчуття, які непомітно, поступово з ростом дитини відтворюються в мові та в її почуттях. Саме почуттєве виховання покладається на звукове його оформлення. “Який вік, такий скік”, тобто стан здоров'я, рівень розумових, фізичних і духовних можливостей людини. Цим ілюструється об'єктивна закономірність скоку, тобто стрибка, в розвитку кожного людського індивіда, зумовленого його віковими видозмінами, що, за вимогами родинної педагогіки, мусять знати й враховувати батьки, вихователі та вчителі”¹, – зауважує М.Г.Стельмахович.

¹ Стельмахович М.Г. Українська родинна педагогіки. – К.: ВІПОЛ, 1996. – С.74.

Виховна сила української музичної етнопедагогіки, зокрема дитинознавства, зосереджена в динаміці вікових змін і життєвих функцій. Це чітко простежується в уживанні в народному середовищі пісенного матеріалу до малят. Уже через 4–8 тижнів дитина впізнає свою матір по голосу, реагує на нього. Спів материнських колискових заспокоїливо впливає на дитину й на формування слухо-моторного сприйняття звукової палітри. Якщо прослідкувати за колисковими народними звукоутвореннями, то ми зауважимо, що вони будуються на звукових зв'язках, що складаються з інтервалів великої й малої секунди. Ці інтервали сприяють формуванню відчуття тонової величини в дитини, що в подальшому допоможе сприймати тонову і півтонову будову музичного звукоряду (тон, тон, півтон, три тони і півтон). Прикладом є прості колискові звукоутворення¹:

Котки два



Прилинули голуби



¹ Шевчук О.Ю. Ходить сонко по вулиці. – К.: Музична Україна, 1988. – 158 с.

Люлі, люлі Василечку

№6



Люділюді Василечку, сплету тобі коли - сочку

та й по-вішу й усадочку. Бу-де ві-тер по - ві-вати, Васи-лечка

ко-лисати, буду-ть пташки прилі-тати, Васи - ле-жа за-бавляти.

Треба ложки...

№7



А - а лю - лі тре-ба лож-ки тре-ба - мис-ки,

тре-ба няньки до ко - лиски а - а - а - а Няньці тре-ба

їс-ти да-ти щоб у - мі-ла ко-ли-са-ти а - а - а - а

Ніжність, материнська любов, світ добра й краси в колискових піснях тісно пов'язані з мелодикою. Без мелодії немає колискової як і будь-якої пісні, призначеної для

дитини. Мелодія колискових пісень пов'язана зі змістом і дитячими образами: сон, дрімота, кіт-воркіт, із колискою, яка монотонно погойдується. Тому ці образи межують із мелодіями, які побудовані на нижньому тетраході мажору або мінору, в якому поступово розкладені ступені ладу згідно з інтервалами секунд, терцій та кварта. Таке формування ступенево-звукового сприйняття формує ладове відчуття. Адже в інших народів колискові побудовані на пентатоніці, ладо-звукових мелізмах і ритмі. Українська колискова пісня характеризує погойдування колиски через інтервал терцію, що є дуже важливим для слухо-моторного сприйняття й формування ладового чуття. Створенню художнього образу в колискових часто служать прості художньо-зображальні засоби мови, в основному епітети й порівняння. Поза увагою колискових пісень не лишається жоден аспект життя малої дитини.

У колискових піснях зустрічаємо образи, що виявляють соціальне середовище, взяте з побуту батьків – селянські, ремісничі, міські та з побуту дитини, де й погане, й добре переносяться на алегорії кота, курочку, качечку з побажаннями. Наприклад:

Котику сіренький

Повільно



Коти-ку сі-ренький, Котику біленький, котку воло-хатий,
Нехо-дипо-ха - ті, небудиди-тя - ти. Дитябудеспати,



не хо-дипо-ха-ті.
котковоржо-тати.

Ой на ко-та вор-кота
На ди-тинку-дрі-мота

а - а - а - а
а - а - а - а.

Ой спи, дитя



Ой, спи, дитя, безсповиття по-ки мати з поля-трийде та



при-не-се три кві - точ-ки. Од на бу-де дрім - ли - ва-я, дру-



га бу-де сон - ли - ва-я, тре - тя бу-де щас - ли - ва-я.

“Ой, щоб спало, щастя мало
Та щоб росло, не боліло,
На серденько не скорбіло
Ой рісточки у кісточки,
Добрий розум в голівоньку,
Сонки-дрімки у віченьки,
А в роточок говорушки,
А в ніженьки ходусеньки,
А в рученьки ладусіньки”.

Перший-третій рік життя дитини музична етнопедагогіка відводить вихованню її емоційної чутливості. Вона здійснюється через діяльність дорослих членів сім'ї. Дорослі виховують дитину раннього віку колисковими піснями та різними забавлянками, які, в переважній більшості, складені й виконуються жінками. В їх зміст закладалися “магічні” дії й вірування, які заспокоїливо впливали на дитину, діяли на її почуття. Співаючи колискові пісні, як писав Т.Г.Шевченко, “мене там мати повивала і, пови-

ваючи, співала, свою нудьгу переливала в свою дитину”¹.
Лагідний мамин голос, гарна спокійна мелодія, помірний темп, м’який грудний голос – усі ці засоби музичної виразності перепліталися з материнською любов’ю та позитивно впливали на дитину, її настрій і почуття:

“До схід сонця воду брала,
В барвінку купала,
До півночі колихала,
До світа співала:
“Е...е...лю-лі,
Питала зозулі,
Зозуля кувала,
Правдоньку казала...”².

Навіть такі природні потреби, як годування дитини, пошиття та придбання одягу, колиски, опоетизовуються, розфарбовуються, пов’язуються з мамою, родиною.

Гайчі, синку, гайчі

№10

Гай-чі, си-ну, гай-чі не-мавдо-ма мам-чі.
Ой, спи-мій си-ночку ви-но ти со - роч-ку,

Мам-ча піш-ла в по-ле спи си-ну со - ко-ле.
то - нень-ку то-нень-ку на лі-то бі - лень-ку.

Яким чином дитячий музичний фольклор, що складається з колискових, забавлянок, потішок, формується в

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.506.

² Там само. – С.197.

родинному середовищі? Відповідь на це питання тісно межує в народній педагогіці з музичною етнопедагогікою. Дорослі члени родини в сімейному середовищі передають його від мами до доньки, від батька до сина, від бабусь і дідусів, від сусідів. Колискові побутують в ігровому середовищі дітей 5–8 років, коли дівчатка граються з ляльками й, наслідуючи маму, бабусю, співають їм колискові. Музична етнопедагогіка продовжує свою дію через дітей середнього й старшого віку, коли вони доглядають, спілкуються, граються з меншими своїми сестричками й братами. Часто запозичують пісенний репертуар із дорослого середовища й переробляють його до рівня свого музичного сприйняття.

У середовищі родини нерідко зустрічаються її члени з особливо здібними музичними задатками, стають авторами родинних пісень, музичних символів і творцями пісенного фольклору. Ці музичні твори в народному середовищі шліфуються, вдосконалюються і стають національним надбанням.

Які особливості музичного матеріалу притаманні колисковим пісням, що сприяють поширенню та скорому вивченню в народному середовищі? Найперше – вони виконуються в повільному або помірному темпі, що сприяє запам'ятовуванню поетичного й музичного текстів. Вони декілька разів повторюються й часто мелодія стоїть під репризою із змінним мовним текстом. Динаміка колискових характеризується нюансом піано (тихо). Колискові співають у середній тесатурі, що сприяє вокальним виконавським можливостям будь-якого типу природного голосу. Ритмічна структура проста, в основному 2/4, 3/4, що залежить від мелодики, здатної скорому запам'ятовуванню та вокалізації.

Специфічним музичним засобом етнопедагогіки українців є **лад**. “Лад – наслідок історичного процесу складання тонів у єдину систему на основі їх функціонального сполучення. У формуванні та розвитку ладових систем головну роль відіграла антиномія стійкість-нестійкість, що

викристалізувалася в музичній практиці з природних психологічних відчуттів спокою й устремління, верховенства й підпорядкування... Саме з ладом (а точніше, з умінням під час співу “утримувати лад”) пов’язане унікальне поняття “музикальність”¹.

По-своєму, оригінально й ґрунтовно розкриває історико-пізнавальне значення української музичної етнопедagogіки з погляду етногенезу С.Й.Грица, яка справедливо підкреслює, що “у вивченні генезу музичного фольклору важливо мати на увазі семантичну “двомовність” слова і музики”². Оцінити значення колискових пісень у педагогічному прояві на підставі самої музики, що притаманна всім народам світу як джерело етногенезу, малоефективно, але не безнадійно. Адже, зважаючи на генетику психофізіологічних властивостей людини, різні народи володіють музичними ладами, притаманними тільки їм, конкретній нації (пентатоніка). Тому, опираючись на слухові відчуття, почуття ритму, ми можемо стверджувати, що колискова пісня закладає в душу маленької дитини відчуття ладу. Ця властивість притаманна всім націям незалежно від їх расової приналежності. У результаті ми отримуємо класифікацію колискових за словом вірша, які дуже часто прив’язані до регіону, суспільного його розвитку, природи, виду праці тощо.

Таким чином, значення колискових пісень для музичної етнопедagogіки українців у процесі виховання найменших дітей досить значне. Вони сприяють на підсвідомому рівні формуванню моторно-слухових особливостей, звукоартикуляційних навичок, тонових і півтонових відчуттів, реакції на звукові подразнення й тембри голосів. “Наш народ емпіричним шляхом, завдяки багатотональній

¹ Побережна Г.І., Щириця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004. – С.53.

² Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002. – С.33.

практиці родинного виховання, дійшов висновку, що дитина найінтенсивніше росте і розвивається від народження до п'яти років”¹. На емпіричному рівні музична етнопедagogіка формує музичні нахили й задатки 5–7-річних дітей. Це пов'язано з фізіологічним формуванням звукового апарата, першого “музичного інструмента” – **голосу**. Дитина спроможна співати. Вона спостерігає й бере участь у народних звичаях, які в Україні не обходяться без пісні. На ці особливості звернув увагу М.В.Гоголь у статті “Про малоросійські пісні”, зазначивши, що пісні “це народна історія, жива, яскрава, сповнена барв, істини, історія, яка розкриває все життя народу. Покажіть мені народ, у якого було б більше пісень. Наша Україна дзвенить піснями”². У цьому розумінні народна пісня в етнопедagogіці 5–7-річного дитячого віку виконує функції здатності відчувати, вслухатися і відтворювати певні мелодичні побудови та реагувати на них через м'язово-руховий апарат, зважаючи на те, що діти дошкільного віку перебувають у стані гри. “Гра – основна діяльність дітей дошкільного віку, в якій можуть бути хороводи, пісні сюжетно-ролеві, рухливі ігри”³, – зауважує Н.О.Ветлугіна.

Українська народна музика володіє досить великим обсягом етнопедagogічних цінностей, серед яких для дошкільнят є **музичні ігри**. У родині вміло користуються ними всі її члени в конкретних виховних ситуаціях і їх зміст передається від родини до родини, з покоління до покоління. Цим важливим арсеналом музичної етнопедagogіки користуються педагоги, вихователі, але часто виявляють свою безпорадність пояснити їх у зв'язку з тим, що в них не вистачає музичних знань, зокрема й етнопедagogічних.

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІСДО, 1996. – С.77.

² Гоголь М.В. Твори. – К.: Академія, 1952. – Т.3. – С.393, 430.

³ Методика музичного виховання в дитячому садку. – К.: Вища школа, 1978. – С.15.

На перший план музичних ігор, згідно з українськими народними звичаями, виступають **веснянки**. Вони в українській нації побутують із незапам'ятних часів. Народна творчість реалізувала себе у створенні веснянок, які в уяві українця виступають як дівчина-паняночка, що закликає швидший прихід весни. Веснянки-заклички українці, особливо діти, виконували тоді, коли в природі розпочиналося танення снігу або коли скресне річка.

Народна педагогіка зафіксувала декілька різновидів веснянок і **гагілок**. Гагілки – це ті самі веснянки, але вони виконуються тільки на великодні свята й мають (згідно з певними регіонами) різні назви, а саме: **гаївки, ягілки, маївки, рогульки**. Відповідно вони виконуються в різний час. У Галичині гагілки виконуються тільки на Великдень і провідну неділю. На Волині та Поділлі веснянки співають із ранньої весни (1–9 березня), Благовіщення (7 квітня) і аж до Зелених свят. “Між веснянками і гагілками з функціонального і тематичних поглядів особливих відмінностей немає. Однак якщо гагілки – це танково-ігрові пісні, то веснянки обіймають різнотипні групи молодіжних ігор та пісень, в тому числі й такі, що сприймаються без руху”¹, – стверджує професор, доктор мистецтвознавства Анатолій Іванович Іваницький.

Музична етнопедагогіка веснянки розглядає як різновид танцю та гри, де музичним матеріалом є пісня. За своєю типологією веснянки можна поділити на:

- веснянки-заклички (“гуканки”);
- веснянки-танкові (кругові);
- веснянки-пантоміми (відтворення рухами);
- веснянки-посівні (відтворення трудових рухів).

Одночасно веснянки мають своє вікове призначення:

- веснянки для молодшого віку;

¹ Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004. – С.61.

- веснянки для середнього віку;
- веснянки для юнаків і дівчат;
- веснянки для літніх людей.

Веснянки є тим музичним матеріалом, у якому використані “думки й почуття, голос рідної природи, який лунає так гучно в любові людини до її іноді суворої батьківщини, відбивається так виразно в рідній пісні, в рідних мелодіях, в устах народних поетів”¹, – стверджує засновник народної педагогіки К.Ушинський. Поєднання у веснянках співу, слова й танцю стало найбільш захоплюючим ігровим матеріалом для дітвори й молоді, коли зв’язок із рухом став найбільш характерною рисою. У мелодії і слові відтворювалися ритм і краса святкування приходу весни. Дівчата заздалегідь готували гарне вбрання, плели й прикрашалися віночками з квітів. Хлопці з кори верби робили сопілки й вигравали весняні мелодії.

У весняних іграх разом із колективним співом дітей, молоді використовували такі епітети: “закликати”, “кричати”, “гукати” весну.

Наприклад:

Благослови мати

№11 Помірно

Бла-го-сло-ви ма-ти, вес-ну за-кли - ка-ти!

Вес-ну за - кли - ка - ти - - зи-му про-вод - жа - ти!

¹ Ушинський К.Д. Рідне слово // Вибрані педагогічні твори: В 2-х т. – К., 1983. – С.123.

“Благослови, мати, весну закликати!
 Весну закликати, зиму проваджати!
 Весну закликати, зиму проваджати.
 Зимочка – в візочку, літечко – в човночку”.

Кривий танець

Повільно

№12



А в кри - во - го-тан - ця та не ви-ве-ду кін-ця



Тре-ба йо-го та ви-во-ди - ти, ла-ду йо-му та на-хо - ди-ти.

“Ми кривого танцю йдемо
 Кінця йому не знайдемо.
 А в кривого танцю
 Та не виведу кінця.
 Треба його та виводити,
 Ладу йому та находити”.

“На Благовіщення дівчата виводять по обіді коло церкви перший весняний хоровод: “Кривий танець... До цього часу весну тільки “виглядали” та “закликали”, а тепер вона вже тут, вона вже прийшла і вступила в свої права. “Кривим танцем” дівчата ніби кажуть весні: “Добрий день”¹, – пов’язує Олекса Воропай веснянку з народними звичаями. Особливості музичної форми, ритмомелодики веснянок впливали на нерозривну єдність співу, тексту, руху й виконання. В ігровому русі у веснянках використо-

¹ Воропай О. Звичаї нашого народу. – Харків: Фоліо, 2004. – С.164–165.

ується **крок** у помірному темпі, пов'язаний із ритмічною структурою мелодії, або **біг** – швидкий темп із подрібненням ритмічних одиниць у русі. Велика кількість веснянок виконується в **крузі**, що засвідчує стародавні магії сонця (коло) або вогню (навколо). Музична форма веснянок проста, часто одно-, двочастинна: заспів, приспів. Згідно з цими простими музичними побудовами для дітей дошкільного віку створюються пантомімічні сцени у виконанні однієї особи або всього гурту. Цим сюжетам підпорядковані такі веснянки, як “Мак”, “Льон”, “Груша”, “Перепілонька”, “Подоряночка” та багато інших. Опираючись на українську музичну етнопедagogіку, відомий композитор, фольклорист і хореограф Василь Миколайович Верховинець (Костів) дослідив народні музичні ігри, записав досить велику кількість їх та опублікував свою надзвичайно цінну працю “Весняночка”¹. Він практично показав, як у гущі народу України творилися, навчалися й виконувалися веснянки. Багатосторонність музичної етнопедagogіки проявилася в родинній і суспільній творчості та її впливі на дитячі почуття. “Тут дитина відчуває на собі благотворну дію музики й слова, танцю і ритмічних рухів, вона в захопленні від яскравих проявів прекрасного в природі, в повсякденному житті”². Музичне мереживо українських веснянок складає виняткову мелодійність і чітку ритмічну основу, що дуже зручні для виконання й легкого запам'ятовування.

Музична етнопедagogіка України проявилася й сформувалася на національному ґрунті й має самобутнє вираження в системі народного виховання. Ця самобутність проявляється в будові мелодій, їх ритмі та їх поетичному змісті. “У кожного народу своя особлива національна система виховання, а тому запозичення одним народом у іншого

¹ Верховинець В.М. Весняночка. – К.: Музична Україна, 1989. – С.93–199.

² Там само. – С.7.

виховних систем є неможливим”¹, – зауважив К.Д.Ушинський. Тому музичне виховання українців сформовано згідно з віковими особливостями, а саме: дошкільнята, молодші школярі, підлітки та юнацтво.

Наслідуючи народні звичаї, дошкільнят у родині навчали співати веснянок, таких як “Розлилися води”, “Іди, іди, дощику”, “Гей ви, дітки...”, “Ой вийтеся, огірочки”, “Шум” та інші².

Наприклад:

Розлилися води

№13

Роз-ли-ли-ся во - ди на три бро - ди.

Гей, ді-ти кві-ти весна красна зі-ля зе-ле - нень-ке.

Іди, іди, дощику

№14

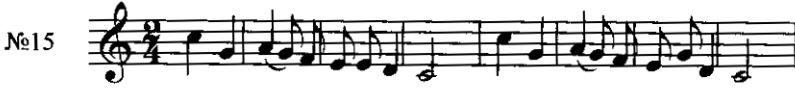
І - ди, і - ди до-щи-ку зварим то-бі бор-щи-ку
по-ста-ви-мо в ку-ти-ку на тер-но-вім пру-ти-ку

відром, цефром, дій-ни - це - ю над на - шо - ю пашни - це - ю.

¹ Ушинський К.Д. Вибрані педагогічні твори: У 2-х т. – К., 1982. – Т.І. – С.102–103.

² Верховинець В.М. Весняночка. – К.: Музична Україна, 1989. – С.93.

Гей ви, дітки



Гей, ви діт - кичорнобри-ві, всі ве - се - лі, жартівли-ві,

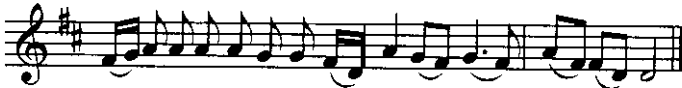


Хутко, хутко у садок зіллятамнарвемквіток зіл-ля там на - рвемкві - ток.

Ой вийтеся, огірочки

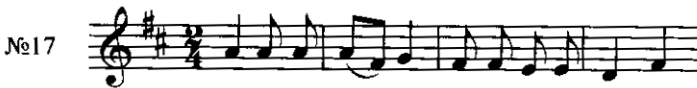


Ой вий - те - ся о - гі - роч - ки,



зе - ле-ні-ї пуп-лі-ночки, тут сі - ють, тут сі - ють.

Шум



Ой ну-мо, ну - мо за-пле-те-мо шу - ма,



шу-ма зап-ле - те - мо гу-ля-ти пі - де - мо.

Сформовані колисковими ладове відчуття й вокалізація мовлення, діти дошкільного віку репродуктивним методом музичної етнопедагогіки та опорою на слухо-моторні

зв'язки повністю справляються з мелодичним текстом і стійко запам'ятовують його, опираючись на поетичний текст. Звукове наслідування батьків, сусідів, однолітків і старших дітей дошкільники здійснюють наслідуванням рухів, таких як: ритмічне крокування; повороти; рухи рук; поклоніння; повороти голови; притупування і т. д., що сприяє формуванню ритмічних відчуттів, які вкрай необхідні для музичного виховання. Велика кількість варіантів веснянок та їх різної мелодико-ритмічної будови показує, наскільки діти є продуктом суспільних норм і звичаїв (традицій). Ці етномузичні індивідуальні властивості проявляються в рисах темпераменту, характеру, потреб і здібностей дитини.

Етномузичний розвиток дає нам право вести мову про індивідуальне почуттєве відображення відносин між однолітками, що виникають на ґрунті спілкування через спів, рух і звичай. “Мова йде про стійку індивідуально-специфічну систему етнопсихологічних засобів, прийомів, навичок, методів сприймання та відображення людиною соціальних відносин”¹, – стверджується в навчально-методичному посібнику. Поступовий розвиток дітей через етномузичні жанри (колискові, веснянки, купальські, жниварські, колядки, щедрівки та ін.) згідно з їх віковими особливостями сприяє соціалізації особистості. Уже праця молодшого, школяра середнього, старшого віку соціалізує їх і через різні методи виховання формує процес практичної діяльності, в тому числі й через музичне навчання й виховання, яке в найбільшій мірі впливає на формування почуттів.

У веснянках для середнього й старшого віку молоді музичний та поетичний текст ускладнюється згідно із взаємодією їх із навколишнім природним середовищем, психологічним дозріванням людини, формуванням почуттєвого спектра (кохання, любов, праця, родина, друзі й т. д.), що

¹ Українська етнопедagogіка / За ред. акад. АПН В.Конonenка. – Київ–Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С.99.

глибоко відбивається в музичній етнопедагогіці. Психологи з питань схожості й відмінності людини сповідують два підходи: еволюціоністський (базується на спорідненості людей); культурний (робить акцент на відмінності людей). “Загалом, поширеною серед вчених є позиція, згідно з якою потрібні обидва підходи: є гени, котрі формують адаптивний людський мозок – своєрідний комп’ютер, і водночас є культура, яка представляє програмне забезпечення для цього “комп’ютера”¹. Таким програмним забезпеченням, на наш погляд, є музика, здатна запрограмувати й розвинути почуттєву сферу людини. Генетично вроджені такі види, як: абсолютний музичний слух; відносний музичний слух; внутрішній музичний слух; музично-вокальний слух (вихований) дають можливість українському етносу музично розвиватися. Наші дослідження про наявність музичного слуху в дітей молодшого шкільного віку показали, що $\frac{3}{4}$ дітей мають вроджений музичний слух і тільки $\frac{1}{4}$ потребує певних методик для його формування. **Музикальність українців** асоціюється як одна з рис **національного характеру**. Про це свідчить той велетенський запас пісенної творчості, що налічує понад двісті тисяч екземплярів (не враховуючи інструментальне музичне мистецтво), створений цим етносом.

Функціонування традицій та звичаїв забезпечують психологічний механізм наслідування. Наслідування в музичній етнопедагогіці являє собою цілеспрямований вплив однієї людини на іншу чи на групу людей. “Для того, щоб оживити традицію, зробити її відчутною для громадського життя, відтворити гостроту колективних емоцій і колективних почуттів, у розпорядженні суспільства є певні соціальні механізми. Передусім йдеться про ритуали і свята”²,

¹ Українська етнопедагогіка / За ред. акад. АПН України В.Кононенка. – Київ–Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С.98–99.

² Там само. – С.132.

– стверджується в навчально-методичному посібнику “Українська етнопедагогіка”. Ритуали українців тісно пов’язані й виражають соціальні й культурні взаємовідносини та дії, у яких важлива роль відводиться музичному мистецтву, його символам. Ні одне офіційне свято чи суспільна подія не відбувається без суспільно встановлених ритуалів. Вони можуть проявлятися в церемоніальних і святкових діях. Наприклад, виконання музичних символів України: Державного гімну України – відбувається в процесі відкриття державних свят (День проголошення України, День Перемоги, міжнародні зустрічі спортивних змагань, відкриття першого пленарного засідання Верховної Ради та ін.); “Молитва за Україну” – пісня-символ духовного відродження державності, її святості; спів молитви “Отче наш” у релігійних молитовних заходах і багато інших символічних виявах соціальних процесів.

Кожне українське релігійне чи громадянське свято має свої музичні символи й демонструє їх у процесі відзначення знаменних дат. Ритуали забезпечують соціально-психологічні механізми як такі, що проявляються способом впливу через навіювання, наслідування. У цьому процесі музична етнопедагогіка займає особливе місце, тому що музика має найбільший вплив, після мови, на почуття. Практика проведення свят засвідчує, що недостатнє знання національних ритуалів, особливо їх психологічного впливу на індивідуальну й масову поведінку, часто призводить до серйозних загострень і ускладнень у середині етнічної спільності та між ними. У цьому розумінні музична етнопедагогіка українців відіграє особливу роль у навчанні та засвоєнні музичних ритуальних символів.

Веснянки на Великодні свята також виконують ритуальні функції. Наприклад, гаївки (гаївки, ягільки, маївки) “виконуються лише протягом кількох днів на Великодні

свята в Галичині, Волині, Поділлі”¹, – звертає увагу А.І.Іваницький і вказує на спільність функціонального призначення веснянок і гагілок. Під весняними ритуалами прийнято розуміти вид символічної поведінки, яка історично склалася в українців певного регіону та є традиційним методом соціального виховання й забезпечує певне святкування. Свято засвідчує й демонструє цінність музичних символів і, пов’язане із звичаєм, трактує як уклад суспільного життя нації, її музичну культуру, її побут і норми поведінки. Вони впливають на виховання, на духовну культуру, на становлення й використання музичної народної творчості. Музична творчість українців, пов’язана зі звичаями, охоплює всі сфери родинного й суспільного життя.

Музична етнопедagogіка, що функціонує в традиціях, звичаях, ритуалах, забезпечує соціально-психологічні механізми через формування певних почуттів і впливає на етнос через навіювання, наслідування, захоплення красою мелодичних побудов, ритмічних відчуттів і поетичних образів.

Народні традиції свої виховні завдання розв’язують через формування духовних потреб особистості, що визначають її поведінку й діяльність. У свою чергу звичай проявляється через загальноприйняті норми й правила поведінки, які здавна побутували в громадському житті українців. Потреба виражати свої почуття й поведінку через пісню – природна якість українців. Тому термін “звичай” означає слово “звикати”, привчатися до системи наслідування. Шляхом наслідування українська народна пісня побутувала, передавалася, вивчалася, тому звичка співати мотивується через призму національного самоусвідомлення, а зважаючи на музичну обдарованість етносу, пісня стала нормою й надбанням старших поколінь. Цю норму **співати, оспівувати, озвучувати** різними мелодіями наші традиції й

¹ Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004. – С.60–61.

звичаї передають із покоління до покоління через сім'ю, родину, громадськість.

Як засвідчує досвід, цікавим видом музичної етнопедагогіки є популяризація народної пісні для різних звичаїв і різних вікових категорій українців. Для молодших дітей застосовуються пісні, що слугують народним іграм і забавам, які приваблюють дітей своєю милозвучністю й простотою, юнаків і дівчат старшого віку захоплювали гуртові пісні про кохання, любов, про майбутнє подружнє життя, літніх людей – сімейне життя, спільна праця, побут, догляд за дітьми, онуками, подружня вірність і шана до батьків. Ці важливі звичаї й традиції українського етносу мають глибинні історичні коріння й збереглися до цього часу. Вони зафіксовані в тисячах мелодій і поетичних текстах, які створила українська нація, і є важливим елементом музичної етнопедагогіки, яка не втратила, а ще більше загострилася в період становлення української державності та відродження національної ментальності.

Розглядаючи українську музичну етнопедагогіку як важливий елемент народної педагогіки у вихованні особистості через формування її **моральної культури**, музика найбільше впливає на дитячий та юнацький вік і є найсприятливішим періодом початкового становлення особистості, а саме:

- закладаються основи поведінки вихованості;
- формуються моральні уяви через музику, пісню;
- через музику виховується почуттєва сфера;
- удосконалюються музичні вміння й навички, які утверджують особистість серед однолітків;
- музичні задатки й здібності можуть стати основними та визначити подальшу життєву діяльність у галузі музичного мистецтва.

Формування **моралі українця** визначає система поглядів, норм і оцінок, що регулюють його поведінку як одну з важливих форм суспільної свідомості. Тому в основу

музичного етнопедагогічного ідеалу покладено гуманність поглядів, благородність думок, чистоту помислів, кришталеву чесність і правдивість, справедливість, духовну щедрість і красу почуттів. Очевидно, це дало підставу М.Г.Стельмаховичу стверджувати, що “педагогічний геній народу створив багатющу фольклорну скарбницю, насичену змістовним, зворушливим емоційним матеріалом, який став мудрим помічником батьків у моральному вихованні дітей”¹. Таким емоційним матеріалом стали українська народна пісня та інструментальна музика. Через образи народної поезії в поєднанні з красою мелодичних побудов сформувалися важливі почуття честі з підпорядкуванням їх розуму й волі, які втілюються в благородних учинках. Мораль виступає своєрідним засобом регулювання суспільного життя етносу та його діяльності. Тому вони утверджуються через поетичні й музичні образи в тісному взаємозв’язку з такими вчинками й діями, які найбільше відповідають моральним нормам суспільства та внутрішнім потребам особистості.

Утвердження моральних норм український народ оспівав у **піснях про родинний побут і в піснях про кохання**. У виховній практиці українці велику увагу приділяють привчанням дітей, щоб їхні вчинки не шкодили іншим людям, їх одноліткам, учать розуміти важливість дорученої їм справи, мати силу волі виконати її до кінця, керуючись при цьому не негативними емоціями, а почуттям власної гідності, поваги до себе й інших людей, бажанням бути корисним, чемним, послухним.

Українська музична етнопедагогіка поділяє тематику пісенної лірики на два умовні розділи, а саме:

- пісні про кохання;
- пісні про родинні відносини.

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ВІПОЛ, 1997. – С.128.

Тематика пісень про кохання притаманна неодруженій молоді й характеризується ліризмом, єдністю кохання й родинного побуту, любові й дівочої долі, подружньою вірністю та сімейною відданістю. Український народ щедро оспівав у своїх піснях дівочу та юнацьку красу як важливий елемент кохання і любові.

Ой у полі вітер віс

№18

Ой у по - лі ві - тер ві - є,

а жи - то по-ло - ві - є, а ко-зак дів-чи-ну

таквіреньколю - бить, а зай-нятьне по - смі - є.

Мрії молодих людей тісно пов'язані з уявою про родинне життя, тому пісні про любов і кохання неможливо відокремити від родинного побуту. Тут тісно переплітаються кохання, любов із подружньою вірністю, з родинним добробутом, а також зі зрадою, обманом, ворогами-розлучниками, брехнею, нещасливим коханням. Музична етнопедагогіка має великий арсенал дидактичних принципів, які впливають на виховання людини, на її роздуми про життя в родині, в сім'ї, суспільстві, а саме:

- любов і добробут у сім'ї;
- подружня злагода та терпіння;
- життя з коханою людиною;
- сімейні стосунки з матір'ю, батьком, свекром, свекрухою, тестем, тещею;
- життя з нелюбом;

- злий чоловік, п'яниця, волоцюга;
 - подружня зрада, обман;
 - нерозділене кохання;
 - материнство, сирітство, вдівство.
- Любов, кохання, добробут у сім'ї відтворені в пісні:

Ой вийду я на вулицю

№19

Ой вий-ду я на ву-ли - цю, гар-на-я!

Ту-ди, сю-ди по - вер - ну - ся гар-на-я!

Подружня злагода та терпіння:

Ой продала дівчина курку

№20

Ой про-да-ла дів - чи-на кур - ку та ку-пи-ла

ко - за - ко - ві люль - ку, люль - ку за ку - рку ку -

пи - ла во-на йо-го вір - но лю - би - ла.

Життя з коханою людиною:

Сонце низенько, вечір близенько

№21



Сон-це ни - зень - ко, ве-чір бли - зень - ко,



вий - ди до ме - не мо - є сер - день - ко



вий - ди до ме - не мо - є сер - день - ко.

Мати й батько – сім'я і любов:

Ой пушу я кониченька в саду

№22



Ой пу-шу я кони-чень-ка в са - ду,



ой пу-шу я ко - ничень - ка в са - ду, асам - пі - ду



к от-цю на - по - ра - ду. О - тець - мій



посадоч-ку ходить, запо - води - кони-чень - ка водить.

Життя з нелюбом:

Червона ружа трояка

№23



Червона-я ру-жа тро-я-ка, червона-я
ру-жа тро-я-ка. Оймала я му-жа, оймала я
му-жа, ой ма-ла я му-жа пи-я-ка.

Сім'я — злий чоловік, п'яниця, волоцюга:

Ой зацвіла червона калина

Повільно

№24



Ой за-цві-ла червонакалина надкри-ни-це-ю
Го-ре ж мені, моя матусень-ко жити зап'яни-це-ю.

Сім'я – подружня зрада, обман, невірність:

Налетіли журавлі

№25

На - ле - ті - ли жу - рав - лі,
на - ле - ті - ли жу - рав - лі, сі - ли впа - ли
на ріл - лі, сі - ли впа - ли на ріл - лі.

Нерозділене кохання:

Оре, Семен, оре

№26

О-ре, Семен, о-ре, на шлях по-гля-да-є,
чу - жі жін - ки о - бід не - сьть
мо - є - ї не - ма - є, ма - є.

Материнство:

Летить галка через балку

№27

Летить галка через балку

лі - та - ю - чи кря - че, мо - ло - да - я

дів - чи - нонь-ка хо - дить га - єм пла - че

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Летить галка через балку' (A sparrow flies over the beam). It is labeled '№27'. The music is written on a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes, with some phrases grouped by slurs. The lyrics are in Ukrainian and are written below the staff, aligned with the notes.

Сирітство:

Та немає гірш нікому

№28

Та не-ма - гірш - ні - ко - му,

як тій ~~чи~~ - ро - ти - ні, ні - хто не - при -

гор - не при - ли - хій го - ди - ні.

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Та немає гірш нікому' (There is no one worse than me). It is labeled '№28'. The music is written on a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody features a mix of eighth, quarter, and half notes, with a repeat sign in the second line. The lyrics are in Ukrainian and are written below the staff, aligned with the notes.

Вдівство:

Ой із-за гори буйний вітер віє

№29

Ой із-за го - ри та буй-ний ві - тер

ві - є, Ой там у - ді - вонь - ка

та пше-ни - чень - ку сі - є.

Принципи й методи музичної етнопедагогіки ніхто не розробляв і не вигадував. Вони, на основі узагальнення народної практики навчання й відкриття, постали емпіричним шляхом поступово, крок за кроком, у результаті пізнання природи, суспільних відносин, духовної культури, родинної моралі, розвитку виробництва та матеріального стану етносу.

У звичаях і традиціях української музичної етнопедагогіки відводиться значне місце провідним ідеям **трудового виховання**. Виховання українця змалку й до зрілого віку через працю настільки важливе, що його важко переоцінити. На цю особливість академік М.Г.Стельмахович звернув особливу увагу, вказавши, що “основою української народної педагогіки є праця, бо вона – першооснова життя суспільства, головний засіб створення матеріальної й духовної культури”¹. Напевно тому український народ присвятив велику кількість народних пісень, у яких прищеплюється

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: Інститут змісту і методів навчання, 1997. – С.130.

любов до праці, передачі вміння працювати як найкращій спадщині, яку передають батьки дітям. Виховуючи дітей засобами праці, родичі бачили в них свою майбутню зміну, своїх спадкоємців, годувальників на старість. Народні традиції родинного виховання знайшли свій відбиток у піснях, які засуджують байдикування, ледарство, неробство. Жарт, гумор, сатира на негативне ставлення до праці змалку й до зрілого віку знайшли своє відображення в народній пісенній творчості.

Трудове виховання, традиційно в народній педагогіці, акцентується в пісенній творчості й поділяється на чотири етапи, а саме:

- перший етап: на другому-третьому роках життя;
- другий етап: на четвертому-сьомому роках життя;
- третій етап: на сьомому-п'ятнадцятому роках життя;
- четвертий етап: на п'ятнадцятому-двадцятому роках життя.

На першому етапі музична етнопедагогіка звертає увагу на формування в дитини дво-, трирічного віку певного вміння їсти, одягатися, роздягатися, зберігати свої речі, іграшки, вмиватися, користуватися предметами, засвоювати норми поведінки. Зважаючи на те, що пісня й почуттєва сфера тісно переплітаються, родинна педагогіка через цикл колискових, утішок, забавлянок, у яких образи “котиків”, “зайчиків”, “ведмедиків”, “сороки-ворони”, що вміють колихати, співати, грядку копати, пекти хлібчик, ловити рибку, замітати хату, молотити й молоти зерно і таке інше, прищеплює й формує почуття ставлення до праці. Пісні співають дитині, у якої збуджується інтерес до праці, вони широко побутують в українській музичній етнопедагогіці. Наприклад:

А ну, ну, ну котару

Помірно

№30



А, ну, ну, ну, котару, та виместико - шару та



вівцямоколін - ця. Нехай вівцінебричать бов надівкахо - чепать

Ой ну, котку рябку

№31



Ой ну, кот - ку ряб - ку,



та ско - пай нам гряд - ку.

Ой ну, котку сірий

№32



Ой ну, кот-ку сі-рий, по-за-мі-тай сі-ни, А ти кот-ку не ле-жи,



пі-ди смі-тя од-не-си. А ти кот-ку во-ло-ха-тий та об-бі-жи кру-гом ха-ти



та піймаєш мишку та вкинеш в котиску, мишка буде воркотать-а дитина будеспать.

Льон збирала, тонкі нитки пряла

№33

Льон зби - ра - ла, тон - кі нит - ки пря - ла
тон - кі нит - ки пря - ла спо - ви - точ - ки тка - ла.
Ой бі - лень - кі тка - ла до - лень - ку про - ха - ла,
щоб бу - ло ди - тя врод - ли - ве, щоб бу - ло ди - тя шас - ли - ве.

На другому етапі трудового виховання музична етнопедагогіка звертається до залучення дитини до посильної праці через ігри, які відтворюють трудові дії дорослих. У них діти проймаються пошаною до праці батька, матері, всіх членів родини.

Йа горобчику

№34

Йа го - роб - чи - ку в сад - ку пад - ку,
чи бу - вав же ти в на - шім сад - ку? Ой так, так
сі - ють - мак ще й пет - руш - ку й пас - тер - нак.

Женчикок-бренчикок

№35



Жен-чи-чок - брен - чи - чок ви - лі - та - є,
 ви - со - ко ні - жень - ку пі - ді - йма - є.
 Як би - то на - би - то ні - жень - ку про - би - то
 в зе - ле - нім лу - гу бе - ри со - бі дру - гу.

Ой до кінця, женчики

№36



Ой до кін - ця, жен - чи - ки,
 щоб ви - жа - ти пше - ни - чень - ку
 до - кін - ця, до кін - ця,
 за сон - ця, за сон - ця.

З допомогою цих пісень діти спостерігають за трудовою діяльністю рідних, розширюють свій кругозір, формують першу уяву про різні види праці. Коли хлопчики в семилітньому віці спостерігають і засвоюють перші ази

чоловічої праці, то дівчата спостерігають за хатньою роботою мами й стають її помічницями.

На третьому етапі трудового виховання постають нові проблеми, вирішення яких пов'язане з періодом навчання в школі. Навчання вимагає великої й копіткої праці, що знайшло своє втілення в народних та авторських піснях.

Школяр

№37



Під пах - во - ю бук - вар, Хто і -



де? Наш шко - ляр! У ру - ці о - лі -



вель, наш шко - ляр мо - ло - дець.

Соловейку маленький

№38



Со-ло-вей-ку ма-лень-кий, в те-бе го-лос гар-нень-кий.



За-спі-вай же ме - ні, бо я люб - лю піс - ні

Малий школярик

сл. Марії Підгірянки

муз. Авеліни Басової



Моральна підготовка до самостійної праці в музичній етнопедагогіці набирає нового змісту. Праця хлопців і дівчат розмежовується й стає розгалуженою, що знаходить своє втілення в пісенній творчості. Ці моральні якості тісно узгоджуються з підлітковим віком і набувають більш конкретної профорієнтації.

На четвертий етап, або завершальний, де остаточно формується молода людина як працівник, припадає найкраща частина музичної етнопедагогіки українця. У ній ми

знаходимо найбільшу спадщину оспівування хліба, рідної землі, любові й поваги до людини праці. Вагоме місце відводиться громадським і родинним трудовим святам. Саме беручи участь у трудових святах і обрядах, кожна молода людина відчуває особливе піднесення святковості, що відтворюється в гуртових піснях.

Таким чином, музична етнопедагогіка українця психологічно готує дітей і молодь до праці через колискові пісні, утішки, обрядові свята, які озвучуються народною музикою, веснянковими іграми, що їх чує дитина змалку, спостереженнями за трудовою діяльністю рідних, близьких сусідів, громади. Пісні, музика інструментальна не переслідують суспільної мети – навчити людину працювати. Вони мають опосередковане відношення – привчати й формувати фізичні й психологічні зусилля, які необхідні для праці, дають їм моральну оцінку.

Завдяки праці розвиваються здібності людини, формуються її світогляд, моральне обличчя. Музична етнопедагогіка в народних піснях висміює такі негативні риси, як лінивість, байдужість до праці. Наприклад:

Грицю, Грицю, до роботи

Не поспішаючи



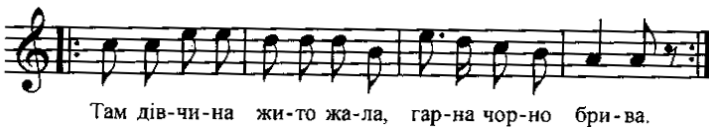
Дала мені мати корівоньку

Не поспішаючи



Перші моральні норми дитина, за традиціями музичної етнопедагогіки, отримує в сім'ї. Через традиції та звичаї на певних українських родинних святах і в повсякденному житті дітей, молодь навчали поваги до старших, чемного відношення між собою, поваги до людської праці.

Ой у полі нивка



“Жала вона, жала
Сіла спочивати
Їхав козак з України
Мусів шапку зняти.
Мусів шапку зняти,
День добрий сказати
Помагай Бог, дівчинонько,
Тобі жито жати.

А дівчина жала,
Йому одказала,
Вона того козаченька
Серденьком назвала”.

Своєрідне лицарство юнаків музична етнопедагогіка виховувала через пісні до матері, бабусі, до сестри, що в сімейному вихованні поступово переростало в пошану до дівчини, до майбутньої дружини. У ліричних піснях образ коханої опоетизований і мелодично озвучений, проявляється ніжність, любов, лицарське ставлення юнака до дівчини. Створивши такі мелодично опоетизовані пісні, народ тим самим дбав, щоб підготувати молодь до відповідального моменту в її житті – до одруження. Одружуючи сина чи віддаючи дочку заміж, батьки мріяли бачити своїх дітей щасливими, аби нова шлюбна пара створила міцну сім’ю. “Міцна сім’я – міцна держава”, – проголошує народне прислів’я. Народна мудрість проявилася в передвесільних і весільних обрядах і звичаях. Весільні обрядові традиції стали формою соціального досвіду українця, вони виконують, насамперед, виховну функцію. Цей виховний ідеал зафіксований у пісенному фонді України. У піснях закладена бажана модель сімейного життя. Вона відтворена й супроводить урочистість і церемонію весільного обряду, в якому відображено певні традиційні установи через елементи пісенного мистецтва. Українська музична етнопедагогіка виховує й плекає в молоді почуття чистої та чесної любові, засуджуючи легковажність, вільне ставлення до цього почуття, засуджує те, що в народі називається безчестям. Розбещений юнак чи дівчина користуються загальнолюдською зневагою й осудом. “Народ кепкує над хлопцем, який кохав і “білявую”, і “чорнявую”, а в результаті одружився з “рудою препоганою”¹.

¹ Сявавко Є.І. Українська етнопедагогіка в історичному розвитку. – К.: Наукова думка, 1974. – С.91.

Ой у полі три криниченьки

№43

Ой у по-лі три кри - ни-чень-ки,
лю - бив ко - зак три дів - чи - нонь - ки,
чор - ня - ву - ю та бі - ля - ву - ю,
тре - тю ру - ду та по - га - ну - ю.

The musical score for 'Ой у полі три криниченьки' is written on four staves. It begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. The melody is simple and folk-like, with lyrics written below each staff. The piece ends with a double bar line.

Гуцульська коломийка висміює перед громадою багатолубну дівчину, що й є головним засобом покарання за таку поведінку.

Коломийка

№44

Я до то - ї дів - чи - нонь - ки
не пі - ду ні - ко - ли бо до не - ї
хлоп - ці хо - дять як ді - ти до шко - ли.

The musical score for 'Коломийка' is written on three staves. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp), and a 2/4 time signature. The melody is more rhythmic and dance-like than the first piece. The lyrics are written below each staff. The piece ends with a double bar line.

Підставою й основою для створення сім'ї між молодими людьми є кохання. У дошлюбній підготовці створення молодої сім'ї, що не знає сварок, чвар, розбрату, достатнє місце відводиться музичній етнопедагогіці, через яку передаються знання про сімейну злагоду, любов і терпіння, про духовну й душевну цінність сімейного життя, про любов і турботу про дітей, про громадський обов'язок зберегти свою сім'ю.

У піснях оспівуються повага й турбота про кохану дівчину.

Ніч яка місячна

сл. М.Старицького

№45



Ніч я - ка мі - сяч - на, зо - ря - на, яс - на - я,



вид - но, хоч гол - ки зби - рай,



вий - ди ко - ха - на - я, пра - це - ю змо - ре - на,



хоч на хви - ли - ноч - ку в гай.

Чорнії брови, карії очі

№46

Чор-ні - ї бро - ви ка - рі - ї о - чі
 тем - ні як - ніч - ка, яс - ні як день.
 Ой о - чі о - чі, о - чі ді - во - чі
 де ж ви нав - чи - лись зво-дить лю - дей?

Основою для шлюбу з коханою дівчиною чи хлопцем і створення сім'ї є не майновий статок чи інші вигоди, а щире взаємне кохання подружжя. Про всеперемагаюче кохання складено багато пісень, музичні образи яких формують почуття любові.

Зашуміла ліщинонька

Повільно

№47

За-шу - мі - ла ліщинонька зашу - мі - ла
 лі - щи - нонь - ка, за - пла - ка - ла дів - чи - нонь - ка.

Кохання дівчини виключає несправедливий шлюб, плекає віру в неминучу перемогу кохання як основи родинного щастя.

Якби мені не тиночки



“Краса високих людських почуттів як основа справжньої сім’ї знайшла відображення в численних українських піснях про кохання”¹, – стверджує М.Г.Стельмахович у своїй праці “Українська народна педагогіка”, і ця істина справедлива.

Кохання й любов юнака та дівчини створюють сім’ю, яка розпочинається з християнського шлюбу, з одруження, що в українців реалізується через **весілля**.

У різних регіонах України традиційне весілля має свої місцеві відмінності:

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка: Навчально-методичний посібник. – К.: ВПОЛ, 1997. – С.81.

- залежно від місцевості – в місті чи в селі;
- у різні дні тижня;
- різняться звичаями й традиціями;
- типами співу, тематикою пісень, оркестрової музики;
- залежно від місця проведення (в громадському приміщенні, в хаті, у дворі);
- весілля в молодого, молодої, спільно об’єднане.

Залежно від цих умов багатство музичного матеріалу на весіллі буде різне. Народне весілля – це багатоденне музично-драматичне дійство, події якого “розписані” по днях тижня, по фазах дня (ранок – обід – вечір) та місцю їх проведення (вулиця – хата в батьків у молодого й молодої). Весілля можна порівняти із грандіозною виставою з піснями, музиками, танцями, діалогами, пантомімою, складною атрибутикою (одяг, прикраси, наїдки, предмети утилітарної та символічної чинності тощо). Спільним для народного весілля українця є **педагогічна спрямованість** місцевої режисури, яка особливо відтворюється в пісенно-музичному жанрі всіма настановами, що знайшли своє відтворення у весільних діалогах між молодого і молодим, старостами, між батьками (родами), друзями й дружками. Музична етнопедагогіка присутня в усіх елементах весільного обряду, а саме:

- передвесільному дійстві;
- весільному дійстві;
- післявесільній частині.

Передвесільне дійство розділяється на дві частини:

- сватання;
- заручення.

Сватання має свої пісенні атрибути, в яких відтворено психологічний стан молодої, молодого¹.

¹ Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004. – С.89.

Ой ти дівчина, зарученая

№49



"Ой ти дів - чи - но за - ру - че - на - я

чо - го ж ти хо - диш зас - му - че - на - я?"

"Ой ход - жу, ход - жу зас - му - че - на - я,

що не - за - те - бе за - ру - че - на - я!"

Запросини весільної дружини, гостей свідчать про громадську значимість створення нової сім'ї – гласність, обнародованість.

Головним атрибутом весільного обряду є **весільний коровай**, у якому закладено споконвічну святість хліба, поваги до нього, яку успадкувала хліборобська суть української родини.

“Великий пухкий коровай, увінчаний барвінком і калиною, красується перед гостями весілля як символ щастя й добра молодим. Наприкінці весілля коровай розрізають на маленькі скибки й роздають усім присутнім – дорослим і дітям”¹. Молодий і молода (князь і княжна), їх батьки та родичі (рід) – це одна група у весільному дійстві, що несе

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997. – С.140–141.

головне навантаження й майже не проголошує, обмежують себе в проголошенні словесних і співаних дій.

Два старости (від молодого й молодої) – основні розпорядники весільного дійства й часто про них і їхні дії звучать пісні. Їх виконують співочі діалоги від різних родів, між дружками й дружбами. Ці співочі гурти найважливіша частина весільної обрядовості. У їхніх піснях закладена суть весільного обряду, зміст яких звернений до головних дійових осіб весілля – молодого й молодої, а також свекрухи й свекра, тестя і тещі. Співочі гурти дають пісенні поради, настанови, накази.

Музична етнопедагогіка весільного обряду має у своєму репертуарі ліричні, танцювальні, жартівливі, баладні пісні, які виконуються однорідними та мішаними гуртами. Пісенні тексти, пов'язані з весільним обрядом, що мають емоційний спектр, у своїх образах відтворюють теми жалю за дівуванням, за батьками, за подругами, жіночої долі й т. д. Їх педагогічна суть закладена в ладканках, журливих піснях, які прив'язані до певного музичного обряду: вінкоплетення, благословення, проводи до шлюбу, зустріч молодих із післяшлюбної церемонії (із церкви).

Звідки сонечко сходить



Мати проводить дочку до шлюбу, кропить свяченою водою, посипає зерном, благословляє образом святих і хлібиною.

На весіллі важлива роль відводиться оркестровій музиці. Сум і журу характеризують мінорні, розлогі мелодії; гумор, жарт – мажорні мелодії, танцювальні ритми – коломийки, козачки, польки, частівки й т. д.

Оркестри (молодого й молодої) грають зустрічні марші, похідні марші, розважально-танцювальну музику та супроводжують весільні співи.

Основними цінностями музики є не її розважальні якості, а етнопедагогічна значимість у формуванні, вихованні та закріпленні почуттів, пов'язаних із текстовими та мелодичними образами, здатних до педагогічного наслідування. У створенні української сім'ї закладені родинні цінності, а саме:

- розуміння важливої ролі сім'ї в родинному оточенні, в житті суспільства, у вихованні нового покоління;
- сприяння відродженню традиційно міцної, працьовитої, духовно сформованої сім'ї на основі нових соціально-економічних відносин, національних традицій та звичаїв;
- продовження роду через народження дітей та їх виховання;
- повага до батьків, піклування про них, забезпечення їх старості.

Усі ці сімейні та родинні цінності відпрацьовані й знайшли своє втілення в музичній етнопедагогіці українця. Музична етнопедагогіка сімейного й родинного життя виключає втручання в сімейні справи через релігію, політичну партію, тоталітарну секту, які підривають і руйнують міжособистісні родинні стосунки й цінності.

У сьогоднішні, коли відбувається розмежування в родинних багатих і бідних, важливим є озвучення сучасних весіль піснями, образи яких орієнтують молоде подружжя

не зневажати бідність, а цінувати людську красу й почуття любові та кохання.

За городом качки пливуть



За го-ро-дом кач-ки пли-вуть ка - че - ня-та-кря-чуть



вбо-гі дів-ки за-між і-дуть а ба - га-ті пла-чуть.

Музична етнопедагогіка, можливо, й не дасть вичерпних відповідей молодій сім'ї на все, що їй робити в наш бурхливий час, але зате вона може застерегти, що їй не слід робити. Тому народні пісні не треба перетворювати в музейні експонати. Адже музика та її педагогічні цінності не тільки вчорашній день, але й наше майбутнє. “Тому відчуження людини від національної культури робить її безликою. А людина знеособлена, позбавлена власної індивідуальності, не здатна створювати духовні цінності, бо для духовних зусиль замало тільки бажання чи навіть таланту, а конче потрібне ще відмінне від інших світовідчуття, самобутнє сприймання навколишнього. Безродний гомункулус ворог будь-якого народу”¹. Це твердження тісно співпрацює з музичною етнопедагогікою українця і є тим першоджерелом, яке здатне вплинути на формування благородних почуттів молоді сім'ї.

¹ Скульський Р.П., Стельмахович М.Г. Методика викладання народознавства в школі. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство”, 1995. – С.108.

Аналізуючи історію українського народу, можна констатувати, що його свята й обряди, його музична етнопедагогіка поділяються на сімейну й календарну. Про сімейні звичаї й обряди та їх народну педагогіку, що освячені народною піснею, можна говорити як про важливі моменти в житті людини, що дозволяє з дитячого віку перейти всі періоди життя.

З іншого боку, календарна музична етнопедагогіка тісно пов'язана з природою, релігією, а також із виробничою діяльністю, яка, як правило, підпорядковувалася різним порам року та характеру господарювання, особливо сільському, й особливостями відносин із природним довкіллям. У музичній етнопедагогіці українця ми знаходимо той цементуючий матеріал, який із століття в століття зберігав нашу ментальність, своє світобачення й сприяв становленню національного характеру, що проявився через високу музикальність нації.

Народний календар складається з ритуальних дій, у яких прославляються сімейний добробут, любов і кохання, працьовитість, які знайшли своє втілення у величальних піснях, до яких відносяться коляди й щедрівки. Передноворічні та новорічні коляди й щедрівки тісно пов'язані між собою і несуть достатнє етнопедагогічне навантаження. Найпершу й головну особливість коляд і щедрівок у народній педагогіці займає християнська мораль. Святий вечір (6 січня), Різдво (7–9 січня) – то винятково багате, веселе й велике свято України. Коляди й щедрівки, які звучать у процесі святкування, не тільки підіймають і виховують релігійні почуття, але й колективно-громадські та національні почуття, солідарність і єдність нації. Ними забезпечується вияв найвищих народних чеснот – шанування людини, її пам'яті про звичаї й ритуали, підносяться істотні риси українця – працьовитість, гостинність, чесність, доброта, єдність і святість родини, шанування пам'яті покійних та інше.

В Україні традиційно готуються до Святвечора й Різдва Христового всі – від найменшого до старого.

Разом із колядуванням і віншуванням діти віком 10–15 років відразу по святій вечері в обов'язковому порядку несуть вечерю дідусеві, бабусі та хрещеним батькам. Якщо вони живуть на далекій відстані, то це відбувається на перший день Різдва разом із батьками. “Нести вечерю” – означає шанування найстаршого в роді, родині, а несуть її саме діти, вони вважаються чистими, невинними й найближчими до добрих духів. “Нести вечерю” – цілорічна мрія дитини, радість, гордість і глибоке задоволення”¹. Прихід до хати з вечерею розпочинається з колядування та віншування.

Для відзначення Різдва Христового підлітки й старша молодь, які здатні організуватися в гурти колядників, заздалегідь розподіляють ролі й обов'язки звіздоноші, берези, віншувальника, міхоноші, дзвонаря та ін. Коляди й щедрівки репродуктивним методом (за зразком, наслідуванням) вивчають “на слух”, коли спочатку вивчають куплет за куплетом поетичний текст, а потім мелодію унісоном. Зважаючи на музикальність українців, визначається “виводчик”, який співає, “виводячи” підголосок, а інші члени гурту співають терцію, басують. Колядки й щедрівки виконують п'ять – сім колядників і мають їх жанрове розподілення, а саме:

- для дітей 7–10 років;
- для підлітків 11–15 років;
- для молоді 16–20 і старшої;
- для чоловіків церковного братства.

Від “Святого Миколая” вивчають коляди. Часто школярі, що знають нотну грамоту, вивчають триголосся, студенти-музиканти – чотириголосся. Ватага колядників

¹ Скульський Р.П., Стельмахович М.Г. Методика викладання народознавства в школі. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство”, 1995. – С.133.

готується поважно, бо колядують “на церкву”. Для цього готують декілька коляд. Колядників після колядування “під вікном” господар запрошує “з калачем” до хати. У хаті “під дзвіночки” колядують по черзі: для господаря, для господині, синові, дочці, онукам і всій родині. Закінчується коляда в хаті віншуванням. Віншування тісно пов’язані своїм змістом зі змістом колядки. Вони проголошуються речитативом “віршувальником” або всією ватагою. Тематика коляд виразно поділяється на три групи: релігійні, сімейно-родинні, землеробські.

Музична етнопедагогіка коляд і щедрівок передбачає індивідуальність і звеличення особи й окремої родини, коли “при колядуванні побажання складається окремо кожному – навіть для немовлят, які трактувалися як **окремі індивіди, одиниці**”¹. Вони звернені до конкретних членів родини, а саме:

- господаря,
- господині,
- немовляти,
- дівчини,
- парубка.

Поетичні епітети звернені до господаря (князь, місяць, виноград, багатий і т. д.), його дружини (сонце, зоря, калина, княгиня), дітей (зіроньки, квіточки). Величальні мелодії колядок, пов’язані з віншуванням, мають великий етнопедагогічний вплив на господаря, на його чесноти, добробут, батьківство, його дружина прославляється як мати, хазяйка, його дочка – як красуня, майбутня наречена, вміє шити, прясти, куварити, син – майбутній господар, чемний, вихований, роботящий. Усі ці людські якості однаково мали педагогічний вплив на тих, кого звеличували, й на тих, хто величав – на колядників.

¹ Янів Володимир. Нариси до історії української етнопсихології К.: Знання, 2006. – С.282.

Найперша й найголовніша колядка була звернена до Ісуса Христа. У ній прославлялося свято Різдва, коли народився наш Бог.

Берега з-під вікна звертався до господаря: “Пане господарю, благослови Христа славити!” або просто: “Можна колядувати?” й т. д.

Бог предвічний народився

Велично



В Вифлиємі новина

Повільно



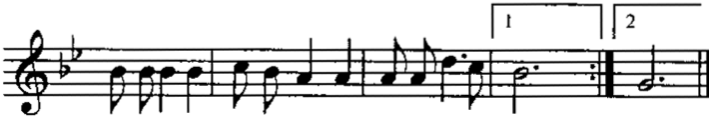
Спи, Ісусе, спи



Спи, І-су-се, спи, ві-чень-ки сту - ли,



я Те-бе му ко-ли са-ти пі-сень-ка-ми за-бав-ля-ти,



спи, І-су-се, спи, маленький, лю-лі, лю-лі спи спи.

Колядники поважні й впливові члени громади, які своєю присутністю формують певну поведінку й вихованість. Зустрічаючи колядників, чоловіки зупиняються, пропускають їх і знімають шапку. Коляду всі члени родини на знак поваги слухають у своєму домі стоячи.

Найперше звернення колядників до господаря дому:

Добрий вечір тобі, пане господарю!

Урочисто



Доб - рий ве - чір То - бі



па - не гос - по - да - рю! Ра - дуй - ся!



Ой ра-дуй-ся зем - ле Син-Бо-жий на-ро-див-ся.

Поетичний текст і мелодії зосереджені навколо хліборобської праці господаря, біля його багатого врожаю, біля праці хлібороба від орання до збору врожаю, від його багатства до дружини-красуні. “Поезія праці, що пишно розцвітає в колядках і щедрівках господареві та його дружині, є одним з наріжних каменів народної естетики”¹.

Образ матері-господині оспівується з великою любов'ю та теплотою. Вона наближена до образу Матері Божої Марії. Вона є символом домашнього достатку, її вишивки, її соболині шуби, її гостинність, її діти найкращі й найрозумніші.

В місті Вифлиємі

№56 **Радісно**



В міс-ті Виф-ли-с - мі - ста-ла-ся но-ви - на



що пре-чис-та Ді-ва Ма-ти по-ро-ди-ла Си - на,



що пре-чис-та Ді-ва Ма-ти по-ро-ди-ла Си - на.

¹ Українська народна творчість. Колядки та щедрівки. – К.: Наукова думка, 1965. – С.25.

Ой сивая тая зозуленька

Наспівно

№57



Ой си-ва-я та-я зо-зу-лень-ка. Щед-рий ве-чір,



доб - рий ве - чір, доб - рим лю - дям на здо - ро - в'я.

“У гіперболічних величаннях господар наділений інколи рисами напівмістичної істоти: він зображений сонцем, господиня – місяцем, діти – зорями; до господарського двору приходить сам Бог із святими і віщує врожай, благословляє доброю долею; Бог і святі орють і засівають ниву господаря, а Мати Божа приносить їм полудень”¹.

В полі, в полі плужок оре

№58



В по-лі, в по-лі плу-жок о-ре, щед-рий ве-чір,



доб - рий ве - чір, доб - рим лю - дям на здо - ро - в'я!

¹ Воропай Олекса. Звичаї нашого народу. – Харків: Фоліо, 2004. – С.57.

Музична етнопедагогіка, закладена в колядках і щедрівках, впливає на розвиток і виховання людини, особливо дітей та юнацтва. Вона організовує діяльність, у якій розвивається й формується особистість; у ній закладено зміст навчання та виховання, який сприяє формуванню особистості; усуває впливи, які можуть негативно позначитися на розвитку й вихованні особистості. До таких обрядів на Різдвяні свята відноситься “Вертеп”.

Театралізовані різдвяні видовища, в яких прославляється народження Ісуса Христа, виконуються хлопцями різного віку, які співають ряд колядок і мають дійові особи, а саме: пастушки (хлопці-підлітки), цар-Ірод, ангели, смерть, чорт, жид-корчмар, царі (волхви), воїни, козаки. Ці живі дійові особи відповідно мають одяг, маски й дію проводять у хаті. Сценою служить місце біля “шопки”, в якій із допомогою ляльок відтворено ясла, в яких народився Ісус Христос у Вифліємі. Відбувається дійство, в якому є сюжет, ролі, які супроводжуються колядами, тому “Вертеп” відбувається як музична вистава з діалогами й монологами. Етнопедагогіка різдвяних вистав тісно пов’язана з музичним супроводом дійства й свідчить про зародження драми та театру, що переплітає релігійний зміст із побутом українця. Про це свідчать такі ролі “Вертепу”: жид-корчмар, циган, циганка, запорожці, воїни, що вносили в дійство розважально побутовий характер із сатирично-викривальним відтінком. Музична етнопедагогіка щедрівок і колядок, як жанр, своїми поетичною й музичною формами й образною системою перебуває в колі інших фольклорних жанрів, що створює глибинний почуттєвий вплив як на учасників “Вертепу”, так і на родинного слухача й глядача. Завершується вистава-вертеп колективним віншуванням і колядою, що прославляє народження: “Христос народився!”. Усі: “Славімо його!”.

Бог ся рождає

№59

Бог ся рож - да - є хто ж го мо - же
І - сус Му ім' - я Ма - рі - я Му

зна - ти Тут Ан - ге - ли чу - дять - ся рож - де - но - го
Ма - ти! а він сто - їть тря - сь - ся, о - сел смут - но

бо - ять - ся Пас - те - рі - ї клян - чуть в пло - ти Бо - га
па - сь - ся

ба - чуть, тут же, тут же, тут же тут же тут.

“Меланка” – пісня-вистава, здійснюють її парубки, де один із них перевдягається Меланкою. Він уміє добре жартувати й має свою ватагу, яка рухається селом з жартами, вигуками, сміхом. “Циганка” пристає ворожити, “циган” – коні міняти, “ведмідь” танцює, “коза” грає на скрипці, а “журавель” – найвищий парубок в селі – вибиває в бубон”¹, – описує в етнопедагогічному нарисі Олекса Воропай. Гурт співає щедрівки, тому що дійство відбувається на Щедрий вечір. Звучать жартівливі пісні про Меланку, яка “вміє все робити”, вміє бешкетувати.

¹ Воропай Олекса. Звичаї нашого народу. – Харків: Фоліо, 2004. – С.87.

Ой учора із вечора

Ніжно

№60



Ой у - чо - ра із ве - чо - ра



пас - ла Ме - ла - нка два ка - чу - ра,



пас - ла Ме - ла - нка два ка - чу - ра.

Щедрий вечір, добрий вечір

Рухливо

№61



Щед-рий ве-чір, доб-рий ве-чір, доб-рим лю-дям



на весь ве-чір! На-ша Ме - лан - ка як чо-ти-ри



ду - би пі - стіть до ха - ти, гу - ля-ти



бу - де! На-ша Ме - лан - ка як чо-ти-ри дош-ки



пу - стіть до ха - ти по-гу-ля-ти трош-ки.

У перебільшено-гумористичних формах парубоча вистава-жарт “Коза” набула всеукраїнського поширення. Парубок у вивернутому білому кожусі тримає голову кози, яка рухає щелепою, і її водить дід (козовод). З ними ходить ватага щедрувальників, серед яких: лікар, торговець-жид, міхоноша, міліціонер, депутат та інші дійові особи залежно від місцевої фантазії. Парубочий гурт співає:

Коза

Помірно

№62



Го, го, го, ко-за, го, го, сі-ра-я го, го, бі-ла-я,



го, го, бист-ра-я. Ой роз-хо-ди-ся, роз-ве-се-ли-ся



по сьо-му до-му по ве-се-ло-му. Гей, гей.

Спів переривається діалогом, “оживляють” козу з гумором, дійові особи розповідають про життя українця в побуті.

Образ “Кози” використовують у “Меланції”, в інших сценічних дійствах колядників, коли водять “Коня”, інколи якщо виконують ритуальні танці (“пляс”). Колядники й щедрувальники використовували дзвіночки, зірки та інші атрибути. Колядування й щедрування зайняли вагоме місце в українській музичній етнопедагогіці. Їх використали М.Лисенко в опері “Різдвяна ніч”, П.Чайковський в опері “Черевички”, К.Данькевич – “Назар Стодоля”, П.Ніщинський – “Вечорниці” до драми Т.Шевченка “Назар Стодоля” та ін.

“Колядки та щедрівки – обряди і пісні – це невичерпне джерело поезії і духовної краси, творче використання якого може ще довго збагачувати художню культуру українського народу”¹, – наголошував О.Дей. Музична етнопедагогіка через колядки й щедрівки, які величають українця, його родину, його працю, його християнську духовність, здатні виховати любов і добро та об’єднати українську націю.

Одним з основних дидактичних принципів музичної етнопедагогіки є **патріотизм**. Він виразно відтворений у народних думках та історичних піснях. З них український народ черпав історичні відомості про патріотизм попередніх поколінь і, за твердженням Івана Франка, “думи й пісні виховували нові покоління, вливаючи в них з молоком матері той самий героїчний дух, яким жили батьки”². До таких пісень належать стрілецькі та повстанські пісні, що виникли в першій половині ХХ ст. як результат воєнних змагань за державність, незалежність України. Основне призначення стрілецьких і повстанських пісень – оспівування та звеличування подвигів українського народу в боротьбі

¹ Українська народна творчість. Колядки та щедрівки. – К.: Наукова думка, 1995. – С.40.

² Франко І. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1955. – С.21.

з колонізаторами, утвердження ідеалів через музичну етнопедагогіку, безмежна любов до рідної землі, відданість християнській вірі, почуття власної гідності, вірність національним звичаям і традиціям, стійкість у боротьбі за волю власного народу. Одночасно в стрілецьких і повстанських піснях висвітлювалося презирство до зрадників і запроданців, перевертнів, яничарів і манкуртів, вони тавруються як злочинці проти українського народу.

Фундаментом стрілецьких пісень були історичні пісні й думи, пісні про народних месників та українське козацтво, їх музична етнопедагогіка. Спортивні товариства “Січ”, “Соколи”, “Пласт” у Західній Україні стали основою для пісенної творчості в “Просвіті” й зберегли фольклорні традиції про героїчну боротьбу за державність України, Українських січових стрільців (УСС).

Незважаючи на те, що велика частина авторів стрілецьких пісень залишилася невідомою, нам слід відзначити відомих авторів: І.Франка, Ю.Федьковича, Р.Купчинського, М.Гайворонського, С.Чернецького, Б.Лепкого, Л.Лепкого, А.Биландюка, М.Ірчана та ін.

Стрілецька пісня “Ой у лузі червона калина” стала символом України й зберегла своє значення до наших днів. Ось її мелодія:

Ой у лузі червона калина

Маршово





за - жу - ри - ла - ся?

А ми ту - ю



чер-во-ну ка-ли-ну пі-дій-ме - мо,

а ми на - шу



слав-ну Ук-ра-ї-ну, гей, гей, роз-ве - се-ли-мо.

Трагізм боротьби за волю України оспівано в пісні-реквіемі:

Прощався стрілець

№64



Про - шав - ся стрі - лець із сво - є - ю рід -



не - ю він по - ї - хав в да - ле - ку до - ро - гу за



свій рід-ний край за стрі - лець-кий зви - чай, йде-мо в бій за сво -



ю пе - ре - мо - гу

за - мо - гую

Заквітчали дівчатонька

сл. і муз. Р.Купчинського

№65 *Сумно*

За - квіт-ча - ли дів - ча-тонь - ка

стріль-це - ву - мо - ги - лу за - мість ма - ли

зак - віт-ча - ти стріль-це - ву - ю ми - лу.

Подай, дівчино, руку на прощання

№66

По - дай, дів - чи - но, ру - ку на про -

щан - ня, бо мо - же йду в ос-тан-ній раз.

Прий-шла го-ди - на, час і-ти до бо - ю

по - ра спов - ня - ти на - каз.

Молоді вояки, січові стрільці співали й творили пісні не тільки про бойові змагання, а й про кохання. Любов'ю до рідного краю, коханої дівчини, до родини, до матері, батька пронизана фольклористика народної етнопедагогіки.

Зажурились галичанки

№67 Скоро

За - жу - ри - лись га - ли - чан - ки,
та й на ту - ю змі - ну: "Ой ви-хо-дять на-ші стріль-ці
десь на Ук-ра - ї - ну! Хто нас - по-ці-лу-є
в ус - та ма-ли-но-ві ка - рі о - че-ня-та
чор - ні бро - ви, - чор-ні бро - ви.

І снилося

сл. і муз. Л.Лепкого

№68

Не дуже швидко

І сни-ло-ся зно-чі дів-чи-ні, що
ма-ки в са-ду про-цві-та-ли, що
ко-ні во-ро-ні сид-ла-ли і
сни-ли-ся зно-чі дів-чи-ні і
га-ний сон снів-ся по-га-ний.

Музична етнопедагогіка в піснях січових стрільців пробудила почуття гумору, жарту, що, у свою чергу, випромінює оптимізм і впевненість у їх справедливій боротьбі за долю України. Тривалий спів жартівливих пісень зі стрілецького побуту сприяв формуванню почуття відповідальності й правильної поведінки народних месників у тяжких воєнних баталіях. Саме таку мету має жартівлива стрілецька пісня:

Гей ви, стрільці січовії

Маршово

№69



Гей ви, стрільці сі-чо-ві-ї раз, два, три,



в ва-ших дів-чат сер-це млі-є, раз, два, три,



ви впе-ред все по-сту-пай-те, ні на що не ог-ля-дай-тесь,



раз, два, раз, два, раз, два, три. По-пе-ре-ду



сот-ник і - де, раз, два, три, він до пек-ла



з на-ми пі - де, раз, два, три, сам із се-бе



хло-печь бра-вий, під ним ко - ник ду - же зва-ний,



раз, два, раз, два, раз, два, три.

Бо війна війною

сл. і муз. Л.Лепкого

№70

Бо вій - на вій - но - ю вісь та вйю.

Втім є Бо - жа си - ла чай та вйю.

Як не за - б'є тебегостра ку - ля.

то ко-пи-том за - містьку-лі вб'є ко-би - ла, ла.

Але основою дидактики стрілецьких пісень був народний патріотизм українців, що виріс на властивому тільки йому національному ґрунті, де боротьба за державність нації мала своє обличчя – обличчя поневоленого народу. Українська музична етнопедагогіка розвинулася не за межами загальнонародської педагогічної культури, не ізольовано, а в тісному взаємозв'язку з надбаннями виховної практики інших народів. У свідомість українців входили мелодії й тексти інших народів, що виховували почуття та заклик до боротьби за свободу й незалежність. Це – італійська “Вперед, народе, йди”, французька “Марсельеза”, польська “Варшав'янка”, тірольська “Туди, де сонце сходить” та ін. Складені стрілецькі пісні невідомих і відомих авторів пережили роки підпілля в польській, російській, німецькій окупаціях і тому множилися у варіантах і зразках, стали активною частиною музичної етнопедагогіки. Близькість їх до народних мас засвідчує наявність маршових мелодій, які співала молодь, і тим самим виховувала патріотизм українського гарту. Серед них: “Гей, там на горі Січ іде”, “Не пора, не пора” на слова Івана Франка, “Їхав стрілець на війноньку”, написана Р.Купчинським і М.Гайворонським, та ін.

Гей, там на горі Січ іде

Маршово

№71



Гей, там на го - рі Січ і - де,



гей, ма-ли - но - вий стяг не - се,



гей, ма-ли - но - вий, на-ше слав-не то-ва-рист-во,



гей, мар-ши - ру - є раз, два, три.

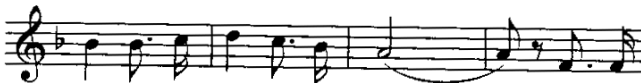
Не пора, не пора

сл. І.Франка

№72



Не по-ра, не по-ра, не по-ра мос-ка-



ле - ви й ля - хо - ви слу - жить. до - вер -



ши - лась Ук - ра - ї-ни крив - да ста - ра нам по -



радя Ук - ра - ї-ни жить. до-вер жить

Там на горі, на високій

№73

Там на го-рі на високій калина кві-ту-є, б'ються стріли
1 2
на Ма-ків-ці аж ся світ ди-ву - є. аж ся світ ди-ву-є.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff continues the melody and includes two measures marked with '1' and '2' above them, indicating a first and second ending. The lyrics are written below the staves in Ukrainian. The first line of lyrics is 'Там на го-рі на високій калина кві-ту-є, б'ються стріли' and the second line is 'на Ма-ків-ці аж ся світ ди-ву - є. аж ся світ ди-ву-є.'.

Добру послугу музичній етнопедагогіці зробив “Великий співаник” “Червоної калини”, який упорядкував Зиновій Лисько в 1937 році у Львові. “Мелодії західноукраїнських революційних пісень формувалися на основі широко розповсюджених наспівів, які легко запам’ятовувалися і часто служили для розспівування різних текстів. Їх прийнято називати типовими або політекстовими”¹. У стрілецьких піснях майже хронікально відтворюються ситуації, в які потрапляють герої пісень, імена загиблих борців, назви місць їх діяльності – все це дозволяє говорити про пісні як про важливі історичні документи. Це глибоко западало в душу молоді й тому в час розвалу комуністичної диктатури стрілецькі пісні моментально відродились і велично лунали на мітингах, майданах, у родинному колі.

Етнопедагогіка стрілецьких пісень – це велика частина героїчної історії України. Тому в роки сталінських репресій їх зміст викликав велику лють у борців “неделимой России”. Вони вважались антирадянським матеріалом і піддавалися жорстоким репресивним заходам проти носіїв ідей самостійної незалежної України. Відгомін стрілецької пісні знаходимо в історичних подіях – боротьбі за незалежність Карпатської Української Республіки, суве-

¹ Правдюк О.А. Музичний фольклор // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1992. – Т. IV. – С.41.

ренітет якої був проголошений її президентом доктором Августином Волошином 15 березня 1939 року. Автор цих рядків у молодості співав:

А наш батько Волошин¹

Маршово

№74

Ти - ся - чу дев' - ят - сот трид - цять дев'

я - то - му ро - ці ста - ла сум - на но - ви - на. Зас - тог -

на - ла під ме - чем, за - па - ла - ла під вог - нем За - кар -

пат - ська Ук - ра - ї - на. За - стог - на.

“Тисячу дев’ятсот тридцять дев’ятому році
Стала сумна новина
Застогнала під мечем
Запалала під вогнем
Закарпатська Україна.

¹ Пісню вивчив старший брат Синюк Богдан Васильович (с. Остриня, Тлумацький район, Івано-Франківська область). У 1946–1947 рр. вона побувала серед односельців і вільно співалася ними.

Чехи пруть, німці б'ють
А мадяри ззаду йдуть
Висилають ультимати
Щоб народ ся піддав
Свою зброю віддав
Бо інакше їм не жити.

А наш батько Волошин
Він скликає всіх старшин
На Велику нараду
Щоб зійшлися як стій
Всі січовії стрільці
Стали сміливо до бою.

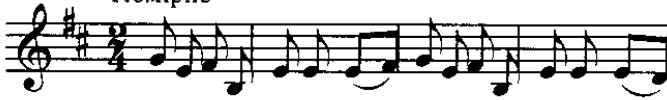
А наш батько Волошин
Закликає всіх старшин
Виступати до бою
За Карпатський вільний край
За український звичай
Боронити Україну!”

Трагічні події, оспівані народними піснями, виховали в прийдешніх поколіннях супротив проти нових загарбників українських земель – фашистських, комуністичних, які чинили тиск на українську патріотичну пісню, заборони, терор, організований голодомор 1932–1933 років. Репресії, голодомор, насильна колективізація сталінських сатрапів загальмували народну пісенну творчість, але не полишили почуття несправедливості, сарказму над радянською дійсністю. Народ сміявся над злочинною політикою комуністів, в'їдливо глузував над колгоспними порядками. Ось пісня, записана й виконана учнем Кам'янець-Подільського культосвітнього училища в 1967 році під час практики в одному із сіл району, за що його виключили з училища:

Ой на горі женці жнуть

Помірно

№75



Ойна го-рі женці жнуть, Ойна го-рі женці жнуть,



Ой на го-рі женці жнуть а в до ли-ні всьо кра-дуть.

“Ой на горі женці жнуть (3 рази)

А в долині всьо крадуть

Ой стій бабо куди йдеш? (3 рази)

Покажи що ти несеш!

Несу гречку, ще й горох (3 рази)

Не покажу, щоб ти здох

І так далі, і так далі (3 рази)

Сидить баба в криміналі

Сидить баба в КПЗ (3 рази)

Чоловік їсти несе”

і т. д.

Учень училища, “вихований Комуністичною партією і Ленінським комсомолом”, думав, що він критикує колгоспницю за крадіжки, а виявилось, що непередбачливо насміявся над радянським колгоспним ладом, що довів людину до такого стану. За цю “образу” учневі поламали майбутнє життя.

Не зважаючи на жорстокі переслідування, позбавлення елементарних життєвих умов, кращі представники українського народу, потрапивши під колеса тюремно-табірної машини, не зреклися віри у свої ідеали. Народ відтворив їх у патріотичних піснях і повстав проти злочинної політики Сталіна та його послідовників.

Друга світова війна (1.IX.1939 р.) породила надію про державність України. Організація українських націоналістів розпочала боротьбу за відновлення самостійної держави. 30 червня 1941 року у Львові було організовано український уряд і проголошено державу Україну. Але гітлерівська адміністрація арештувала уряд і відправила його в табори. Проти націоналістів організували терор, що змусив ОУН піти в підпілля для боротьби проти німецьких окупантів. На Волині націоналісти організували УПА – Українську повстанську армію.

Пізнавши більшовицьку окупацію з 1939 року, Західна Україна піднялася на боротьбу з німецькими, а з 1944 року проти частин НКВС (КДБ). Населення організувало збройний рух Опору. УПА нараховувала понад 100 тис. вояків, яких активно підтримувало населення. Любов до своїх захисників, до своєї Батьківщини, потреба у вихованні молоді породили новий пласт музичної етнопедагогіки – повстанські пісні.

У тяжких умовах конспірації народ творив, оспівував подвиги народних месників, їх командирів, їх героїв. У повстанському побуті звучали стрілецькі мелодії на нові тексти, які з часом підготували ґрунт для пісень УПА.

У 1950 році Закордонними Частинами Організації українських націоналістів і Братства вояків УПА ім. св. Юрія Переможця було видано “Співаник УПА”¹. У ньому відзначалося, що “пісні ці, може, і не створено згідно з засадами музичної композиції чи поетики, але зате вони щиро і вірно, хоч, можливо і не повно, відтворювали нам широку скалю небуденних почувань, зображують величні картини геройських боїв, в яких наш нарід дав неперевершені приклади безмежної посвяти і героїзму”². Ось одна з них:

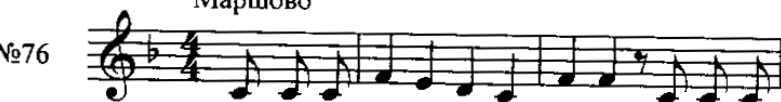
¹ Співаник УПА. – Regensburg: Український самостійник, 1950. – 162 с.

² Там само. – С.5.

На Волині

Маршово

№76



Гей, там да - ле - ко на Во - ли - ні, де на - ро -



ди - ло - ся У - ПА, там вже вос - крес - ла Ук - ра -



ї - на і ут - вер - дилась сво - бо - да. Там вже вос - да.

У 1947–48 роках війни УПА здійснили рейд у Західну Європу й принесли у своїй пам'яті повстанські пісні, які звучали в Карпатах, лісах Волині, степах Слобожанщини, в селянських оселях, у криївках. Остап Бобикевич, Юрій Лаврівський, Омелян Плешкевич, Іван Повлячек від них записали мелодії, гармонізували й упорядкували ці народні шедеври, зазначивши, що “в цих піснях бринять багато-струнно всі акорди душі українського народу, який у надзвичайно важких обставинах продовжує свою вікову боротьбу за свободу, пише кров'ю одну з найбільш світлих сторінок своєї історії”¹. Співаючи народжені народом пісні УПА на чужині, українці вірили, що “в цих піснях уже вимальовуються величні образи майбутньої вільної, соборної і могутньої Української Держави”².

¹ Співаник УПА. – Regensburg: Український самостійник, 1950. – С.6.

² Там само.

Марширують вже повстанці

№77



Гей, мар-шу - ють вже пов-стан - ці,



як дав-но ко - лись стріль-ці, - ся - є збро-я



їх у сон-ці гра - є ус-міх на ли-ці. Хто жи -



вий в ряд ста - вай виз-во-ля-ти лю-бий



рід - ний край. Хто жи - рід - ний край.

Етнопедагогіка повстанських пісень виразно зближена з документалізмом оспівуваних фактів, що спростовує комуністичні вигадки про бандерівців і мельниківців як про зрадників і ворогів українського народу. Ніякий народ світу не оспівує й не складає пісень про власних зрадників. Їх викидають із пам'яті народної або осуджують. Виховання борців за волю України прослідковується у звертанні до молоді як до майбутнього свого народу.

Гей, степами

№78 Маршово

Гей, сте - па - мит, тем-ни-ми я - ра - ми
йдуть по - хо - дом за - ліз - ні пол - ки.
Хто від - важ ний хай і - де із на - ми
1
ли - ца - ря - ми будь - мо ю - на - ки
2
ли - ца - ря - ми будь - мо ю - на - ки.

Ось день війни

№79 Помірно

Ось день вій - ни на - род - но - ї. ось
ка - ри й пом - сти час, не - ма вже си - ли жад - но - ї щоб

стриму-ва-ла нас. Пов - станьпоктаньна - ро-де мій, бе-
ри за збро-ю вми-ть, за Ук-ра-ї-ну смертний бій свя-
та вій-на го - рить пов та вій на го - рить.

Із гір Карпат¹

№80

Із гір Кар-пат не - сь-ся го-мін во-лі із
гір Карпат не - сь-ся во-лі зовтам синьо жов-ті ло-по-тять пра-
по-ри, там вже заг - ра-ла ук-ра-ї-нська кров Там си-ньо-
жовтілопо-тять пра- пори там вже заг - ра-ла ук-ра-ї-нська кров.

¹ Зродились ми... / Упор. і аранж. Р.О.Долчука. – Івано-Франківськ, 1995. – С.101.

У “Співанику УПА” записано 56 зразків повстанських пісень, а ще сотні чекають свого опрацювання й аналізу, але важливим є те, що вони становлять вагому частину музичного фольклору, співаного потай у домівках, у мордовських концентраційних таборах, у фашистських катівнях. Ці пісні виховували почуття українського патріота, гуртували народ до боротьби. “Стрілецькі та повстанські пісні були і залишаються історичним щоденником новітньої народної творчості. Його співавторами були не лише укладачі текстів і мелодій, але й широкий український загал, що проніс ці пісні протягом страшного ХХ століття аж до днів незалежності і державності України”¹. Ці пісні в українській музичній етнопедагогіці знаходяться на передньому краї боротьби за розум, за світло знань, за перемогу Добра над Злом, Правди над Кривдою, за незалежну Україну.

¹ Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004. – С.255.

Розділ III. | УКРАЇНСЬКІ ПИСЬМЕННИКИ, КОМПОЗИТОРИ, ВЧЕНІ-МИСЛИТЕЛІ В РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ЕТНОПЕДАГОГІКИ

§ 1. Т.Г.Шевченко й музична етнопедагогіка

“Кобзар” Тараса Григоровича Шевченка став настільною книгою кожного українця, назва якої взята з кобзарства народних співців, що засобами гри на кобзі зберігали в піснях минуле, оспівували сучасне й заглядали в майбутнє українського народу. Співець свого народу кобзар-бандурист став тим образом, до якого постійно звертається поет через думи, вистраждані й пережиті, свої кривди та правди свого народу. Улюблені герої, оспівані поетом, – це повстанці-гайдамаки, козаки-запорожці, які виступали оборонцями свого народу, свого краю, носії народної правди й честі. Усі ці якості Шевченкових героїв укладені в уста співця-кобзаря:

“На розпутті кобзар сидить
Та на кобзі грає;
Кругом хлопці та дівчата –
Як мак процвітає.
Грає кобзар, виспіває,
Вимовля словами,
Як москалі, орда, ляхи
Бились з козаками;
Як збиралась громадонька
В неділеньку вранці;
Як ховали козаченька
В зеленім байраці.
Грає кобзар, виспіває –
Аж лихо сміється...
“Була колись гетьманщина,
Та вже не вернеться.

Було колись – панували,
Та більше не будем!
Тії слави козацької
Повік не забудем!”¹.

Співець-кобзар у символічному значенні не тільки розповідає історію свого народу, а й оптимістично, з жартом, життєстверджуючи кепкує зі своїх “воріженьків”.

“Умовк кобзар, сумуючи:
Щось руки не грають.
Кругом хлопці та дівчата
Слізоньки втирають”².

Поет підкреслює велику силу музики, її вплив на формування почуттів людини. Лихо та зло мають бути подолані боротьбою за волю і свободу:

“Пішов кобзар по улиці –
З журби як заграє!
Кругом хлопці навприсядки,
А він вимовляє:
“Нехай буде отакечки!
Сидіть, діти, у запечку,
А я з журби та до шинку,
А там найду свою жінку,
Найду жінку, почастую,
З воріженьків покепкую”³.

Над могилою загиблого козака-запорожця “орел чорний сторожем літає”:

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.45.

² Там само. – С.48.

³ Там само..

“І про неї добрим людям
Кобзарі співають,
Все співають, як діялось,
Сліпі небораки, –
Бо дотепні...”¹.

Старий Перебендя – розповідач і кобзар-співець, який знає історію українського народу, його біди й журбу. “Перебендя попросту і без претензій робить свою скромну, але немаловажну суспільну службу: він людям тугу розганяє. Так оповіщає нам сам Шевченко обсяг діяльності свого кобзаря”², – оцінює Іван Франко виховну роль Кобзаря. Українська народна пісня “Ой не шуми, луже”, вложена в уста старого, сліпого кобзаря, виховує оптимістичні почуття до долі простого українця:

“Перебендя старий, сліпий, –
Хто його не знає?
Він усюди вештається
Та на кобзі грає.
А хто грає, того знають
І дякують люде:
Він їм тугу розганяє,
Хоть сам світом нудить”³.

Виховну дію кобзаря-співця Т.Шевченко вложив в оцінку людських стосунків, розкриваючи зраду козацького полковника Сави Чалого під час гайдамацького повстання 1734 р., за що він був страчений гайдамаками загону Гната Голого. Про цю подію була складена історична пісня, яку співав кобзар молоді:

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.50.

² Франко І.Я. Переднє слово (До Перебенді Т.Г.Шевченка) // Твори в двадцяти томах. – К.: Держвидав, 1955. – Т.17. – С.48.

³ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.51.

“Отакий-то Перебендя,
Старий та химерний!
Заспіває про Чалого”¹.

Музична етнопедагогіка поета поглиблюється через пропаганду українських народних пісень, що розкривають їхню виховну суть про Гриця² та веснянку³. “Пісня ся говорить про парубка, що любив двох дівчат, поки одна з них не струїла його: основна ідея пісні виражена в словах дівчини-чарівниці: “Ой мамо, мамо, жаль ваги не має, нехай Грицуньо двох не кохає”: правдиве, могутнє чуття мститься над легкодушною та нещирою зневагою любові”,⁴ – моралізує Іван Франко. Використання музично-пісенних образів створило прекрасний зв’язок слова й мелодії, які в традиціях, звичаях та обрядах визначають основні закономірності становлення музичної етнопедагогіки українця. У розповіді про поміщика Н.Д.Білозерського. Шевченко відзначив, що “этот филантроп-помещик так оголил своих крестьян, что они сложили про него песню, которая кончается так:

“А в нашего Білозера
Сивая кобила,
Бодай же його побилла лихая година.
А в нашего Білозера–
Червоная хустка,
Ой не одна в селі хата
Осталася пустка”.

“Наивное, невинное мщение!”⁵. Напевно, на думку поета, покарання для поміщика повинно бути іншим.

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.52.

² Там само. – С.52, 61, 70.

³ Там само. – С.48.

⁴ Франко І.Я. Твори в двадцяти томах. – К.: Держвидав, 1955. – Т.17. – С.48.

⁵ Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник. – К.: Дніпро, 1988. – С.230.

Шевченко знав велику кількість народних пісень, образне значення яких підсилювало почуття і сприйняття звучання музики поетичного слова.

“Ми заспівали, розійшлись,
Без сльоз і без розмови,
Чи зйдемося ж знову?
Чи заспіваємо коли?”¹.

І поруч із піснею поет від себе заявляє, що:

“Возвеличу
Малих отих рабів німих!
Я на сторожі коло їх
Поставлю слово”².

Слово й мелодія відповідають емоційно-почуттєвому характеру українця з його ментальністю “музикальності”. Кобзар, як важливий персонаж поетичної творчості, заспіває про історичні постаті, події, журбу по них і зверне на весільні.

Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці³

Помірно

№1



Ой не хо-ди, Гри - цю, та й на ве-чор - ни - ці,

бо на ве-чор - ни - цях дів-ки ча-рів - ни - ці.

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.497.

² Там само. – С.537.

³ Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.344.



Кот-ра-я дів - чи - на чор-ні бро-ви ма - є,



то та-я дів - чи - на у-сі ча-ри зна - є. зна - є.

Вийди, Грицю, на вулицю¹

Allegretto



Вийди, Грицю - на ву-лицю вийди, Ко-ва - лен-ку,



за-грай ме - не в со-пі-лоч-ку сти-ха, по-ма - лень-ку.



Со-пі-лоч - ка з де-рев-ця, ду-бо-ве-є ден - це,



як за - гра - є, за-спі-ва-є, бо-лить мо-є сер-це.

¹ Вийди, Грицю, на вулицю // Олександр Кошиць. Українські народні пісні для мішаного хору. – К.: Мистецтво, 1965. – С.73.

Співа кобзар про Горлицю¹ та:

“З дівчатами на вигоні –
Гриця та веснянку,
А у шинку з парубками –
Сербина², Шинкарку³”.

Ой дівчина-горлиця⁴

№3 Жваво

Ой дів - чи - на гор - ли - ця, до ко - за - ка

гор - неть - ся, а ко - зак, як о - рел,

як по - ба - чив, так і вмер, так і вмер.

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.52.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Ой дівчина-горлиця // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.304.

Ой сербине, сербиночку¹



“Пісня про сербина” – один з незлічимої кількості варіантів пісні про те, як брат потурчений купив на базарі бранку, що була його сестрою; брат той в більшій часті варіантів зовється турчином, але декуди також сербином. Сюжет той прийнявся й на Україні силою історичних обставин, що гнали тисячі нашого народу на кримський й азіатські невольничі ринки”, – звертає увагу на тяжку долю української жінки Іван Франко. Сумна доля жінки серед таких обставин зворушує серця слухачів: “Я сам колись за кожен раз плакав, коли дівчата на вечорницях співали сю пісню. І в тім лежить її високопоетичне, моралізуюче значення, і з погляду на таке її значення вкладає її Шевченко в уста Перебенді”², – підкреслив Каменяр етнопедагогічність народних пісень.

Піснею про “Шинкарку” Т.Г.Шевченко звертається “до чисто поетичного моралізування, себто до піднесення в людях почуття людської гідності і співчуття до бідних, нещасних та покривджених. Перебендя співає парубкам пісню про “Шинкарку” (Хаюню, Резю), котру козаки (донці,

¹ Ой сербине, сербиночку // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.259.

² Франко І.Я. Твори в двадцяти томах. – К.: Держвидав, 1955. – Т.17. – С.49.

чорноморці, чужоземці) підмовили мандрувати зі собою і котру опісля зрадили й убили (вкинули в Дунай, а в інших варіантах “прив’язали до сосни косами” й “запалили сосну з верху аж до низу”). Вона належить також до найпопулярніших пісень народних і, певно, завдяки тій моралізуючій тенденції, що проявляється в останніх її рядках: “Ой, хто діти має, най їх навчає, звечора до корчми най їх не пускає,”¹ – вказує Іван Франко на **моральний принцип музичної етнопедагогіки** поетичної творчості нашого Кобзаря.

Заспіває старий кобзар:

“Про тополю, лиху долю,
А потім – У гаю,
На базарі про Лазаря,
Або, щоб тя знали,
Тяжко-важко, заспіває,
Як Січ руйнували”².

Історизм української музичної етнопедагогіки, якого наш народ віками був позбавлений через відсутність державності, зберіг блискучі зразки пісенної творчості, які стали художнім вираженням думок і почуттів. Т.Шевченко на емпіричному рівні використав українські пісенні зразки для виховання дітей, особливо молоді. Запорізька Січ, яку Катерина II, окуповуючи Україну, зруйнувала в 1775 році, позбавивши вольностей українське козацтво й важливі паростки державності. Боротьба проти Московщини, Туреччини, Польщі зафіксована в пісенній народній творчості, де слово й мелодія аргументовано доводять найвищий прояв педагогічної мудрості. Українські народні пісні стали

¹ Франко І.Я. Твори в двадцяти томах. – К.: Держвидав, 1955. – Т.17. – С.49.

² Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.52.

яскравим взірцем міні-етнопедагогічних творів, через які молодь пізнавала свою історію, виховувалася на прикладах життя народних борців-героїв. Серед них Богдан (Зеновій) Хмельницький, Северин Наливайко, Павлюга (Павло Бут), Іван Підкова, Конашевич (Петро Сагайдачний), Іван Богун, Іван Гонта, Максим Залізняк, Павло Полуботок, Іван Мазепа, Петро Дорошенко, оспівані українським народом і озвучені кобзарем.

“Вітер віє – повіває
По полю гуляє.
На могилі кобзар сидить
Та на кобзі грає”¹.

.....
“Добре еси, мій кобзарю,
Добре, батьку, робиш,
Що співати, розмовляти
На могилу ходиш!”².

Про кого й про що співав кобзар? Які пісні? Кому адресував і кого, навчаючи їх, виховував? Ось деякі з них:

Максим, козак Залізняк³



¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.52.

² Там само. – С.53.

³ Максим, козак Залізняк // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.58.



ко - зак з За - по - рож - жя, як ви - ї - хав



на Вкра - ї - ну, як пов - на - я ро - жа.

Ой з-за лісу, із-за темного¹



Ой з за лі - су, із-за тем - но - го,



із під Чор - но - го га - ю, як крик-ну-ли



та ко-за - чень - ки: "У ті-кай - мо, Не - ча - ю!"



"У - ті - кай - мо, Не ча - ю!"

¹ Ой з-за лісу, із-за темного // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.52.

Ой на горі та женці жнуть¹



Ой на го - рі та женці жнуть, Ой на



го - рі та жен-ці жнуть, а по-під го - ро - ю,



я-ром до-ли - но - ю ко-за-ки йдуть. Гей,



до-линою, гей, ши-ро - ко - ю ко-за-ки йдуть!

Аналіз музично-педагогічної спадщини Т.Шевченка свідчить, що в більшості пісень, використаних поетом, розглядаються виховні проблеми як єдине ціле з етнопедагогікою, формування духовності засобами музики. Українська музична етнопедагогіка Т.Шевченка формувалася на знаннях світової класичної музики. Класична музика була одним із великих захоплень поета. Музичні твори Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мейєрбера, Шопена,

¹ Ой на горі та женці жнуть // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.43.

Вебера, Верстовського, Глінки викликали в нього високі почуття. Про це свідчать записи Шевченка у дворічному “Щоденнику” за 1857–1858 роки. 1 грудня 1957 року поет після слухання музики записав: “Виртуоз этот некто господин Татаринов. Между прочим он сыграл несколько номеров из “Пророка” и из “Гугенотов” Мейербера и вознёс меня на седьмое небо”¹. Прослухавши оперу “Іван Сусанін” М.Глінки, поет із захопленням відзначив: “Вечером в цирке-театре слушал оперу “Жизнь за царя”. Гениальное произведение! Безсмертний М.И.Глинка!”². Повертаючись із заслання на пароплаві “Князь Пожарський” на Волзі, Шевченко слухає гру на скрипці вільновідпущеного Олексія Панфіловича Панова. “Три ночи сряду этот вольноотпущенный чудотворец безмездно возносит мою душу к творцу вечной гармонии пленительными звуками своей лубочной скрипицы. Он говорит, что на пароходе нельзя держать хороший инструмент, но и из этого нехорошего он извлекает волшебные звуки в особенности в мазурках Шопена. Я никогда не наслушаюсь этих общесловянских сердечно, глубоко унылых песен. Благодарю тебя, крепосный Паганини. Благодарю тебя, мой случайный, мой благородный. Из твоей бедной скрипки вылетают стоны поруганной крепосной души и сливаются в один протяжный, мрачный, глубокий стон миллионов крепосных душ. Скоро ли долетят эти пронзительные вопли до твоего свинцового уха, наш праведный, неумолимый, неублажимый Боже?”³. Це свідчить, що Т.Г.Шевченко глибоко цінував етноінструментарій, його вплив на глибинні людські почуття, на благородство класичної музики та виконавську майстерність.

Ось мазурка, записана Т.Шевченком 25 серпня 1857 року на нотний стан:

¹ Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник. – К.: Дніпро, 1988. – С.212.

² Там само. – С.274.

³ Там само. – С.146–147.

О Богородице, Діво Маріє¹

Moderato



Шевченкова музична етнопедагогіка переконливо доводить, що формування національних почуттів і свідомості не може бути поза рідною мовою і народною піснею, поза рідними звичаями й обрядами, поза історичною правдою. “Та хоч поетика “Кобзаря” багато в чому справді виросла з фольклорної стихії, зберігши пісенну вільність, розкутість, грацію, ритміко-інтонаційне розмаїття, однак не важко помітити, що порівняно з фольклором поезії “Кобзаря”, надто ж твори пізнього періоду, становлять нову мистецьку якість”², – справедливо звертає увагу Олесь Гончар у вступній статті до “Кобзаря” “Вічне слово”. Нова мистецька якість “Кобзаря” – це символіка народної пісні, що аргументовано доводить найвищий прояв педагогічної мудрості.

¹ Ноти // Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник / Вступ. ст. В.Русановського; Прим. В.Бородин. – К.: Дніпро. – С.146.

² Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.10.

“А ти, батьку
Як сам здоров знаєш;
Тебе люди поважають,
Добрий голос маєш;
Співай же їм, мій голубе,
Про Січ, про могили
Коли яку насипали
Кого положили”¹.

“Наша думка, наша пісня
Не вмере, не загине...
От де, люде, наша слава,
Слава України!
Без золота, без каменю,
Без хитрої мови,
А голосна та правдива,
Як Господа слово”².

Педагогічні погляди Т.Шевченка пов’язані з музичною педагогікою як важливий засіб формування почуттєвості українця. 17 червня 1857 року П.Куліш пересилає Т.Шевченку “Записки о Южной Руси”, про що поет записує: “Я эту книгу скоро наизусть буду читать. Она мне так живо, так волшебнo живо напомнила мою прекрасную бедную Украину, что я как будто с живыми беседую с её слепыми лирниками и кобзарями. Прекраснейший, благороднейший труд”³. Ці погляди зафіксовані в “Кобзарі” в його посвяті Миколі Маркевичу, автору поетичної збірки російською мовою “Украинские мелодии” та п’ятитомної “Истории Малороссии”.

“Бандуристе, орле сизий!”

“Бандуристе, орле сизий!
Добре тобі, брате:
Маєш крила, маєш силу,
Є коли літати.
Тепер лети в Україну –
Тебе виглядають”⁴.

Розглядаючи етномузику “Кобзаря”, зауважуємо, що простота її мелодичної побудови та органічний зв’язок із народною педагогікою давали добрі виховні результати.

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.61.

² Там само. – С.60.

³ Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник. – К.: Дніпро, 1983. – С.44.

⁴ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.64.

“І це безсумнівно: народна пісня була матір’ю Шевченкової поезії. До з’яви Шевченка український народ мав уже багатовікову культурну традицію, усну і писемну, мав скарби літописів, багатющий фольклор з великим епосом козацьких дум та незрівняною красою ліричної пісні, мав, нарешті, найбільше надбання своєї національної культури – мову, таку образну, співучу, яскраво поетичну, мову, що була ніби створена для поетів”¹, – визначає Олесь Гончар. Велику виховну функцію мали ліричні пісні про кохання, родинний побут, виховання дітей, веснянки, які так щедро використав поет. Нещасливу любов української дівчини Катерини з великим болем описує поет:

“Кохайтесь, чорнобриві, Та не з москалями, Бо москалі – чужі люди Роблять лихо з вами” ² .	“Незчулися, та й байдуже, Що коса покрита: За милою, як співати Любо потужити” ³ .
--	--

“Не журиться Катерина –
Слізоньки втирає,
Бо дівчата на улиці
Без неї співають”⁴.

Народну педагогіку, моральні закони українського села в поемі “Катерина” поет розкрив і за допомогою народної пісні, її повчального характеру:

“Щоб вороги не бачили;
Прийде до криниці,

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.10.

² Там само. – С.27.

³ Там само.

⁴ Там само. – С.28.

Стане собі під калину,
Заспіває Гриця.
Виспіває, вимовляє,
Аж калина плаче”¹.

Українські пісні про зраду, невірне кохання поет використовує впродовж усієї поеми. З цього приводу Олесь Гончар відзначав, що “народна пісня була матір’ю Шевченкової поезії”². Етнопедагогічний підхід поезії Шевченка забезпечує єдність поглядів на повчання батьків і народний характер музики, мови й народну педагогіку. Завдячуючи такому аналізу, стає можливим наукове проникнення в глибини музичної етнопедагогіки й мовної лінгвокультури. У поемі “Катерина” він розкриває ту велику кривду, що робила Україні Московщина:

“Як і вперше виходила,
Катерина вийшла.
Вийшла, та вже не співає,
Як перше співала.
Як москаля молодого
В вишник дожидала.

Не співає чорнобрива,
Кляне свою долю.
А тим часом воріженьки
Чинять свою волю –
Кують речі недобрії”³.

Історія української музичної етнопедагогіки не може не врахувати такі історичні процеси, як татарське іго, турецька й польська експансія, понад трьохсотрічне московське поне-

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.28.

² Там само. – С.9.

³ Там само. – С.30.

волення, що слугувало визначальним чинником формування національних особливостей свободи пісенної культури. Вона була тісно пов'язана зі своїми захисниками – запорізькими козаками, гайдамаками, що знайшло втілення в тузі й журбі поета в його “Кобзарі”. “В милозвучності, в ласкавій співучості Шевченкового слова і навіть у карбованих ритмах його найсуворіших поезій весь час бринить музикальність народної душі, у змінах інтонаційних малюнків, до яких поет раз у раз вдається навіть у межах одного твору, перед нами зримо виступає мовби самий психологічний процес творчості”¹, – запевняє нас Олесь Гончар. Виходячи з того, що виховний ідеал є історично детермінований, “в різні історичні періоди люди по-різному розуміли мету і, відповідно, їхні уявлення про взірць досконалості були різними”², аналіз пріоритетних цінностей у навчанні та вихованні молоді здійснювався на прикладах визвольної боротьби й її героїв-визволителів – козаків. Шевченко визначає своїх героїв – витязь народний, повстанець-гайдамака, козак-запорожець, вони обороняють рідний край, своїх дітей і кохану дружину, своїх побратимів. Вістря народних пісень у Шевченківській поезії спрямовано проти різних поневолювачів – чужих і своїх, проти царів та їх сатрапів, проти поміщиків, у яких кріпоснича сваволя не знала меж, проти запродавців, що ладні за шмат сала й ковбаси продати та відректися від України. Звертаючись до кобзаря-співця, поет прохав:

“Утни, батьку, щоб нехотя
На весь світ почули,
Що діялось в Україні,
За що погибали,
За що слава козацькая
На всім світі стала!

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.11.

² Українознавство в національній школі: Посібник для вчителів / За ред. М.Г.Стельмаховича. – Івано-Франківськ: Плай, 1995. – С.8.

Утни, батьку, орле сизий!
 Нехай я заплачу
 Нехай свою Україну
 Я ще раз побачу,
 Нехай ще раз послухаю,
 Як те море грає,
 Як дівчина під вербою
 Гриця заспіває”¹.

Про етнопедагогічно спрямовані музичні твори поет запитує: “Чи так, батьку отамане? Чи правду співаю?”².

Прощай, слава³

Швиденько

№9

Про-шай, сла-ва, го - род рід-нень-кий,
 про-шай, У-кра ї - но! Про-шай, мій сад
 зе-ле - нень-кий, про-ща - вай, дів - чи - но!

До кобзаря:

“Отаке-то лихо тяжке,
 Батьку ти мій, друже!

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.61.

² Там само.

³ Прощай, слава // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.72.

Блуджу в снігах та сам собі:
“Ой не шуми, луже!”
Не втну більше”¹.

Ой не шуми, луже!²

№10 Співуче

Ой не шу - ми, лу - же,
зе - ле - ний бай - ра - че!
Не плач, не жу - ри - - - ся,
мо - ло - дий ко - за - - - че!

“Сивий ус, стару чуприну Вітер розвіває; То приляже та послуха, Як кобзар співає, Як серце сміється, сліпі очі плачуть”.	“Високії ті могили Чорніють, як гори, Та про волю нишком в полі З вітрами говорять”... ³
---	--

“Заспіваю, – море грає,
Вітер повіває,

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.61.

² Ой не шуми, луже // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.182.

³ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.62.

Степ чорніє, і могила
З вітром розмовляє”¹.

Ой у полі могила²



“Чумак іде, подивиться
Тай голову схилить;
Чабан вранці з сопілкою
Сяде на могилі”³.

“Я люблю археологію. Я уважаю людей, посвятивших себя этой таинственной матери истории. Я вполне сознаю пользу этих раскапываний. Но лучше бы не раскапывали нашей славной Савор-могили. Странная и даже глупая привязанность к безмолвным, ничего не говорящим курганам. Во весь день и вечер я все пел:

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.68.

² Ой у полі могила // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.268.

³ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.54.

У степу могила
З вітром говорила:
“Повій, вітре буйнесенький
Щоб я не чорніла”¹.

У цих словах поета втілений дидактичний принцип
етнопедагогіки – природовідповідність.

Над річкою бережком²



“Грай, кобзарю, лий шинкарю!” –
Козаки гукали.
Шинкар знає, наливає
І не схаменеться;
Кобзар вшкварив, а козаки –
Аж Хортиця гнеться –
Метелиці та гопака...”³.

¹ Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник. – К.: Дніпро, 1988. – С.142–143.

² Над річкою бережком // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.97.

³ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.54.

Гопак¹

Allegretto

№13

sf sf

Метелиця²

Allegretto giocoso

№14

mf

¹ Гопак // Хрестоматія з шкільного репертуару (I–IV класи). – Івано-Франківськ: Плай, 1995. – С.89.

² Метелиця // Українські народні танці для баяна / Упоряд. М.Різоль. – К.: Музична Україна, 1969. – Вид.3. – С.5.



“Як то тяжко блукать в світі
Сироті без роду;
А до того – душа щира,
Козацького роду,
Не одцуравсь того слова,
Що мати співала,
Як малого повивала,
З малим розмовляла;
Не одцуравсь того слова,
Що про Україну
Сліпий старець, сумуючи,
Співає під тином”¹.

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.71.

Ой спи, дитя, колишу тя¹

№15 3 почуттям

Ой спи, ди - тя, ко - ли - шу тя,
до-ки не вснеш, не ли - шу тя. При-кла-ду тя
ка - мін - ця - ми, са - ма пі - ду за вів - ця - ми.

“У гаю, гаю
Вітру немає;
Місяць високо,
Зірочки сяють.
Вийди, серденько, –
Я виглядаю;
Хоч на годину,
Моя рибчино!”².

¹ Ой спи, дитя, колишу тя // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.246.

² Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.79–80.

Місяць на небі, зіроньки сяють¹

Помірно

№16



Мі-сяць на не - бі, зі-ронь-ки ся - ють,



ти - хо по мо - рю чо - вен пли - ве.



В чов-ні дів - чи - на піс-ню спі - ва - є,



а ко - зак чу - є, сер-день-ко мре.

“Шануйтеся ж, вражі ляхи,
Скажені собаки:
Йде Залізняк Чорним шляхом,
За ним гайдаки”².

“А де ж Волох? Заспівай лиш
Нам, старий кобзарю!
Не про дідів, бо незгірше
І ми ляхів караєм...
Про вдовицю-молодицю
Як вона журилась”³.

¹ Місяць на небі, зіроньки сяють // Перлини української народної пісні.
— К.: Музична Україна, 1989. — С.356.

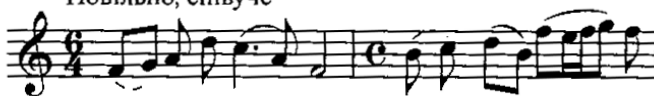
² Шевченко Т.Г. Кобзар. — К.: Дніпро, 1983. — С.91.

³ Там само. — С.108–109.

Ой із-за гори та буйний вітер віс¹

Повільно, співуче

№17



Ой із-за го - ри та буй-ний ві - тер



ві - є... Ой там у ді - вонь - ка



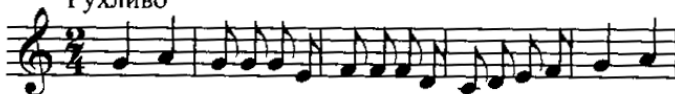
та пши - ни - чень - ку сі - є.

“Ой гоп, чики-чики,
Та червоні черевики,
Та троїсті музики,
Од віку до віку
Я любила б чоловіка!”².

Ой гоп, чики, чики³

Рухливо

№18



Ой, гоп, чики, чики черво-ні-ї чере-вики, Ой, гоп,

¹ Ой із-за гори та буйний вітер віс // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.244.

² Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.237.

³ Ой гоп, чики, чики // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.7.



чи-ки, чи-ки чер-во-ні-ї че-ре-ви-ки. Під-ко-воч-ки цок, цок,



а ніженьки топ, топ, піткі-вочки цок, цок, а ніженьки топ, топ.

Та ще й приспівує козак:
“По дорозі рак, рак,
Нехай буде так, так,
Якби-таки молодиці
Посіяти мак, мак,
Дам лиха закаблукам,
Дам лиха закаблам,
Останеться передам”¹.

Від Києва до Лубен²



¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.363–364.

² Від Києва до Лубен // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.306.



за-каб - лу-кам ли-ха дам, до-ста - неть-ся й пе-ре-дам!

Конкретизуючи педагогічний ідеал через призму етномузики, Т.Шевченко використав народні пісні, які ми виписали в нотному викладі та якими поет міг скористатися тільки завдяки усній і музичній народній творчості, які, завдячуючи своїй музикальності, запам'ятовував і через які викладав свою любов до України й тугу за нею. Музичний етнопедагогічний ідеал проявився в поета через любов до Батьківщини, через органічну єдність із рідною природою, традиціями та звичаями, через рідну мову, її слово, яке поет поставив на сторожі української нації. Важливий етнопедагогічний принцип **природовідності** у творчості поета простежується постійно. Так, 14 липня 1857 року Тарас Шевченко в “Щоденнику” звертає увагу на красу українського села: “Там деревни и даже города укрыли свои белые приветливые хаты в тени черешневых и вишневых садов. Там бедный не улыбающийся мужик окутал себя великолепною вечно улыбающейся природой и поет свою унылую, задумчивую песню в надежде на лучшее существование. О моя бедная, моя прекрасная, моя милая родина! Скоро ли я вдохну твоим живительным, сладким воздухом”¹, – із сумом плекає свої надії на свободу з Орської фортеці. Народна пісня живила поетові надії не тільки на власну свободу, а й на волю українського народу. Ці музикальні міні-твори несли в собі виховний ідеал. На жаль, досить часто в дослідженнях з етнопедагогіки ми зустрічаємо погляди на музику в якості розваг, душевної віддушини, а не важливого засобу виховання почуттів дітей і молоді. “Відомо, що україн-

¹ Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник. – К.: Дніпро, 1988. – С.100.

ська пісня змістом, багатством, глибиною і різноманітністю переживань, відбитих у ній, красою й мелодійністю посідає одно з перших місць серед пісень народів світу”¹, – стверджує Григорій Вашенко, який довгий час проживав за межами України й провів дослідження “Система освіти в самостійній Україні” з проблем формування виховного ідеалу.

Автор “Виховного ідеалу” розглядає етномузику як важливий виховний засіб етнопедагогіки, стверджуючи, що “дослідник народної пісні мусів би розглядати її в цілому як єдність музики і слова”². В історії української музичної етнопедагогіки виховний ідеал виражається не тільки у творах філософів, педагогів, а й у творах поетів чи письменників, які пов’язали слово з красою мелодичних побудов. Народні уявлення про мету виховання молодого покоління не меншою мірою віддзеркалюються в народних музичних творах, які характеризують не тільки її історичну значимість, а й плекають національну свідомість розумного й працюючого українця. Розумна свідомість за Шевченком – глибока релігійність. Коляди, веснянки, великодні, жнивварські, хліборобські та побутові українські пісні часто відбивають релігійні настрої й світогляд українця, що з Божою любов’ю висвітлюється в мелодичних настроях. Релігійні переживання, особливо через музику (спів літургії, псалми, похоронні й т. д.), відбивають почуття, які можуть бути настільки тяжкими й глибокими, що їх важко пояснити словами. “Друга особливість музики полягає в тому, що вона впливає на емоції людини безпосередньо, тим часом, коли всі інші види мистецтва діють на почуття посередньо через думки і уявлення”³. Часто дослідники етнопедагогіки аналізують тексти народних пісень, залишивши осторонь мелодію. При цьому забувають, що без мелодії пісні немає,

¹ Вашенко Г. Виховний ідеал. – Полтава: Полтавський вісник, 1994. – С.120.

² Там само.

³ Там само.

є тільки вірш, народна поезія. Тільки сплав слова й мелодії можуть вплинути на почуття і викликати їх¹.

Шевченко у своїй творчості сповідує глибоку релігійність. Поєднання віри в Бога й любові до України проявилися в псалмах, які співали лірники, кобзарі, в поєднанні зі співом дяків виховували духовність українців. Спів псалмів в Україні був звичайним явищем і мелодії їх передавалися репродуктивним методом, “на слух”, шляхом наслідування. У 43-му та 53-му псалмах поет ґрунтовно їх опрацював і надав їм українського змісту й звучання:

“Боже, нашими ушима
Чули твою славу,
І діди нам розказують
Про давні кроваві
Тії літа”².

“Боже, спаси, суди мене
Ти по своїй волі.
Молюсь: Господи, внуши їм
Уст моїх глаголи,
Бо на душу мою встали
Сильнії чужії,
Не зрятъ Бога над собою,
Не знають, що діють.
А Бог мені помагає
Мене заступає
І їм правдою своєю
Вертає їх злая.
Помолюсь Господові
Серцем одиноким
І на злих моїх погляну
Незлим моїм оком”³.

¹ Ващенко Г. Виховний ідеал. – Полтава: Полтавський вісник, 1994. – С.120.

² Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.298.

³ Там само. – С.299–300.

В “Автобіографії” поет згадує, що “на осьмом году лишившись отца и матери, приютился он у дьячка в школе в виде школяра-попыхача. По многотажком двухлетнем испытании прошел он граматику, часословец и, наконец, псалтырь. Дьячок, убедившись в досужестве своего школяра-попыхача, посылал его вместо себя читать псалтырь по усопших крепостных душах, за что и платил ему десятую копейку, яко поощрение”¹. Уміння співати псалми й набожні пісні в поєднанні з речитативом допомогло Шевченкові вслухатися в мелодії і тексти кобзарського мистецтва:

“Ішов кобзар до Києва
Та сів спочивати,
Торбинками обвішаний
Його повожатий
Мале дитя коло його
На сонці куняє,
А тим часом старий кобзар
Ісуса співає”².

Благослови, Ісусе милий³



¹ Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник. – К.: Дніпро, 1988. – С.28.

² Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.44.

³ Благослови, Ісусе милий // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.233.



в кож - ній хви - лі в Тво-їй о - пі - ці о - ста - ють. І -



су - се Бо - же наш сла - все - ний, бла-го-сло-



ви, Ти скарбнаш є - ди - - - ний. І - ний.

“І зроблю
Маленьку книжечку. Хрестами
І візерунками з квітками
Кругом листочки обведу
Та списую Сковороду
Або **Три царіє со дари.**
Та сам собі у бур’яні,
Щоб не почув хто, не побачив,
Виспівую та плачу”¹.

Бог предвічний²

Поволі

p

№21



Бог предвіч - ний на - ро-див - ся,

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.369.

² Бог предвічний // Коляди або пісні з нотами. – Вільнюс: Періодика, 1990. – С.8.



Прийшов днесь із - не - бес А - би взрів



люд свій весь І у - ті - шив - ся.

“Три є царі несуть со дари
До Вифлеєм міста
Де Діва Пречиста
Сина зродила”.

“За упокій душі її
Псалтир прочитає,
Потім собі тихесенько,
Тихо заспіває
Со святими; тай заплаче”¹.

Ставлення Т.Шевченка до української пісні як до душі народу, як до творчості на засадах любові й до кращих надбань національної духовності. В останні місяці свого земного шляху поет проголошує:

“Не нарікаю я на Бога,
Не нарікаю ні на кого.
Я сам себе, дурний, дурю,
Та ще й співаючи. Орю.
Свій переліг – убогу ниву!
Та сію слово. Добрі жнива
Колись-то будуть”².

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.380.

² Там само. – С.577.

Останні строки поета:
“Поставлю хаточку, садочок
Кругом хатини насаджу;
Прилинеш ти у холодочок,
Тебе, мою кралу, посаджу.
Дніпро, Україну згадаєм,
Веселі селища в гаях,
Могили-гори на степах –
І веселенько заспіваєм...”¹.

Т.Г.Шевченко розглядав народне виховання як емпіричні знання й масову традиційну практику підготовки молоді до життя; створення сім’ї і виховання дітей; залучення до засвоєння матеріальних і духовних цінностей народу, широкого людського досвіду через народні традиції та звичаї; любов до України, свого народу й глибокої християнської моралі; виховання борців за долю України; боротьбу з кріпосництвом та окупантами. У народній пісні поет знаходить педагогічну мудрість українців і велику правду, чим жилася впродовж усього життя його творчість. Через музичну етнопедагогіку Кобзар узнав про героїчне минуле свого народу. Про народне повстання Коліївщину 1768 року на чолі з Максимом Залізняком та Іваном Гонтою поет дізнався від свого столітнього діда Івана, який особисто знав багатьох учасників повстання. В епілозі до поеми “Гайдамаки” поет використав пісні та думи, які співав йому дід Іван:

“Бувало в неділю, закривши **мінею**,
По чарці з сусідом випивши тієї,
Батько діда просив, щоб той розказав
Про Коліївщину, як колись бувало,
Як Залізняк, Гонта ляхів покарав”².

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.590.

² Там само. – С.126.

“Тільки часом увечері
Понад Дніпром, гаєм
Ідуть старі гайдамаки
Ідучи співають”¹.

Пісня-дума збудила уяву й дала знання про виховний ідеал нації, стала матеріалом для поеми “Гайдамаки”, в якій звучать мотиви гайдамацьких пісень:

“Хвалилися гайдамаки,
На Умань ідучи:
“Будем драти пане-брате,
З китайки онучі...”².

Про молоді роки, коли служив Тарас козачком у пана Енгельгардта, поет у 1860 році до журналу “Народное чтение” в автобіографії писав: “Я нарушил барский наказ, напевая чуть слышным голосом гайдамацкие унылые песни...”³.

Українську думу й пісню Т.Шевченко ставив на один рівень з епосом інших народів. У повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали” поет звеличує значення народної пісні-думи для виховання: “Недавно кто-то печатно сравнивал наши, т.е. малороссийские, исторические думы с рапсодиями хиосского слепца, праотца эпической поэзии. А я смеялся такому высокомерному сравнению, а тепер, как разобрал да разжевал, так и чувствую, что сравнитель прав, и, с своей стороны, я готов даже звеличить его сравнения...наши исторические думы-эпопеи, как например дума “Иван Коновченко”, “Савва Чалый”, “Алексій, попович пирятинський”, или “Самойло Кишка”, или, или, – да

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.128.

² Там само. – С.118.

³ Білінська М.Л. Грає Кобзар, виспівує. – К.: Музична Україна, 1981. – С.10.

их и не перечтешь. И все они так возвышено-просты и прекрасны, что если бы воскрес слепец хиосский да прослушал хоть одну из них от такого же, как и сам он, **слепца**, кобзаря или **лирныка**, то разбил бы вдребезги свое Лукашко, называемое лирой, и поступил бы в **михоноши** к самому бедному нашему лирныку...”¹. Шевченко звертає увагу на художню та виховну недооціненність українського епосу пісень-дум, які його вражали й знаходили своє перевтілення в його оригінальних творах. Таке перевтілення ми спостерігаємо в поемах “Слепая”, “Гайдамаки” та багатьох інших.

Після заборони царського режиму писати й малювати пісня для поета-солдата стала не тільки розрадою і втіхою, а й стимулом до проявлення нескореності творчого духу. У вірші “І знов мені не привезла...” звертає увагу на значимість для людини й для нього української пісні, яка притамувала біль відсутності листів з України:

“Ой із журби та із жалю,
Щоб не бачить, як читають
Листи тії, погуляю,
Погуляю понад морем
Та розкажу своє горе.
Та Україну згадаю,
Та пісеньку заспіваю.
Люде скажуть, люде зрадять,
А вона мене порадить,
І порадить, і розважить,
І правдоньку мені скаже”².

Пісня супроводила Шевченка в солдатській неволі й нагромаджувала протест проти кривди та знущання над

¹ Білінська М.Л. Грає Кобзар, виспівує. – К.: Музична Україна, 1981. – С.10–11.

² Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.452.

його нацією. Про це поет робить запис у своєму “Щоденнику” й цим самим указує на етнопедагогіку народної пісні. Жорстоко покараний шпіцрутенами солдат Скобелев співає українську народну пісню. Поет звертає увагу на чарівність мелодичної побудови та її задушевність. “Этот рядовой Скобелев, несмотря на свое прозвание, был мой земляк, родом с Херсонской губернии. И в особенности мне памятен по малороссийским песням, которые он пел своим молодым мягким тенором удивительно просто и прекрасно. С особенным же выражением он пел песню:

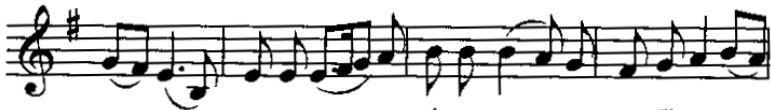
Тече річка невеличка
З вишневого саду.

Я забывал, что я в казармах слушаю эту очаровательную песню. Она меня переносила на берег Днепра, на волю, на мою милую родину. И я никогда не забуду этого смуглого полунагого бедняка, штопающего свою рубашу и уносившего меня своим безыскусственным пением так далеко из душной казармы”¹. Ось мелодія цієї пісні:

Тече річка невеличка²



Те-че річ - ка не-ве-лич - ка з виш-не-во-го



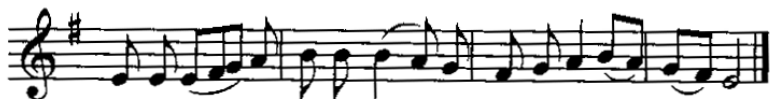
са - ду, кли-че ко - зак дів-чи-нонь - ку к со-бі на по -

¹ Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник. – К.: Дніпро, 1988. – С.256.

² Тече річка невеличка з вишневого саду // Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич. – К.: Наукова думка, 1982. – С.153.



ра - ду. Гей, гей, гей, гей! Гей, гей, гей, гей!



Кли-че ко - зак дів-чинонь - ку к со-бі на по - ра - ду.

Повертаючись із заслання, Шевченко знову звертається до народної пісні та її значення для виховання почуттів. У Нижнім Новгороді поета зустрічає М.Щепкін і про цю зустріч є запис у “Щоденнику”, який стосується виконавства: “Сегодня вечером пригласил он для меня какуюто г. Грекову, мою полуземлячку, с тетрадью малороссийских песен. Прекрасный, свежий, сильный голос, но наши песни ей не дались, особенно женские. Отрывисто, резко, национальной экспрессии она не уловила. Скоро ли я услышу тебя, моя родная душевная песня?”¹. Опираючись на музикальність Шевченка, необхідно відзначити, що “майже всі дослідники, колишні і теперішні, виокремлюють такі типові риси українського національного характеру, як демократичність, волелюбство, емоційність, що **виявляються у музикальності**, наближеності українців до природи, культі жінки і родини, релігійності, толерантності до інших народів, працелюбності, гостинності тощо”², – акцентують дослідники етнопедagogіки українців. У “Щоденнику” ми прослідковуємо захоплення співом дружини М.Максимовича, українського фольклориста, мовознавця, історика – Марії Максимович, що “весь вечер пела для меня наши родные душевные песни. И пела так сердечно, прекрасно,

¹ Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник. – К.: Дніпро, 1988. – С.257.

² Українська етнопедagogіка: Навчально-методичний посібник / За ред. В.Кононенка. – К.–Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С.119.

что я вообразил себя на берегах широкого Днепра. Восхитительные песни! Очаровательная певица!”¹. Там само знаходимо цікавий запис: “Я у Аксаковых и с наслаждением слушал мои родные песни, петье Надеждой Сергеевной. Все семейство Аксаковых непритворно сердечно сочувствует Малороссии, и ее песням, и вообще ее поэзии”². Поет записує текст історичної пісні про Устима Кармелюка й критикує поета Тимка Падуру, звертаючи увагу на незадовільний поетичний текст твору. “Сочинение этой весьма немудрой песни приписывается самому Кармелюку. Клеветают на славного лыцаря. Это рукоделье мизерного Падуры”³. Звертаючи увагу на мелодію пісні й образ народного месника, поет записує її текст. Ось мелодія:

За Сибіром сонце сходить⁴

№23 Помірно

За Си-бі-ром сон-це схо-дить...

Хлоп-ці, не зі-вай-те: ви на ме-не,

Кар-ма-лю-ка, всю на-ді-ю май-те!

¹ Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник. – К.: Дніпро, 1988. – С.257.

² Там само. – С.256.

³ Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник. – К.: Дніпро, 1988. – С.258–259.

⁴ Там само. – С.289–290.

Крім цієї історичної пісні про Кармелюка поет захоплювався піснями про історичні постаті українського народу, що боролися за його волю. Це – “Про Морозенка”, “Про Нечая”, “Про Сагайдачного і Дорошенка” та інші.

Про Морозенка¹

Помірно

№24

Ой Мо-ро - зе, Мо-ро-зен - ку,

ой да ти слав ний ко - за - че! За то-бо - ю,

Мо-ро-зен - ку, - вся Вкра - ї на пла - че!

Пісенна творчість українського народу, її педагогічне й виховне значення захоплювали поета, який “постійно дбав про збереження неоцінених народних скарбів, сам записував пісні й карбував у пам’яті, пристрасно стежив за роботою збирачів-фольклористів, підтримував дружні зв’язки з багатьма укладачами й редакторами фольклорних видань, зокрема з Д.Каменецьким, М.Максимовичем, М. і А.Маркевичами, А.Метлинським, П.Чуйкевичем та іншими”², – підтверджує Марія Білинська у своїй праці “Грає Кобзар, виспівує”.

¹ Ой Морозе, Морозенку // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.50.

² Білинська М.Л. Грає Кобзар, виспівує. – К.: Музична Україна, 1981. – С.18.

Надаючи народній пісенній творчості виняткового значення, Шевченко її розглядав як посередника між своєю поезією і народом. Зважаючи на те, що поет мав розвинені музичний слух і пам'ять, його сучасники цінували не тільки за талант поета й художника, а й як неабиякого співака-виконавця. Володіючи приємним голосом (високий баритон), поет любив співати й був кваліфікованим слухачем. “Специфічна особливість музики: наявність посередника – **виконавця** – між твором, складеним композитором, і слухачем. Важливість його ролі очевидна... Тому лише в тріаді Композитор–Виконавець–Слухач музика може реалізуватися як мистецтво”¹. У пісенній творчості Кобзаря композитором виступає український народ. У згадках старого садівника парку села Качанівки знаходимо: “Отут, під дубом, мій батько й інші кріпаки ще старого Григорія Степановича Тарнавського сходилися ночами слухати, як Тарас Григорович Шевченко співав їм пісні: він співає, було, а люди плачуть”. Найулюбленіша пісня поета – “Ой зійди, зійди зірко моя вечірня”. Ось її мелодія:

Ой зійди, зійди, зірко моя вечірня²



¹ Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004. – С.18.

² Ой зійди, зійди, зірко моя вечірня // Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич. – К.: Наукова думка, 1982. – С.118.



ох, і ви-йди, ви-йди, дів - чи-нонь-ко мо-я вір - на.

Про цю пісню згадує М.Грінченко – “Шевченко і музика”. Виконавство народних пісень Т.Шевченком справило велике враження на П.Куліша: “...такого або рівного йому співу не чув ні в Україні, ні по столицях. Порвались разом усі розмови й між старшими, й між молодими. Посходились із усіх світлиць гості до зали мов до якої церкви. Пісню за піснею співав наш соловей, справді, мов у темному лузі серед червоної калини... І, скоро вмовкав, зараз його благали ще заспівати, а він співав і співав людям на втіху, а собі самому ще й на більшу”¹. Ф.Лазаревський згадує: “Шевченко прочитав напам’ять свою поему “Кавказ”, “Сон” та ін., проспівав кілька улюблених своїх пісень: незмінну “Зіронецьку”, “Тяжко-важко в світі жити”; але з особливим почуттям була виконана ним пісня:

“Забіліли сніги,
Заболіло тіло,
Щей голівонька,
Та ще й голівонька.
Ніхто не заплаче
По білому тілу,
По бурлацькому,
Та й по бурлацькому”...

Ми всі співали... Були хвилини, коли сльози самі собою котилися з очей, а гість наш просто ридав”². Ось мелодії цієї чумацької пісні:

¹ Білінська М.Л. Грає Кобзар, виспівує. – К.: Музична Україна, 1981. – С.20.

² Там само. – С.22–23.

Та забіліли сніги...¹

№26 *Повільно*

1. Та за-бі-лі-ли сні - ги, за-бі-лі-ли
бі - лі, ще й діб-ро - вонь-ка. 2. Шей діб-
ро - вонь-ка. Та за-бо-лі-ло ті - ло,
бурлацьке-є бі - ле, ще й го-ло - вонь-ка.

Повний текст “Забіліли сніги...” поет записав 13 травня 1858 року в “Щоденнику”².

Чумацькі пісні захоплювали поета своїм змістом і мелодикою. Промисел сіллю і рибою породив чумацьку працю, яка була оспівана в народних піснях. Шевченко від самого малку виявляв зацікавленість як до чумацтва, так і до чумацьких пісень. Він часто співав їх, особливо “Гуляв чумак на риночку...”, “Ой горе тій чайці, горе небозі”, “Ой наступила та чорна хмара” та ін. Ці пісні спонукали поета написати поему “Хустина”, де образ чумака співзвучний із народною мелодикою. Серед них – “Гуляв чумак на риночку”. Мелодика й зміст цієї пісні такі:

¹ Та забіліли сніги // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.105.

² Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник. – К.: Дніпро, 1988. – С.22–23.

Гуляв чумак на риночку¹

№27



Гу-ляв чу-мак на ри-ноч - ку,



та пив чу-мак го-рі-лоч - ку.



Про - пив во-ли, протівво - зи, протівяр - ма,



щй зно - зи, все сво - є доб-ро.

Ой горе тій чайці, горе небозі²

№28



Ой го - ре тій - чай - ці,



ой го - ре не - бо - зі, що ви-ве - ла

¹ Гуляв чумак на риночку // Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич. – К.: Наукова думка, 1982. – С.234.

² Ой горе тій чайці, горе небозі // Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич. – К.: Наукова думка, 1982. – С.226.



Цю пісню знав і співав Т.Шевченко 28 липня 1857 року на околиці Орської фортеці, про що сповістив у “Щоденнику”¹.

Ой наступила та чорна хмара²



Ці народні пісні послужили прообразом долі чумака, його дівчини-нареченої та чумацької громади в “У неділю не гуляла...”³. Шевченкові в його використанні й пропаганді народної пісні були близькі твори про жіночу долю, кохання, сирітство, наймитування. Творчо осягаючи, поет шляхом наслідування вивчав, запам’ятовував і виконував їх.

¹ Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник. – К.: Дніпро, 1988. – С.126.

² Ой наступила та чорна хмара // Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.119.

³ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.219–221.

Відомо, що Тарас Григорович не знав нотної грамоти. Але він володів психологічним механізмом навіювання, яке являє собою цілеспрямований вплив однієї людини на іншу чи на групу людей. “Ефективність навіювання залежить від багатьох соціально-психологічних чинників: авторитету суггестора (людина, яка здійснює навіювання), ступеня довіри до джерела інформації тощо. За умов масової поведінки також діє механізм наслідування. Тобто дію психологічних механізмів зараження, навіювання і наслідування варто розглядати як процес із зворотнім рухом – від людини до способу впливу”¹. Шевченкова співоча етнопедагогіка заклала в його поезію таку музикальність його віршів, що в подальшому склала основу для народної і композиторської творчості. Пісенність Шевченкового слова дала великий поштовх до розвитку української музичної етнопедагогіки. Вона сприяє до сьогоденного дня розвитку пісенних традицій, що сформувало музикальність нації з великим пісенним фольклором. Музика здатна не лише збудити емоції, поверхню нашої душі, а й змушує замислюватися над вічним питанням буття, відчувати пробудження в собі душевної таємниці й намагається розумом досягнути логіку музичної думки. У цьому, власне, полягає головна виховна роль музики, її етнопедагогіка. Геній Шевченка не міг жити без музики, без того, щоб не співати. Бо він був Великий Кобзар.

¹ Українська етнопедагогіка: Навчально-методичний посібник / За ред. В.Кононенка. – К.–Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С.125–126.

§ 2. Іван Франко, Леся Українка та їх народознавство в музичній етнопедагогіці

Яскравим свідченням зв'язку музичної етнопедагогіки титанів української літератури й культури є творчість Івана Франка та Лесі Українки. Любов до народної музики була другим їхнім покликанням і допомагала творити ґрунт для формування літературно-поетичного мислення.

Музична етнопедагогіка українців – це народна музика, що базується на емпіричних педагогічних знаннях і має виховну мету. Вона проявилася в народних виховних традиціях, звичаях, обрядах, які були наповнені дидактичним змістом і супроводжувала важливі події дітей, молоді, а також родинно-сімейне виховання. Як поезія, література, музика, вона мала завдання допомогти рідному народу сформувати свої ідеали й виховати українця на певних етапах історичного розвитку.

Народна музична педагогіка, що сформувалась у коротких історичних періодах державотворення в Київській Русі, гетьманщині, народній республіці на початку ХХ ст. і в кінці його, була досить обмежена у зв'язку з економічними, духовними й культурними стримуваннями завойовників та окупантів, що формували й нав'язували свої виховні погляди, досить далекі від потреб і устремлінь української нації. Українська еліта інтелігенції як могла оберігала та примножувала народні традиції, звичаї й обряди, які на емпіричному рівні виконували виховну функцію.

Серед титанів педагогічної думки України возвеличується постать Івана Яковича Франка – письменника, поета, філософа, фольклориста й борця за кращу долю українського народу. У загальному комплексі літературної творчості Івана Франка перед нами вирізблюється його педагогічна діяльність у галузі народознавства, музичної етнопедагогіки української нації. Будучи глибоко обізнаним

у музичному фольклорі, вчений-літератор виявляв великий інтерес до музичного виховання засобами народної пісні, танцювальної та інструментальної музики. У цьому зв'язку в усій величч перед нами постає його збирацька, дослідницька та видавнича діяльність, що проявилася переважно в організації й участі у фольклористичних наукових центрах, обговоренні теоретичних питань народознавчої науки, в якій вагоме місце займає **музична етнопедагогіка**.

Народна педагогіка пізнавалася Іваном Франком із дитинства, коли навчався в сільській школі в Ясениці Сільній із семилітнього віку. Пізніше в школі й гімназії отців Василіан у Дрогобичі, куди він вступив у 1864 році. Але в музичному розвитку Іван Франко найбільше завдячує своїй мамі, яка співала йому пісні, що побутували в його рідному селі Нагуєвичі. Глибоко в душу запали йому пісні про опришка Олексу Довбуша, про розбійника Шумильця, подільського ватажка Устима Кармалюка, буковинського героя Лук'яна Кобилицю та інших. Народна музика формувала його світогляд і переживання за долю українського народу. Про народну пісенну творчість поет пізніше сказав:

“Пісня, моя ти сердечна дружино,
Серця вірадо в дні горя і сліз,
З хати вітця, як єдинеє віно,
К тобі любов у життя я приніс.

Тямлю як нині: малим ще хлопчиною
В мамині пісні заслухався я:
Пісні ті стали красою єдиною
Бідного мого, тяжкого життя”¹.

¹ Франко І.Я. Твори в двадцяти томах. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1955. – Т.Х. – С.57.

Народна педагогіка епохи І.Франка, не зважаючи на її емпіризм, становила цілісну систему, в якій велику нішу займала музична педагогіка. Вона мала свої ідеали, принципи й свої традиційні методи, вироблені, виплекані в народних традиціях і звичаях. Народна педагогіка з її методами виховання підростаючих поколінь українців стала джерелом педагогічної науки. Народна пісня була основою музичної етнопедагогіки Каменяра та вплинула на світоглядний розвиток майбутнього поета.

У четвертому класі Дрогобицької гімназії юний Франко навчався співу, де музичні традиції були досить розвинені. Це позитивно вплинуло на формування його музичного слуху й співочого голосу. Одночасно гімназист Франко стверджує, що він проявив значний інтерес до засвоєння ним початків нотної грамоти та теорії музики. У п'ятому класі він співає в чоловічому квартеті та в хорі. “Русини Дрогобицької гімназії за моїх часів мали досить гарний хор, якого традиція тяглася ще від часів, давніших від моєї шкільної науки”¹, – згадує Франко. Там він уперше ознайомився із творчістю українських композиторів М.Вербицького, М.Лисенка, П.Ніщинського, О.Нижанківського. Гуртові та хорові співи гімназиста Франка були невід’ємною частиною його побуту. Про це він згадує в мемуарному оповіданні “Тірчичне зерно”. “Ми читали наголос поезії та драми, дебатували про порушені там думки – звичайно десь на вільнім місці за містом і кінчали вечір співом, що лунав широко над сонним Дрогобичем”², – пише поет.

Театральна група Омеляна Бачинського, для якої І.Франко перекладав іноземні п'єси, здійснювала постановки оперет Ж.Оффенбаха “Прекрасна Єлена”, Й.Зайца “Моряки в пристані”, Г.Сутьє “Пенсіонерка”. Усі ці та інші

¹ Франко І.Я. Спомини із моїх гімназійських часів. – Львів: Життя, 1912. – Вип.2. – С.162.

² Франко І.Я. Твори в двадцяти томах. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1956. – Т.ХІ. – С.242.

п'єси опереткового жанру вимагали від письменника музичної коректури для підтекстовки музичних номерів. Він справлявся із цим завданням, опираючись на здобуті в гімназії музичні знання. Це дало змогу в подальшому оцінювати музичні твори, народні пісні з точки зору музичного народознавства й етнопедагогіки. Вивчаючи та пропагуючи українське народознавство, у своїй доповіді на першому зібранні Товариства Народознавства 28 лютого 1895 року письменник підкреслює, що “твори ці (пісні, казки, билини, байки про звірів та ін.) треба студіювати з безпосереднім зв'язком з аналогічними літературними творами за допомогою порівняльно-літературного методу”¹. “Наприклад, при студіюванні обрядів і весільних пісень і т. ін., т. є. пісень, тісно зв'язаних з обрядами, а обрядів, зв'язаних із піснями, комбінацію обох методів вважаю за конче потрібну”². У цьому була суть Франкової музичної етнопедагогіки. Музичні знання й уподобання юнацьких років створили певну основу для подальшого формування його музичної етнопедагогіки, яку тісно пов'язував з українським народознавством.

Навчання І.Франка на філософському факультеті Львівського університету (1875 р.) зблизило його з музичною громадськістю Львова через співпрацю в студентському товаристві “Академічне братство”. У ньому він засновує етнографічно-статистичний гурток, де організовує студентські вакаційні мандрівки по Галичині, Буковині, Поділлі. Під час мандрівок студенти організовували поширення й пропаганду української літератури та музичного мистецтва. І.Франко з цією метою підбирав здібних музикантів і співаків, сам читав реферати на музично-декламаційних вечорах.

¹ Франко І.Я. Твори в двадцяти томах. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1956. – Т.ХІХ. – С.150.

² Там само. – С.154.

У 1884 році письменник організовує таку ж мандрівку від Дрогобича через Урич, Бубнище до Станіславова. Після його доповідей відбувалися великі концерти з участю хору мандрівників, репертуар якого складався з творів М.Лисенка, західноукраїнських композиторів та обробок народних пісень. “Особливо велике враження зробив на всю публіку Шевченків “Заповіт” укладу Вербицького, відспіваний мандрівним хором під проводом увінченого питомця Автонома Левицького. Не менше подобалась також прекрасна пісня “Наша жизнь” із музикою А.Вахнянина, котру хор на загальне жадання мусів повторити, причім оба рази по кінцевих її словах “Ми не дамось, нас більше тут!” роздавалися невмовкаючі ентузіастичні оплески”¹. (Нагадує нам сучасність: “Разом нас багато, нас не подолати!”).

На Каменяря великий вплив мали композитори Віктор Матюк та Остап Нижанківський, з якими він познайомився в “Академічному братстві”. Віктор Матюк пише до драми І.Франка “Три князі на один престіл” музику й здійснює її постановку силами студентів-аматорів. У 1884 році хор “Академічного братства” вперше виконує твір, написаний для чоловічого хору “Гуляли, гуляли” й перед цим виконанням Франко виголошує доповідь про революційні події 1848 року.

Композитори А.Вахнянин, Д.Січинський, І.Воробкевич, С.Людкевич, Ф.Колесса та інші все більше й частіше звертаються до поетичної творчості І.Франка й пишуть на неї свою музику. Зважаючи на те, що творчість Франка мала великий вплив на соціально-політичну обстановку Галичини, підсилена музикою, давала добрий результат у патріотичному та духовному вихованні молоді. Про це свідчать ювілеї, організовані І.Франку студентською молоддю Львова в 1898 і 1913 рр., на яких виступали хори “Бандурист” і “Львівського Бояна”, співак М.Микиша, піаніст Т.Шухевич

¹ Франко І.Я. Мандрівка руської молодіжки. – Львів: Діло, 1884.– №88.

та ін. Поетична творчість І.Франка для композиторів того часу була вагомою. Про це свідчить довга й плідна дружба поета з основоположником української класичної музики М.В.Лисенком. Ця сторінка з життя Франка займає дуже важливе місце.

У 1885 році Іван Франко вперше зустрівся і познайомився з Миколою Лисенком під час його поїздки до Києва. М.Лисенка захопила музична обдарованість поета та його обізнаність із народнопісенною творчістю України. Лисенко від нього записав понад 20 народних пісень Галичини, які пізніше ввійшли в IV випуск його збірника. 80–90-ті роки – це період найбільш активної політичної й громадської діяльності Каменяра. Саме в ці роки відбуваються зустрічі поета з Миколою Віталійовичем і інтенсивне листування. Лисенко знав про великий авторитет Івана Франка серед українського народу й музичної громадськості, композитор розраховував на музичну етнопедагогіку поета з виховання патріотичних почуттів молоді. Не зважаючи на штучний поділ кордонів України, обидва генії розуміли, що література й музичне мистецтво українського народу є єдиними й що етнопедагогічна цінність надзвичайно вагома.

І М.Лисенко, й І.Франко розуміли, що література та музика володіють великим виховним потенціалом. Загальні етнопедагогічні принципи Франка зумовили і його ставлення до музичного мистецтва, позначилися на його поглядах на роль і значення музики в житті суспільства. Розглядаючи етнопедагогічні погляди Франка в розвитку української музики та її ролі в народознавстві, слід поглянути на його вклад у збереження народної творчості в галузі музичного фольклору.

Ще в молоді роки, коли Франко мандрував зі студентами по Бойківщині, він побував у селі Бубнищі, де ознайомився з історичними переказами, скелями, “коминами”, легендами, пов’язаними з Олексою Довбушем та ін.

Про це Роман Горак писав, що “народні перекази не виникають у такі тонкощі суперечок істориків і дослідників, а твердять: назва села походить від того, що на скелі колись стояла сторожа й була в бубни, коли тільки добачала приближення ворожого війська. Поширеною легендою є й оповідь про те, що вирости ті скелі із землі, коли вмирав Довбуш”¹. Ця легенда знайшла своє втілення в повісті “Петрії і Довбушуки”. Подібні легенди й пісні часто ставали змістом його творчості. Так, у 1892 році І.Франко пише драму “Украдене щастя”. В основу змісту цієї драми покладена “Пісня про шандаря”, яку він почув у Лолині та яку йому записала Михайлина Рошкевич. “Дослідникам чомусь зовсім не було цікаво, чи справді такий факт убивства шандаря в Дилитині якимсь селянином Миколою мав місце, чи це лише витвір народної фантазії? Коли це сталося? Як звали героїню? Як звали шандаря? Чому Іван Франко прив’язує так уперто події в п’єсі саме до 1870 року?”², – запитує у своєму дослідженні Роман Горак і сам дає відповідь, що найперша розгадка “пов’язана з Ольгою Рошкевич, його колишньою нареченою, яка без любові вийшла заміж за Володимира Озаркевича”³. Використавши етнопедагогічні цінності, закладені в народній пісні, письменник створив глибоку психологічну драму, в якій утвердив глибокі людські почуття кохання. Безперечно, цінність названої пісні про шандаря полягає не в мелодичній побудові, а в глибині мудрості народної педагогіки про людське буття й стосунки.

У селі Лолині, яке Франко часто відвідував у зв’язку з коханням до Ольги Рошкевич, ним було записано цикл

¹ Горак Р. Ранні мандрівки Бойківщиною Івана Франка в його творчості та епістолярії // Етнос і культура. Стежками Івана Франка до 150-річчя з дня народження. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2006. – С.5.

² Там само. – С.15.

³ Там само. – С.14.

пісень від Фенни Лучаківної, а саме: “Вітер віє, шелевіє по дрібній ліщині”, “Ой заплачеш, дівчинонько, в перший понеділок”, “Ой на горі на високій камінь муку меле” та інші, що оспівували жіночу долю. Іван Франко використав їх та інші пісні-балади у відомому дослідженні “Жіноча неволя в руських піснях народних”. “Додам іще, що й мелодії багатьох із тих пісень так чудово хороші, що слова становлять лише половину їх чаруючої сили”¹.

Відзначаючи великий вплив музичної етнопедагогіки на виховання українця, він у рецензії на збірник пісень К.Паньківського “Рускій Співанник” писав: “Українці – як простий народ, так і його інтелігенція – належать до народів, співаючих при кожній нагоді, а притім обдарованих у переважній масі індивідів дуже тонким музичним слухом. Окремі серед простого люду одиниці, позбавлені того слуху, є рідким явищем. Отже, не дивно, що цей народ протягом віків створив таку велику кількість надзвичайно характерних пісень і надзвичайно оригінальних мелодій, більша частина яких – можна сказати сміливо – залишається до цього часу невідомою освіченому світові; а та частина їх, яка до цього часу була підслухана, здобула великі похвали знавців і не раз служила канвою для таких митців, як Бетховен і Ліст, а останнім часом дає матеріал і зразки для створення окремої національної школи української музики”². Звертаючись до питання навчання і виховання, Франко обов’язково наголошував на значенні в цьому процесі народної музики. Він акцентував на тому, що “пісня має у нас не лише артистичне, що поєднують людей, полегшує їх організацію і співпрацю для цілей народного відродження. Доказом цього є численні селянські хори, що виникають і розвиваються паралельно з народними

¹ Франко І.Я. Жіноча неволя в руських піснях народних. – Львів: Зоря, 1888. – С.5.

² Там само.

читальнями, доказом цього є чисельно заповнювані приватні школи співу з нот для селян, доказом цього є популярність, якою в деяких районах користуються співаки і народні поети-самородки, які під знані й улюблені мелодії підкладають свої власні пісні на сучасні суспільно-політичні теми і в певні часи йдуть з ними від ярмарку до ярмарку, збуджують маси, несучи в них свіжу не раз думку або принаймні вуличні лозунги, які виражають те, що всі відчують, що всіх болить”¹.

У комедії “Учитель” Франко змальовує образ учителя Омеляна й у його уста вкладає значення виховання через пісню:

“Омелян: ... Бо вчитися, діти мої любі, треба і далі, раз у раз, весь вік. А тепер, щоб з Богом почати, заспівайте ту пісню, що вивчили для екзамену!

Діти: (встають, за ними й старші – хор)

Боже великий, єдиний,
Ласку свою нам пошли,
Щоб ми добра і науки
Все набратись могли.
Дай нам все добре любити
З злом не брататися нам,
Розум дай ясний і волю
Силу робочим рукам.

Боже великий, єдиний,
Молимо щиро тебе,
Дай, щоб росло і міцніло
Сім’я науки слабе!

Товкач: Ото, куме, пісня! Аж мені сльози в очах стали.

Загонистий: І в церкві би можна заспівати”².

¹ “Prawda”. – Варшава, 1888. – №21. – С.248.

² Франко І.Я. Учитель // Твори в двадцяти томах. – К.: Держвидав, 1952. – Т.IX. – С.192–199.

Тому де тільки міг він стимулював збирачів і дослідників усної народнопісенної творчості. Його музична етнопедагогіка не обминула село Лолин, де він часто бував. Він залучив до цієї праці Ольгу й Михайлину Рошкевич. Ольга збрала латканки та весільні обрядові пісні, які були видані й опрацьовані Іваном Франком (1883 р.) у польському фольклорно-етнографічному видавництві “Zbiór wiadomości do antropologii krajowej” (орган Антропологічної комісії Краківської академії наук) “Obrzedy i piesni weselne ludu ruskiego w Lolinie powiatu Stryjskiego Zebrana Olga Roszkiewicz, opracował Iwan Franko”¹.

У передмові до цього збірника Іван Франко наголошував, що “мелодія обрядових весільних пісень з Лолина, подібно як і таких же пісень українського народу взагалі, дуже жалісна і красномовно свідчить нам про той справжній смуток дівчини і присутніх, яким в первісних часах супроводжувався акт одруження, коли він відбувався насильно, схопленням дівчини з дому батьків або продажею в чужу сторону і в менш або більш важку для неї неволю”².

Розвиток професійної музики в Україні, вважав Франко, може відбуватися тільки на базі використання скарбів народної музичної творчості. Тому він перед прогресивною інтелігенцією ставив завдання записувати й публікувати народні мелодії інструментального та пісенного жанрів. Погляди Франка збігалися з поглядами М.Лисенка, який разом із західноукраїнськими музичними діячами О.Нижанківським, Ф.Колессою, Й.Роздольським, Д.Січинським, С.Людкевичем займався збиранням і записом народних музичних творів. Франко звертався з відозвами й особистими листами, запитуючи: “Чи не могли б ви або хто там де видати збірник галицьких пісень з нотами? Ми

¹ “Prawda”. – Варшава, 1888. – №21. – С.248.

² Франко І.Я. Вибрані статті про народну творчість. – К.: Академія наук УРСР, 1955. – С.102–103.

обов'язково приладимо матеріал на досить обширну книжку”¹, – звертався він до М.Драгоманова.

У редактованому письменником журналі “Народ” поміщено звернення “Про записування галицько-руських простонародних пісень, їх текстів і мелодій”. У журналі “Жите і Слово” Леся Українка з допомогою Франка, опублікувала свою працю “Купала на Волині”, де наголосила на значенні запису мелодій у народних піснях. Письменник схвально відгукується на працю П.Бажанського “Русько-народна музикальна гармонія”². В статті “Musyka polska i ruska” Франко наголошував, що “надрукування того збірника повинні галицькі українці уважати за одно з найпочесніших завдань своєї народної гордості”³. У цей час світ побачив другий збірник народних пісень Й.Роздольського та С.Людкевича “Галицько-руські народні мелодії”⁴. На цю збірку пісень Франко пише схвальну статтю, яку опублікував “Літературно-науковий вісник”, де поет відзначив точність запису мелодій і те, що “збірка Й.Роздольського має привілеї абсолютної вірності, оскільки її може досягнути механічна репродукція”⁵. Етнопедагогічна цінність цих збірників була дуже велика, бо, відтворюючи нотний матеріал у поєднанні з поетичним текстом, давала змогу посилювати навчальне та виховне значення народної усної творчості. У тогочасних педагогічних підручниках відзначалося, що “Пѣніе есть въ загалѣ розрывкою дуже отповѣдною достоинству челоуѣка, тымъ больше отже

¹ Листи І.Франка до М.Драгоманова // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – К., 1980. – Т.42. – С.201.

² Бажанський П. Русько-народна музична гармонія. – Львів, 1900.

³ “Kurjer Lwowski”. – Львів, 1892. – №240.

⁴ Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії // Етнографічний збірник. Наукове товариство імені Шевченка. – Львів, 1906–1908. – Т.XXI–XXII.

⁵ Літературно-науковий вісник. – Львів, 1907. – Т.38. – Кн.IV. – С.177–178.

заслугують на припоручення п'єсни релігійни и моральни, для того належит дитину навѣть заохочувати до ихъ спѣваня такъ въ церквѣ, якъ и дома въ школѣ”¹. Опираючись на педагогічну теорію тогочасної музичної етнопедагогіки, Франко через пісенні збірники забезпечував їх дидактичним матеріалом, який у творчості композиторів України перетворювався в музичні шедеври у вигляді аранжировок для солоспівів, хорів, танців та інструментальної музики. Тільки фольклорист Іван Колесса записав 230 мелодій в одному селі Хомовичі на Стрийщині. Цей збірник відкрив багатство музичного фольклору у вигляді неоцінених покладів пісенної творчості². У тогочасній українській етнопедагогіці панував історико-порівняльний метод, прибічником якого був І.Франко, що стояв за збалансованість у розгляді педагогічних явищ доісторичного й історичного періодів. Франко відзначав, що в порівняльній методиці “залишається великий запас обрядів, вірувань, заклинань, пісень, новел, анекдотів пізнішої творчості історичних часів”³. Зважаючи на те, що жодна етнопедагогіка, а тим більше музична, не може розвиватися ізольовано від інших етносів, український народ створив свою оригінальну педагогіку в умовах бездержавності, яка допомогла вижити й виховати багато поколінь і стала загальнолюдським досягненням. Вона породила титанів народознавчої думки, яка взяла на себе функції національно-культурного самоутвердження. Народна пісня й музика стали на сторожі асиміляції і знищення українського етносу, тому що в них були вмонтовані етнопедагогічні ідеї, основані на християнській моралі й народних традиціях.

¹ Бартошевській Іоаннь. Педагогія руска або наука о воспитанію. – Львовъ: Типографіи Ставропігійского института, 1898. – С.328.

² Колесса І. Галицько-руські народні пісні з мелодіями // Етнографічний збірник. Наукове товариство імені Шевченка. – Львів, 1902. – Т.ХІ.

³ Франко І.Я. Дві школи у фольклористиці // Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. – К., 1981. – Т.29. – С.279.

У творчій діяльності Івана Франка відіграла значну роль фольклористика, тісно пов'язана з її видатними представниками – Ф.Колессою, С.Людкевичем, К.Квіткою, Й.Роздольським, О.Нижанківським, їх друзями й послідовниками. Письменник постійно тримав у полі зору їхню творчість, висвітлюючи в пресі різні явища музичного побуту, які, на його думку, сприяли всебічному розвитку й вихованню національного патріотизму. Перше нотне видавництво в Галичині “Бібліотека музикальна” була схвалена Іваном Франком і дістала позитивні відгуки на адресу її засновника О.Нижанківського. “Щиро бажаємо найкращого успіху молодому видавництву, котре при серйозній праці і щирій любові до свого рідного може і повинне в нашої музикальній продукції зазначити поворот од дотеперішнього сентиментального шаблону до здорового, щиро народного реалізму”¹. З точки зору народного реалізму Франко оцінював українську музичну етнопедагогіку, яка, опираючись на творчість окремих композиторів і народознавців, на емпіричному рівні втілювала виховний ідеал українця в пісенну творчість.

Поета захоплювала творчість композитора М.В.Лисенка, яка на той час мала велику популярність у Галичині. Тому Франко початок ХХ століття відзначає двома статтями, які підносять велич творчості М.Лисенка, це: “Лисенкове свято в Австрії” (1904 р.), “Думки профана на музикальні теми” (1905 р.). У них поет із гордістю пише про всенародне свято в Україні, в яке перетворився ювілей тридцятип'ятирічної творчості корифея української музики.

Слід відмітити, що поетична творчість Івана Франка, як і творчість Т.Шевченка, відзначалася тісним зв'язком із народною піснею. Її зміст, ритм, форма привертали й привертають велику увагу композиторів України. На цьому

¹ Франко І.Я. Симпатичне видавництво музикальне. – Львів: Зоря, 1886. – І. – С.20.

поетичному поприщі широкого визнання набули композитори: **С.Людкевич** – “Вічний революціонер”, “Конкістадори”, симфонічна поема “Не забудь юних днів”, “Каменярь”, “Наймит” та ін.; **Д.Січинський** – “Непереглядною юрбою”, “Даремне, пісне”, “Пісне моя”, “Як почувеш вночі”; **В.Матюк** – драма “Три князі на один престол”; **О.Нижанківський** – кантата “Не гармати грають нині”; **І.Воробкевич** – “Веснянка”, “Ой ти, дівчино”; **Я.Ярославенко** – “В дорогу”, “Ой жалю, мій жалю”; **К.Стеценко** – кантата “Єднаймося”; **Я.Степовий** – “Розвійтеся з вітром”, “Земле моя”, “Каменярі”, “У долині село лежить”, “Як почувеш вночі”; **А.Штогаренко** – “Ви чули ту пригоду?”, “Муштруйся, рекруте”; **Ю.Мейтус** – “Гримить”, “Цехмістер Купер’ян”, “Спомин”; **Г.Майборода** – “Каменярі”, “Розвійтеся з вітром”; **В.Борисова** – “У долині село лежить”; **В.Вериківський** – “Найгірше я людей боюсь тоді”, “Коваль”; **Б.Лятошинський** – “Золотий обруч”; **А.Кос-Анатольський** – балет “Сойчине крило”, “Ой ти дівчино, з горіха зерня”; **Ф.Ненаденко** – збірник “Думи, діти мої” та ін.

Найкраще й найбільш жанрово творчість Івана Франка лягла на талант **М.В.Лисенка**. У творчості М.Лисенка ми знаходимо шість романсів і два хори, в основному вони були написані до 25-річного ювілею письменницької діяльності Каменяря. “Вічний революціонер” став піснею-символом у боротьбі за державну незалежність України. Твір, написаний для хору, став одним із найпопулярніших і найулюбленіших в Україні. Ще один хоровий твір “Ой, що в полі за димове” звучить як заклик до єдності в боротьбі з різного роду поневолювачами українського народу. Різні настрої звучать у романсах “Не забудь юних днів”, “Місяцю-князю”, “Безмежнеє поле”, “Я не кляв тебе, о зоре”, “Оце тая стежечка”, “Розвійтеся з вітром”. Ці твори мали великий педагогічний вплив на навчання музикантів-співаків і виховання української молоді.

Ліричні твори поета знайшли своє втілення в романах і солоспівах Б.Лятошинського, Ф.Ненаденка, К.Данькевича, Г.Майбороди, Є.Юцевича, Ю.Рожавської, М.Дремлюги, А.Кос-Анатольського, К.Домінчена, В.Кирейка та інших українських композиторів.

Зважаючи на те, що українська музична етнопедагогіка в другій половині XIX – в першій половині XX ст. існувала на емпіричному рівні як для дітей, так і для молоді, все-таки на сторінках педагогічної преси того часу появляються окремі праці П.Куліша – “Записки про Південну Русь” (1856–1857 рр.), “Козаки по відношенню до держави і суспільства” (1877). М.Грушевський у праці “Дитина в звичаях і віруваннях українського народу” з родинно-побутового життя в селах Київщини (1889–1890 рр.) і яку опублікував З.Кузеля у Львові¹. Вагомий вклад у наукову розробку даного питання зробили етнографічні та народознавчі праці І.Франка “Про жіночу долю в українських народних піснях”², “Найновіші напрямки в народознавстві”³, “Студії над українськими народними піснями”⁴.

Музична етнопедагогіка знайшла своє місце в працях М.Сумцова “Хліб в обрядах і піснях”, П.Чубинського “Праці етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край”, В.Шухевича “Гуцульщина”. Студіювання народознавства дало змогу І.Франку з’ясувати багато проблем родинної етнопедагогіки та суспільно-громадського життя галичан. На той час не був визначений методичний інстру-

¹ Грушевський М.С. Матеріали до українсько-руської Етнології // Етнографічний збірник. Наукове товариство імені Шевченка. – Львів, 1906–1907. – Т.8–9.

² Загайкевич М.П. Іван Франко і українська музика. – К.: Держвидав, 1958. – С.32.

³ Франко І.Я. Твори в двадцяти томах. – К.: Держвидав, 1956. – Т.ХІХ. – С.143–144.

⁴ Франко І.Я. Студії над українськими народними піснями // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1969. – Т.75. – Кн.1. – С.14.

ментарій музичної етнопедагогіки, але на емпіричному рівні, як відзначав у наш час академік М.Г.Стельмахович, можливо “стисло виразити так: народна педагогіка – явище, історико-педагогічний феномен; етнопедагогіка – наука про нього; історія педагогіки – знання еволюції цієї науки”¹. З цього приводу І.Франко підкреслював, що “народ наш хоч і тисячними манівцями, так як і сама наука, а доходить же звільна до далеко правдивіших, поступовіших і радикальніших думок, ніж їх має не один з його нинішніх просвітителів”². Проте поет постійно слідкував за діяльністю українських просвітителів, серед яких була поетеса Леся Українка.

Леся Українка (Лариса Петрівна Косач) провела своє дитинство в оточенні висококультурної родини. Мати Лесі, Олена Пчілка (Олена Петрівна Косач) – письменниця, Петро Антонович Косач – батько, Михайло Петрович Драгоманов – рідний брат Олени Пчілки, Олександра Косач-Шимановська – тітка, перша Лесина вчителька гри на фортепіано, Микола Лисенко, син – Остап Лисенко, Марія Старицька – донька відомого драматурга Михайла Старицького та інші друзі й родичі, що оточували дитинство Лесі Українки. Таке інтелігентне й освічене середовище, особливо в галузі музичного мистецтва, не могло не вплинути на музичний розвиток і виховання Лариси Косач (пізніше – Лесі Українки).

Зв’язки Лесі Українки з музичним мистецтвом дали поетесі великий багаж творчого натхнення. Особливо українська народна пісня, в яку вона була закохана з дитинства та юності. Так, як Іван Котляревський, Тарас Шевченко, Григорій Сковорода, Іван Франко, Максим Рильський, Андрій Малишко, Олесь Гончар, Леся Українка

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка: Навчально-методичний посібник. – К.: ІЗМН, 1977. – С.5–7.

² Франко І.Я. Кілька слів о тім, як упорядкувати і провадити наші людські видавництва // Твори: У 50 т. – К., 1986. – Т.46. – С.190.

черпала творчу наснагу з народної пісні. Вона в царині української народної пісні стала видатним фольклористом, чудовим знавцем і носієм народної пісенності.

У життя Лариси Косач народна пісня ввійшла з того часу, коли її мама Олена Пчілка співала для Лесі колискові, які пізніше поетеса записала й залишила нам у спадок.

А-а, котів два

№1 *Andante*

А - а, ко - тів два

сі-рий бі-лий о - бид-ва по бе-реж-ку хо - ди-ли

та ка-чеч-ку ло - ви-ли. А ка-чеч-ку на ю-шеч-ку

а пір'-яч-ко в по-ду-шеч-ку, щоб ди-тин-ка бу - ла спа-ла,

бу-ла спа-ла, - не кри-ча-ла. а - а - а - а!

Іван Франко, як і Леся Українка, високо цінував колискові пісні й пов'язував їх із материнською піснею. “Ці материнські пісні дали дуже багато І.Франкові, а через нього – всій українській поезії і науці про народну

творчість”¹, – зауважує Олексій Дей, відомий фольклорист і дослідник музичної діяльності Каменяра. Ось колискова, записана поетом:

Ой спи, дитя, колишу тя

Помірно

№2

Ой спи ди - тя ко - ли - шу тя,

Ой спи ди-тя ко-ли-шу тя,з та як ус - неш

то ли-шу тя,з та як ус - неш - то ли-шу тя.

Са-ма пі-ду на ро-бо-ту, са-ма пі-ду

на ро-бо-ту,з прий-ду д то-бі й у су-бо-ту,з

при - йду д то - бі й у су - бо - ту.

Традиції музичної етнопедагогіки наділені ознакою одухотворення, особливо в колискових піснях. Завдяки їм у гущі нашого народу віками живуть, передаються з поко-

¹ Дей О.О. Иван Франко і народна пісня // Народні пісні в записах Івана Франка. – К.: Музична Україна, 1981. – С.7.

ління в покоління такі благородні людські якості, як любов до дитини, до батька й матері, до рідної мови, до мелодії. У них – уся материнська любов, світ добра, краси й справедливості, які кожна мати, кожен народ прагне виплекати в юних душах. Мелодії колискових пісень не розраховані на стороннього слухача. Мати звертається лише до дитини, виражає в пісні свою ніжність, турботу, переживання.

Сучасна українська музична етнопедагогіка, її наукові дослідження дали змогу виявити її провідні дидактичні принципи. На них загострив свою увагу академік М.Г.Стельмахович¹. У процесі багатовікової життєвої практики викристалізувалися провідні принципи музичної етнопедагогіки українського народу. Ними на емпіричному рівні керувалися Іван Франко та Леся Українка. Основні з них:

- гуманізм;
- природовідповідність;
- зв'язок виховання з життям;
- виховання працею;
- врахування вікових та індивідуальних особливостей вихованців;
- систематичність і послідовність виховання;
- єдність вимог і поваги до особистості;
- поєднання педагогічного керівництва з розвитком самостійності й ініціативи виховання.

У народній педагогіці всі ці принципи застосовуються й порівнюються з певною порою року, а саме: дитинство – весна, молодість – літо, зрілість – осінь, старість – зима. Леся Українка глибоко прониклася суворою педагогічною дійсністю українського народу в першій своїй поетичній збірці, яка вийшла у Львові 1893 року й символічно була названа “На крилах пісень”. Іван Франко, розглядаючи цю збірку, відзначив, що “своїми думками вона обіймає весь

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997. – С.47.

український народ, не забуваючи ні на хвилину, що це народ бідняків-невімників, народ експлуатований і поневолений. Вона старається розбудити в серцях цього народу віру в краще майбутнє й у власні сили, але при погляді на сучасний грізний стан часто не може здержатися від крику розпачу і гордого прокляття”¹. Одночасно Каменярь звертає увагу, що “її серце надто переповнене почуттям, і вона знає, що почуття само собою додасть сили і найпростішому слову”².

Гуманізм творчості поетеси проявився в захопленні народними піснями в її записі та збиранні, яке схвалила й мати Олена Пчілка та її дядько Михайло Драгоманов. Микола Лисенко також спонукав поетесу до збирання народних пісень. З кінця 1880-х років і все життя вона присвячує вивченню народного фольклору, особливо пісенного. У збірці “Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу”³, яку дбайливо упорядкували О.О.Дей та С.Й.Грица, які були записані з голосу Лесі Українки Миколою Лисенком і Климентом Квіткою, прослідковується гуманізм і велич української народної душі.

Дидактичний принцип природовідповідності музичної етнопедагогіки українців чітко проявляється в пісенній творчості. Найперше він вимагає будувати виховний процес майбутніх поколінь з урахуванням особливостей природи, яка оточує наш народ, і його змінами згідно з чотирма порами року. Це, насамперед, веснянки; купальські та петрівочні пісні; обжинкові; колядки й щедрівки. Вони охоплюють вимір часопростору – сонячно-біологічний (природно-раціональний) або календарно-обрядовий (за визначенням С.Й.Грици). Календарно-обрядовий напрям роз-

¹ Франко І.Я. Леся Українка. Твори: У 20-ти т. – К.: Держвидав, 1955. – Т.17. – С.263.

² Там само.

³ Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002. – С.8.

виту музичної етнопедагогіки пов'язаний із землеробством і скотарством українців.

У записах народних пісень Івана Франка й Лесі Українки чітко прослідковується цей дидактичний принцип, де окремими розділами виділяються “Тагілки” (І.Франко) й “Веснянки” (Л.Українка)¹. Характерна веснянка, яку записав К.Квітка від Лесі Українки:

Розлилися води на чотири броди²

№3



Роз-ли-ли - ся во - ди на чо-ти - ри

бро - ди. Гей дів - ки вес-на крас - на

зіл - ля зе-ле - нень - ке, гей дів - ки,

вес - на крас - на зіл - ля зе - ле - нень - ке.

Принцип природовідповідності тісно переплітається з принципом виховання працею, народною традицією трудового виховання, що знайшло своє відтворення у веснянках, які записала Леся Українка.

¹ Народні пісні в записах Івана Франка. – К.: Музична Україна, 1981. – С.25–29.

² Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К.: Музична Україна, 1971. – С.48.

А ми просо сіяли, сіяли¹

Adagio

№4



А - ми про - со сі - я - ли, сі - я - ли



зе - ле - на - я ру - та жов - тий цвіт, - жов - тий цвіт.

Горобесчко²

Allegretto

№5



"Го - ро - бе - єч - ко в сад ку пад - ку, та чи був же та



в на - шім сад - ку, та чи ба - чив ти, як мак сі - ють?"



"Ой так сі - ють мак і мор - ков - ку й пас тер - нак." -

Природовідповідність у записах веснянок Івана Франка простежується як важливий дидактичний принцип.

¹ Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К.: Музична Україна, 1971. – С.47.

² Там само. – С.67.

Веснянка “А вже весна, а вже красна”¹, записана К.Квіткою зі співу Лесі Українки, перегукується своїм змістом із веснянкою у запису Івана Франка “Надійшла весна, всім людям красна”.

А вже весна, а вже красна

№6 *Andantino*

А вже вес - на, а вже крас - на

із стріх во - да кап ле, мо - ло - до - му

ко - за - чень - ку ман - дрі - воч - ка пах - не.

Як поїхав козаченько
Через чисте поле
За ним його дівчинонька
– Вернися, соколе!
– Не вернуса, забаруса,
Гордуєш ти мною
Буде ж теє гордування
Все перед тобою!

¹ Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К.: Музична Україна, 1971. – С.49.

Надійшла весна, всім людям красна¹

“Надійшла весна, всім людям красна,
Ой із стріх вода капле,
Гей, коло мене, молоденького,
Вже вандрівочка пахне.
Вандрую рочок, вандрую другий,
Гей, вандрую три дні,
Завандрував я в чужу країну
Мене побили злидні”... і т. д.

Іван Франко записує гагілки, що мають громадянське забарвлення і в них розкриваються суспільно-політичні погляди дорослої молоді. Ось фрагмент, записаний поетом:

Поставайте, дівки, в коло

“Поставайте, дівки, в коло,
Заспівайте си весело,
Весело си заспівайте,
Смутні пісні занехайте.
Ой ви, дівки-паняночки,
Заграйте си гагілоньки,
Тепер нам ся красно вбрати,
Бо панщини не видати.
Тепер нам гагілка мила
Бо ся панщина скінчила”... і т. д.

Зважаючи на те, що гагілки виконуються тільки на Великодні свята та в провідну неділю, **дидактичний принцип систематичності й послідовності** згідно з календарно-обрядовим часопросторовим виміром повторюється кож-

¹ Народні пісні в записах Івана Франка. – К.: Музична Україна, 1981. – С.27–28.

ного року, пов'язаний із народним звичаєм святкування. Виділяють їх в окремий розділ запису народних колядок і щедрівок Леся Українка та Іван Франко.

Леся Українка, навчаючись гри на фортепіано в дружини Миколи Лисенка (початок 1880-х років), глибоко зацікавилася збиранням і записом пісенного фольклору. У 1881 році родина Косачів купує садибу в селі Колодяжному Ковельського повіту й поетеса занурюється в пісенну народну творчість. Тут вона записує такі колядки й щедрівки: “Нова рада стала, як на небі хвала”, “Ой в розі, в розі на перевозі”, “Ой в ліску, в ліску на жовтій піску” та ін. У цей час вона звертається до Михайла Драгоманова: “Чи не вкажете мені, яких творів про методи етнографічні, а власне про способи записування народних пісень?... не знаю методу такого, як слід, а літератури про сю річ зовсім не знаю... Чи не знаєте часом яких добрих збірників німецьких та французьких народних пісень?..”¹. Така зацікавленість народною піснею та її збереженням простежується в усій її творчості. До М.Драгоманова вона звертається із записами обрядових пісень і проханням опублікувати їх як важливу цінність українського народу. “Досить того, що за чотири місяці маю півтора ста обрядових пісень зібраних! Певна річ, що не все там цікаве і нове, але ж мене дуже займають оригінальні мотиви сих пісень, їх же, – я знаю добре, – ще ніхто не записував. Тепер, наломившись на записуванні нот, ся робота не видається вже мені дуже тяжкою, одна тільки біда, що не вмію просто з голосу писати, без помочі інструменту”².

Колядки й щедрівки, які належать до календарно-обрядових народних пісень, захоплювали Лесю Українку й Івана Франка своєю народністю та християнською мораллю їх текстів і мелодій. “Педагогічний геній народу створив багату фолклорну скарбницю, насичену змістовним емоцій-

¹ Леся Українка. Твори в десяти томах. – К.: Дніпро, 1965. – Т.9. – С.92.

² Там само. – С.93.

ним матеріалом, який став мудрим помічником батьків у моральному вихованні дітей”¹. До цієї скарбниці належать колядки й щедрівки. Ось колядка, записана Лесею Українкою:

Нова рада стала, як на небі хвала

№7

Но - ва ра - да ста - ла,
як на не-бі хва - ла, над вер-те-пом
звіз-да яс-на й у - весь світ о - сі - я - ла.

Щедрівка, записана Іваном Франком:

По горі, горі пави ходили

Помірно

№8

По го - рі, го - рі
па - вонь - ка хо - дить. Ой дай Бо - же.

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997. – С.128.

“Віра й звичаї християнські, які панують у парафії, створені церквою, є тою духовною атмосферою, в якій діти зростають і розвиваються. Як кожна околиця має свої звичаї, що переходять традиційно на молодше покоління, у такий самий спосіб і передається дух релігійний”¹. Музична етнопедагогіка свої виховні принципи черпає з народних колядок і щедрівок. Ось колядка Лесі Українки:

Ой там на горі церкву будують
Adagio

№9

Ой там на го - рі

церк - ву бу - ду - ють, а - лі - лу - я,

а - лі - лу - я, церк - ву бу - ду - ють.

“Церква має великий вплив на виховання дітей і молоді в християнській родині. По суті вона опікується кожною людиною від народження до самої смерті. Народжується дитина – її хрестять, підрастає – сповідають і причащають, одружуються наречені – їх вінчають, хворіє людина – соборують, умирає – хоронять”² – так визначає роль церкви в житті християнської родини українця академік М.Г.Стельмахович. Величальні колядки й щедрівки, що оспівують Господа Ісуса

¹ Стельмахович М.Г. Українська родинна педагогіка. – К.: ІСДО, 1996. – С.152.

² Там само.

Христа, Матір Божу, одночасно оспівують і звеличують українську селянську родину, окремих її членів, їх життя і працю, їх вроду й доброту. Іван Франко відзначав, що колядки та щедрівки радували й виховували українця, впливали на його почуття, хвилювали до сліз. “Чому? А тому, бо колядка переносила їх думку в якийсь світ близький і рідний їм, а при тім зовсім відмінний від того, серед якого минає їх убоге, клопітливе життя. Пісня відповідає простими словами на їхні найглибші, сердечні бажання, показує їх не як бажання, а як дійсність. Слухаючи колядки, такий бідолаха хоч на хвилю бачить себе заможним господарем, у якого подвір’я чисто заметене, хата гарна, світла, в хаті прибрано по-празничному, недостатку нема, а натомість за столом сидять гості славні та величні на весь світ, і він рад, що може чесно й відповідно прийняти їх. Пісня радує його, а глухе почуття дійсних життєвих клопотів хоч на хвилю уступає на бік, впливає сльозами, – не гіркими, але такими, що облегшують душу. Оце й єсть сила і суть поезії”¹. Слідом за Іваном Франком ми можемо сказати, що “це і є сила і суть музичної етнопедagogіки”.

Щедрий вечір, добрий вечір²

№10

Щед-рий ве - чір, доб - рий ве - чір,

доб-рим лю - дям на весь ве - чір.

¹ Франко І.Я. Що таке поезія? // Передмова до збірника “Вибір декламацій для руських селян і міщан”. – Львів, 1902. – С.10–11.

² Народні пісні в записах Лесі Українки та з її голосу. – К.: Музична Україна, 1971. – С.128.



Принцип музичної етнопедагогіки – **зв’язок виховання з життям** – знайшов своє втілення в купальських і петрівочних піснях, які Леся Українка досліджувала й записувала на Волині. 11 жовтня 1893 року поетеса писала І.Франкові, що вона має намір надіслати йому для опублікування у фольклористичному журналі купальські пісні. “Оселившись в Києві, я зараз візмуся до впорядкування жаданих Вами матеріалів. Притім маю такий замір: при моїх купальських піснях (й інших обрядових) маю записані мотиви...”¹. Іван Франко опублікував “Купала на Волині” в журналі “Житє і слово” в 1894 році, але без мелодії. Дослідники музичної діяльності Лесі Українки О.Дей та С.Грица відшукали в архівах нотні записи з описом обряду “Купала на Волині” і їх видали². “При піснях я записала мотиви, до них належні”, – пише Леся Українка, – бо уважаю, що записати пісню без мотиву значить зробити тільки половину справи, тим більше, що по мотивах обрядових пісень можна уважати часом, наскільки є стародавня яка пісня”³. Такої думки дотримувався Іван Франко. Це видно з

¹ Леся Українка. Твори в десяти томах. – К.: Дніпро, 1965. – С.141.

² Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К.: Музична Україна, 1971. – С.90–111.

³ Леся Українка. Купала на Волині // Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К.: Дніпро, 1971. – С.110.

його звернення до Михайла Драгоманова в 1878 році з проханням: “Чи не могли б ви або хто там де видати збірник галицьких пісень з нотами? Ми приладимо матеріал на досить обширну книжку”¹. Щоб ліквідувати прогалину у видавничій справі в галузі музичного мистецтва в Західній Україні, яка була відділена державними кордонами від Центральної України, поет приймає рішучі дії. З цією метою Іван Франко в 1894 році у Львові організовує й очолює комітет, що ставив собі за мету друкування народних мелодій, куди ввійшли видатні діячі музичної культури О.Нижанківський, Ф.Колесса, Д.Січинський, Й.Роздольський та ін.

Дидактичний принцип **виховання працею** в музичній етнопедагогіці став першоосновою впливу на суспільне життя як головний засіб створення матеріальної й духовної культури українця. Виховна сила праці настільки велика, що її важко переоцінити й тому вона знайшла широке втілення в музичній творчості народу. Музика не навчає як людина повинна працювати чи які дії повинна виконувати, але вона впливає на формування почуттів ставлення до праці, виховує любов до праці. Народна педагогіка утвердила основний принцип ставлення дітей до праці в піснях від алегоричних обрядів, у яких “два півники, два півники горох молотили”, до остаточного формування людини як працівника, коли юнак і дівчина остаточно утверджуються професійно, беручи безпосередню участь у всіх виробничих діях і вчинках нарівні з дорослими.

Дидактичний принцип музичної етнопедагогіки **природовідповідності** проявляється не тільки у зв’язку з конкретними датами народних свят (наприклад, 7 липня –

¹ Листування Івана Франка і Михайла Драгоманова // Матеріали для культурної й громадської історії Західної України. – К.: ВАН, 1928. – Т.І. – С.13.

Івана Купала – купальські, Різдво Ісуса Христа – 26 грудня чи в січні – колядки й т. д.), а й у певній сільськогосподарській діяльності виховання працею. У записках народних пісень Лесі Українки, Івана Франка й інших етнографів окремим розділом подано “Жниварські пісні”, “Колядки та щедрівки”, “Купальські та петрівочні пісні”¹ та ін. Коли купальські та петрівочні пісні, колядки та щедрівки мають визначені точні дати й циклічно кожного року повторюють свою етнопедагогічну дію, то для жниварських пісень таких точних дат не існує, але вони мають точне визначення пори року – літо. Так як веснянки мають визначену пору року – весну, жниварські пісні виконують кожний рік під час збирання врожаю, збирання хліба. Зважаючи на те, що Україна має різні погодні пояси, жниварські пісні розпочинали своє звучання з півдня України до півночі, в міру досягання хлібів. Леся Українка, Іван Франко хоча жили в одному природному просторі (Полісся, Гуцульщина), але сонячно-біологічний вимір українця був дещо інший, тому й музична етнопедагогіка також різниться. У збірці народних пісень, записаних Іваном Франком, немає жниварських пісень, тому що Гуцульщина в меншій мірі займалася вирощуванням хліба через відсутність родючих ґрунтів, зате більшість пісень були пов’язані з пастушою діяльністю, випасанням і вирощуванням овець, худоби. “У своєму питомому обійсті селянин вважає порушенням природної та етнічної норми співати колядки влітку, обжинкові взимку, спати, коли сонце в зеніті, засинати перед його заходом і т. д. Творця фольклору не настільки цікавить достовірність факту, скільки достовірність життєвої ситуації, до якої він

¹ Народні пісні в записках Івана Франка. – К.: Музична Україна, 1981. – С.30–40; Народні пісні в записках Лесі Українки та з її співу. – К.: Музична Україна, 1971. – С.90–111, 112–131.

приміряє свій досвід і на яку безпосередньо рефлектує”¹, – справедливо зауважує С.Й.Грица. Характерно, що музична народна дидактика до кожного відкритого нею принципу ставиться з великою увагою, не допускаючи порушення чи применшення його значення. Про це свідчать записані поетесою жниварські пісні. Наприклад:

Ой літає соколонько

№11 Moderato

Ой лі - та - є со - ко - лонь - ко
по по - лю та зби - ра - є
че - ля - донь - ку до - до - му.

Ой наш господар виноград

№12

Ой нш гос - по - дар ви - но - град
на - сі - яв жи - теч - ка - тай сам рад.

¹ Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.–Тернопіль: Астон, 2002. – С.13.

Ось записи пісень Іваном Франком:

Пасла Мариня воли в яліні

№13

Па-сла Ма-ри-на чо-ти-ри во-ли - в я-лі-ні,
ой там в я-лі-ні при зе - ле-нень-кій ду-би-ні.

Ой пігнала дівчинонька ягнятонько в поле

№14

Ой пі-гна - ла дів - чи - нонь - ка
За - гу - би - ла яг - ня - тонь - ко
яг - ня - тонь - ко в по - ле, яг - ня тонь - ко
не - шас - на - я до - ле, не - шас - на - я
в по - ле, Ой пі ду ж я, гу - ка - ю - чи, -
до - ле.
яг - ня - тонь - ко шу - ка - ю - чи гень я го знай -
ду до - дом - при ве - ду. - -

Музична етнопедагогіка враховує вікові й статеві особливості дітей і відповідно оспівує їхню працю. “Трудове навчання і виховання у народній педагогіці умовно можна поділити на три етапи: вступний, або ігровий (від двох до шести-семи років), помічний, або визначальний (від семи до п’ятнадцяти років) і основний, або завершальний (від п’ятнадцяти до двадцяти років)”¹, – звертає увагу академік М.Г.Стельмахович.

Перший етап виховання працею дитини пов’язаний із колисковою піснею, з набуттям певної самостійності (їжа, одягання, вмивання), правилами користування предметами та ін. Наприклад, пісні: “Два півники”, “Бити кицю, бити – не хоче робити”, “Сорока-ворона” тощо. Далі праця хлопчиків і дівчаток розмежовується, стає розгалуженою й відповідно супроводить різні родинні та суспільні свята, які не обходяться без пісні. Наприклад: “Розпрягайте хлопці коней”, “Вишивала милому сорочину” та ін. Третій етап трудового виховання юнаків і дівчат пов’язаний з утвердженням професійних нахилів. Вони оспівуються й озвучуються жниварськими, петрівочними, купальськими піснями. На повагу до хліба й хліборобської праці Леся Українка звертала особливу увагу. Наприклад:

Котився віночок по полю

Повільно

№15

Ко-тить-ся ві-но-чок по по-лю,

час вам, жен-чи-ки до до-му.

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997. – С.132.

Ой куриться доріжейка

Allegretto

№16



Ой ку - рить - ся до - рі - жень - ка,



ку - рить-ся ку - рить - ся



чо - гось на - ша гос - по - ди - ня



жу - рить-ся жу - рить - ся.

Народознавство Івана Франка та Лесі Українки тісно пов'язане з вихованням у юнаків лицарського ставлення до дівчини. Найперше, це шанобливе ставлення юнака до матері, бабусі, сестри, що переростає в повагу до дівчини й дружини. У трактуванні музичної етнопедагогіки кохання і є тим поняттям духовного потягу й сердечної прихильності до особи іншої статі, що двосторонньо оспіване в піснях. Музичний етнопедагогічний **принцип – єдність вимог і поваги до особистості** в коханні, подружньому житті, у вірності, взаємній повазі й любові молодих людей проявилася дидактика в записах усної творчості. Аналізуючи “Народні пісні в записах Івана Франка”¹ й “Народні пісні в

¹ Народні пісні в записах Івана Франка. – К.: Музична Україна, 1981. – 334 с.

записах Лесі Українка та з її співу”¹, які дбайливо впорядкували О.О.Дей і С.Й.Грица, ми зауважили, що найбільший обсяг записаних пісень займають розділи: “Родинно-обрядові пісні”, “Пісні про кохання”, “Пісні про родинне життя і жіночу долю”, “Танцювальні пісні”. Усі вони пронизані духовно-моральною підготовкою молоді до подружнього життя, з одного боку, й як формування особистості, з іншого. Одночасно вони включають виховні дії щодо підготовки підростаючих поколінь до майбутнього нашого народу, нації – виховання наших дітей. Пісні про кохання, записані І.Франком, несуть етнопедагогічну інформативність і часто пов’язані з алегоричними образами-порівняннями – “місяченько”, “зоря”, “сивий голубочок” та ін.

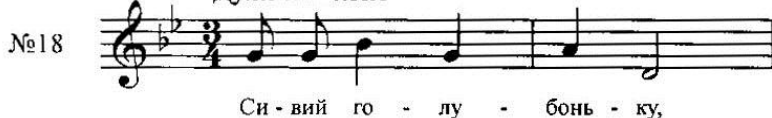
Ой світи, місяченьку

Не поспішаючи



Сивий голубонько сидить на дубоньку

Дуже повільно



¹ Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К.: Музична Україна, 1971. – 477 с.



Червона калінонька, похиле деревце



Леся Українка в піснях про кохання віднайшла образ волинського “перелесника”, свою поетичну музу, що зайняв своє місце в драмі-феєрії “Лісова пісня”. Це спонукало Лесю до записів народних пісень. “Не можу дивитися на народну поезію “літературним” поглядом і, може, через те я так люблю наші ліричні пісні”¹. Пісні про кохання, жіночу долю, родинне життя зайняли значне місце про “ромен-зілля”, “калину-малину”, “зіроньку вечірнюю” та ін.

¹ Леся Українка. Твори в десяти томах. – К.: Дніпро, 1965. – Т.9. – С.95–96.

Повільно

№20



Ой зій-ди, зій-ди зі-ронь-ко ве-чір -



ня - я, ой вий - ди, вий - ди,



дів - чи - нонь - ко вір - на - я.

No21

Повільно



Ой ³мі-ся - цю мі ³ся-чень - ку,



не сві - ти ні - ко - му,



ті́ль ³ - ки ж то му ми ³ - лень - ко - му,



як і - де до до - - му.

Коло млина, коло броду

№22 Помірно

Музична партитура для голосу. Третій номер з циклу, позначений як 'Помірно'. Ключова сигнатура: три дізми (F#, C#, G#). Темп: Помірно. Ритм: 2/4. Текст пісні: 'Ко - ло мли - на ко - ло бро - ду, ко - ло - мли - на, ко - ло бро - ду, два го - лу - ба пи - ли во - ду.' Музика складається з трьох рядків нот на скрипковій лінійці.

Ко - ло мли - на ко - ло бро - ду,
ко - ло - мли - на, ко - ло бро - ду
два го - лу - ба пи - ли во - ду.

Дидактичні принципи у вимірах музичної етнопедагогіки Іван Франко й Леся Українка вбачали у формуванні національної гідності українця. Освячені християнською мораллю музичні принципи склалися впродовж довгого періоду самовизначення й самоусвідомлення, закладених у народній педагогіці, що в умовах бездержавності нації існували на задвірках наукової педагогіки. У науковій педагогіці концепти “добра і зла” яскраво виражені в народних піснях і це Іван Франко втілює в обраного Богом пророка Мойсея, а Леся Українка в “Пісні про волю”. Велич і красу української пісні поетеса висловила у своїх мріях “Мелодіях”:

“Хотіла б я піснею стати
У сюю хвилину ясну,
Щоб вільно по світі літати,
Щоб вітер розносив луну”.

Аналізуючи повсякденне життя українців в етномузичному аспекті, слід зауважити, що історичні й суспільно-побутові пісні відігравали важливу роль у формуванні патріотичних почуттів молодого покоління. Етномузичний **принцип виховання патріотизму** в умовах бездержавності на Прикарпатті, в Карпатах і на Волині, Поліссі, Поділлі в історичну епоху Івана Франка та Лесі Українки, в епоху австро-угорського й польського поневолення, народні пісні що оспівували Олексу Довбуша, Лук'яна Кобилицю, Устима Кармелюка, користувалися великою популярністю. У них українці бачили народних героїв як борців за кращу долю й державність. Леся Українка записала пісні про Морозенка, Нечая, про козацьку славу. Ось приклад:

Ой у полю вогонь горить

Помірно

№23



Ой у по - лю во - гонь го - рить,

ой у по - лю во - гонь го - рить,

ко - ло вог - ню ко - зак си - дить.

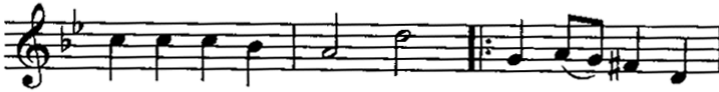
Ой то ж не хміль, не хмелина

Скоро

№24



Ой то ж не хміль, не хме - ли - на,



що на тич - ки в'єть - ся, чи не той то



ко - зак Не - чай, що з ляш - ка - ми б'єть - ся.

Ой Морозе, Морозенку, та ти славний козаче

Повільно

№25



Ой Мо - ро - зе, Мо - ро - zen - ку,



та ти слав - ний ко - за - че,



за то - бо - ю, сла - вен Мо - ро - zen - ку,



вся Ук - ра - ї - на пла - че.

На Підгір'ї Іван Франко записує народну пісню про Морозенка на іншу мелодію:

Ой Морозе, Морозенку, ти, славний козаче

Помірно



У 1880 році Іван Франко в коломийській тюрмі записує пісню про народного месника Олексу Довбуша, на основі якої пише романтично-фантастичну повість “Петрії і Довбушуки”.

Ой попід гай зелененький (варіант Б)

Помірно



(варіант А)

Помірно



Ой по - під гай зе - ле - нень - кий,



ой по - під гай зе - ле - нень - кий



хо - дить Дов - буш - мо - ло - день - кий.

В темнім лісі сніжок упав

Помірно

№28



В тем-нім лі - сі сні - жок у - пав,
Мо - лод ко - зак з ко - ня у - пав,



в тем нім лі - сі сні - жок у - пав,
мо - лод ко - зак з ко - ня у - пав.

Видатні представники різних галузей мистецтва часто відзначаються багатограними обдаруваннями – виявляють нахил до суміжних видів творчої діяльності. До таких представників належать Іван Франко й Леся Українка. Ми доторкнулися до їхньої фольклорної етномузичної інформатики в галузі народної педагогіки. Якщо йдеться про народну пісню, як основу української музичної етнопедагогіки, то вона наповнювала творчість Івана Франка й

Лесі Українки в їхніх художніх творах. Вони тонко відчували структуру різних пісенних жанрів і стилів, прочитували їх образність, що перевтілювалася в їх етнопедagogіку. Народнопісенні метафори, порівняння, наслідування та емоційні форми настільки переповнювали їхню творчість, що їх “народна нута” (народна мелодія), як говорив І.Франко, наповнювала ароматом і природно зливалася в поетичні образи. Народні пісні часто були для їхньої творчості джерелом натхнення й розради, в них вони вливали свої найінтимніші почуття в дні журби й горя, що прислужилося для української музичної етнопедagogіки. За висновками І.Франка, “... думи й пісні виховували нові покоління, вливаючи в них з молоком матері той самий героїчний дух, яким жили батьки”¹. Героїчний дух народної пісні в кінці ХХ ст. підняв українців на визначення незалежної соборної держави – України.

¹ Франко І.Я. Вибрані статті про народну творчість. – К.: Держвидав, 1955. – С.21.

§ 3. Становлення і розвиток музичної етнопедагогіки у творчості композиторів України

Звернення до засад музичної етнопедагогіки у творчості композиторів України набуло особливої ваги в час національно-демократичних перетворень, коли роль молоді в соціально-політичному житті держави зростає, коли музичне мистецтво має надзвичайно великий вплив на формування почуттєвої сфери й тісно переплітається з досягненням фундаментальних наук, таких як філософія, етнопсихологія, мистецтвознавство, політологія, соціологія, мовознавство. Дослідження різних галузей гуманітарних наук приводить до музичного мистецтва як важливого чинника, що розглядає через музику проблеми навчання й виховання переважно молодого покоління з позицій національних традицій, історичного досвіду, в інтересах виховання патріотично настроєної особистості, активних учасників національно-демократичного відродження. Зрештою, в основі музичних етнопедагогічних пошуків лежить і орієнтація на місцеві традиційні форми виховання, зумовлені, зокрема, особливостями усної пісенної творчості, демографічної, релігійної та іншої регіональної ситуації. Тут ми знаходимо пояснення своєрідного музичного виявлення особливостей свого, етнічного, в гуцулів, лемків, бойків, слобожан, поліщуків, подолян, що оцінюються в мелодиці, ритміці, темповираженні як такі, що входять якісним складовим компонентом у загальноукраїнський музичний контекст, створюють картину урізноманітненого музичного життя українців на величезному просторі держави у властивих йому гірській, степовій, лісостеповій і лісовій зонах з їх природовідповідністю музичної творчості як усної, так і композиторської.

Важливий матеріал музичної етнопедагогічної спрямованості містять твори українських композиторів, у яких глибоко відбито минуле й сучасне життя українського

народу, які виявляють високі зразки музичного мистецтва й тісно пов'язані з усною музичною народною творчістю та її розвитком. Вагомим вкладом композиторів України в музичну етнопедагогіку є творчість, узята з глибокого минулого. В усній пісенності до композиторів, які зберегли письмові пам'ятки їх творчості, відносяться композитори й аранжувальники сольного та партесного співу XVII–XVIII ст.

Фундаментом для композиторської творчості стала музична освіта, започаткована в культовій музиці й у зв'язку із цим творчість окремих музикантів-самородків. Серед обдарованих композиторів-самородків є постать Миколи Павловича Дилецького – уродженця Києва. Здобувши тут освіту, композитор переїздить до Вільна (Вільнюса). Там він написав свою теоретико-практичну працю “Граматика музикальна” яка, на жаль, не збереглася до нашого часу повністю. На основі “Граматики музикальної” (повна назва “Грамматика мусикійского пѣнія или извѣстная правила пѣнія в словѣ мусикійскомъ, в них же обрѣтаются частей или раздѣлений”), виданої у Вільно, автор у 1723 році видає її зближеною з українською мовою в Санкт-Петербурзі, де він довгий час служив. У “Граматиці” автор дає знання з **теорії музики, композиторської техніки** (аранжування культової музики), розглядає **музичну форму, релятивний метод співу**. М.Дилецький звертає увагу на емоційний вплив музики на людину, особливо на дитяче виховання. Він ознайомлює дітей з абсолютними назвами нот по пальцях руки, “бо рука має п'ять пальців, яко і музика п'ять ліній”¹. У цьому проявився М.Дилецький як музичний теоретик і педагог. “На східнослов'янських землях як основний теоретичний посібник “Граматика” своїм музично-теоретичним змістом не поступається перед іншим тогочасним західноєвропей-

¹ Дилецький М.П. Граматика музикальна / Післямова О. Цалай-Якименко. – К., 1970. – С.76–77.

ським трактатом з теорії музики і є найціннішою теоретичною працею”¹. Поряд із відтворенням “божественної краси” в культовій музиці з початку XVII ст. музиканти звертають увагу на втілення земної краси в природі та в людині. Композитори й народні співці прагнули вплинути на почуття людини, що викликало особливу увагу до дидактичного чинника через слово й мелодію. М.П.Дилецький дає визначення поняття музики у зв’язку з її емоційною виразністю та виховним впливом на людину. “Музыка то есть, которая співанням або ли іганням своїм сердца людськіє або до веселости або до смутку і жалю побуждає”². Дитяче музичне виховання в композитора М.Дилецького посідало основне етнопедагогічне місце в його методиці співу. “Дишканцисту учати, треба что раз голосок єму витягати, жеби, учачись, альтом не співал... мієш что найліпшей їй показати”³. Він підкреслював необхідність емоційно-образної відповідності між музикою й текстом пісні як духовної, так і світської, “Граматика” Дилецького є першим із музично-теоретичних трактатів, які докладно пояснили технічну суть лінійної, нотної системи, партесного співу й партесної композиції. Вона, по суті, була також першою працею, що узагальнила музично-теоретичні знання, доти засвоювані переважно через усну традицію”⁴, – відзначив цінність праці для музичної освіти й виховання А.В.Ольховський, один із перших дослідників творчості композиторів України.

Етнопедагогічне спрямування партесної музики й використання в ній композиторами українських народних пі-

¹ Корній Л.П. Історія української музики. – К.: Вид-во М.П.Коць, 1996. – Ч.1. – С.246.

² Дилецький М.П. Граматика музикальна / Післямова О.Цалай-Якименко. – К., 1970. – С.3.

³ Там само. – С.76–77.

⁴ Ольховський А.В. Нариси історії української музики. – К.: Музична Україна, 2003. – С.128.

сень зблизили їх творчість із світською музикою, з духовними кантами, які пов'язані з тематикою прагнення людини відійти “від гріховних діянь” і прилучитися до Бога, прославлення Христа, Богородиці, інших святих. Одночасно творчість композиторів отримала родинне спрямування. Сім'я, родина є тим могутнім феноменом об'єднання людей у родинне гніздо, яке здатне охоронити материнство, дитинство, мову й інші функції, що забезпечують передачу новим поколінням духовних та матеріальних цінностей, зберігає націю.

Важливу роль у композиторській творчості відігравали освітні осередки, такі як Києво-Могилянська академія, братські школи, колегії, де навчалися поетики, риторики, співу, музичної грамоти. Авторами тогочасної пісенної музики були суспільні та церковні діячі, вчені, письменники, такі як Дмитро Туптало, Лазар Баранович, Феофан Прокопович, Єпіфаній Славинський та багато інших імен, яких, на жаль, історія не зберегла.

Серед відомих філософів, учених, музикантів, виділяється постать Григорія Савича Сковороди (1722–1794). Отримавши добру музичну освіту в Київській академії, а також у петербурзькій Придворній хоровій капелі, де Г.Сковорода співав, маючи добрий голос і музичні здібності, він проявив себе в пісенній творчості. Його світські й духовні канти, пісні-романси мали дидактичну основу й були спрямовані на виховання молоді та підготовку її до родинного й суспільного життя. Кант “Ах ти, світе лестний” пов'язаний із сюжетними мотивами про складність суспільного життя і сатирично критикує “навколишній світ” і “лукавство світу”. У нього композитор заклад філософський зміст роздуму про буття молоді людини та її боротьбу за особисте життя.

Ах ти, світе лєстний¹

№1

Ах ти-ві - те лєстний, тисєрдше крушишь, лю-тьми пе - чал-ми
 толь-ко мя сучишь. Тонєрєя стал знать, креп - коза - мечать,
 ког-да тво-и стре - лы ме-ня у-яз - ви - ли я-до ви - тым.

Тематика світських кантів Г.Сковороди різноманітна, але всі вони мають дидактичне спрямування. Мелодія й тексти його кантів підсилюють емоційну виразність і тісно пов'язані з українським фольклором. Його пісні широко популярні у виконанні лірників, бандуристів, кобзарів. Відома пісня Г.Сковороди “Всякому городу нрав і права”, використана І.Котляревським в “Наталка Полтавка”, мала сатиричний відтінок, але її мелодія й текстовий зміст носили етнопедагогічне спрямування.

Всякому городу нрав і права²

Помірно

№2

Вся-ко-му го-ро-ду нраві права, всяка і - ме-свий ум го-ло - ва.
 Вся-ко-го при-хо-ті водять за ніс, вся-ко-го к нажи-ві мантийсвий біс.

¹ Шреєр-Ткаченко О. Григорій Сковорода – музикант. – К., 1979. – С.76.

² Корній Л.П. Історія української музики. – К.: Вид-во М.П.Коць, 1998. – Ч.2. – С.119–120.

“Пісні-романси другої половини XVIII ст. мають яскраво виражені **українські національні риси**. У них відображені такі особливості української ментальності, як щиросердечність, ніжність почуттів, виразна емоційність. У цих піснях-романсах під впливом селянської ліричної пісні й гармонійного музичного мислення виробилися характерні інтонації та мелодичні звороти”¹. Музична етнопедагогіка пісень-романсів Г.Сковороди базувалася на філософській тематиці селянської пісні й тісно перепліталася з родинним і суспільним вихованням. Зважаючи на етнопедагогічну цінність цих пісень, вони збереглися в пам’яті народу до сьогодні й не втратили своєї актуальності. Посудіть самі:

“... Петр для чинов углы панскіи трет,
Федька – купец при аршинѣ все лжет.
Тот строит дом свой на новый манѣр,
Тот все в процентах, пожалуй, повѣр!...
Тот непрестанно стягает грунта,
Сей иностранны заводит скота.
Те формируют на ловлю собак,
Сих шумит дом от гостей, как кабак...
Тѣх беспокоит Венерин амур,
Всякому голову мучит свой дур, –
А мне одна только свѣтъ дума,
Как бы не умерти мнѣ без ума...”².

Ми переконані, що Г.С.Сковорода прекрасно знав українську народну пісню й володів музичними інструментами, які йому допомогли успішно виступати в якості співака-професіонала. “Сковорода був далеко не дилетант. Скоріше це – професіонал, і не тільки виконавець, але й композитор. Природно, що він писав свої вірші не просто як

¹ Сковорода Г. Вірші, пісні, байки... – К., 1983. – С.40–41.

² Там само.

поетичні, – вони призначалися для співу, а іноді навіть для кількох голосів під гру Сковороди, що грав на флейті, бандурі, скрипці, флейтраверсі та цимбалах”¹, – стверджував А.В.Ольховський. Його пісенна творчість прислужилася етнопедagogіці українців у родинному й суспільному вихованні молоді. Григорій Сковорода був перший із видатних педагогів минулого в Україні, хто досягнув суті музичної етнопедagogіки й сказав про неї своє вагоме слово. Особливо це стосується взаємодії філософії, поезії й музики, яка була “сродною” працею, що виховувала в людській особистості радість серця, формувала почуття краси й добра, сприяла самоосвіті та самовдосконаленню. Г.Сковорода наголошував передусім на **принципі самореалізації** людиною своїх музичних здібностей, який сприяє формуванню цілісної особистості, врахуванню не лише її анатомічних, фізіологічних, психологічних і вікових, а й національних музико-естетичних задатків. Важливе джерело знань він убачав у мудрості етномузичного досвіду, який нагромаджується завдяки природним задаткам людини: “Опыт есть отец искусству, відінію й привічкі. Отсюду родилися всі науки, и книги, песни...”².

Г.Сковорода засуджує тогочасну верхівку суспільної влади, яка відкидала все національне, зневажливо ставилася до українського народу, його мови, звичаїв, пісні. “Всяк должен узнать свой народ, и в народе себя. Рус ли ты? Будь им... Лях ли ты? Лях будь... Все хорошо на своем месте и в своей мере, и всё красно, что чисто, природно, т. е. неподдельно, неподмешено, но по своему роду”³, – утверджував національну суть народної педагогіки видатний мислитель.

Злетом української музичної етнопедagogіки в другій половині XVIII ст. стало надбання партесного співу в хоровому виконанні церковної музики, завдячуючи компо-

¹ Ольховський А.В. Нариси історії української музики. – К.: Музична Україна, 2003. – С.128.

² Сковорода Г. Вірші, пісні, байки... – К.: Дніпро, 1983. – С.97.

³ Там само. – С.131.

зиторам М.Березовському (60–70-ті роки), Д.Бортнянському (80–90-ті роки), А.Веделю (80–90-ті роки). Початкову музичну освіту ці композитори отримали в Україні в основних навчальних центрах – у Києво-Могилянській академії та Глухівській музичній школі. Їхня музична обдарованість дозволила добре ознайомитися з українським фольклором, кантами, піснею-романсом, а також оволодіти давньоукраїнською монодією та партесним концертом. Найвагомішими етнопедагогічними здобутками цих композиторів був їхній доробок у літургічних творах (херувимські, антифони, ірмоси та ін.). Найчастіше вони зверталися до текстів Псалтиря, що найбільше використовувався в особистому співі та читанні.

М.Березовський, Д.Бортнянський, А.Ведель – їхня творчість найперше була пов’язана з літургією Іоанна Златоустого та Василя Великого, яка відтворювала різні душевні стани, що виникають у процесі спілкування людини з Богом, непохитність релігійних переконань, звеличчування Господа й подяку йому, благання про помилування, звертання до Господа з проханням, духовну піднесеність і медитаційну заглибленість. З метою релігійного виховання й навчання композитори використали характерну для того часу партесну музику, якість якої породила її емоційну виразність, будову мелодій, які відповідали **новому стилю** духовної музики. Раніше літургія складалася із чотирьох подрібнених фрагментів, що породжувало нестійкість музичних форм. М.Березовський, А.Ведель об’єднали їх у частини, що дало змогу надати їм урочистого настрою, величності. Д.Бортнянський написав дві літургії, дев’ять “Херувимських” і велику кількість хорових концертів (35 чотириголосих), серед яких 10 двохорних (8 голосів), а також для шестиголосся. Це велике композиторське обдарування прислужилося в етнопедагогіці на багато поколінь наперед. Більшість чотириголосих концертів написані на тексти християнської **церковної гимнографії**, мали хвалебний

зміст і прославляли народження Спасителя людства Ісуса Христа та рятівницю людей Богородицю. Українська національна самобутність музики Д.Бортнянського сприяла тому, що вона мала вплив на духовне виховання української нації. Автор Державного гімну України М.Вербицький писав, що Д.Бортнянський “є в українців тим, ким у Західній Європі є Моцарт і Гайдн”¹. С.П.Людкевич похвально відгукувався на творчість К.Стеценка, Д.Січинського, які, слідуючи за Березовським, Бортнянським, Веделем – корифеями духовної музики в Україні, написали свої літургії. Слідом за С.Людкевичем (у 1922 році написав літургію) на царині церковної музики потрудились О.Кошиць, М.Леонтович. “Збірник духовних творів Бортнянського – це одна велика скарбниця, в якій невичерпною масою лежать безцінні перли та шедеври вокально-хорової музики а capella. Ця скарбниця нам тим дорожча, що вона є заразом найкращим цвітом вікової української вокальної культури”², – писав С.Людкевич. Духовна музика М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя є вагомим внеском в українську музичну етнопедагогіку й нині викликає незмінне захоплення, бо мелодична краса та зміст духовних творів мають виховний вплив на формування благородних почуттів, а тому вона є вічна й не залежить від часу.

Необхідно зазначити, що в результаті бездержавності України церковна гімнографія часто замінювалася музичною монотонністю завоювників, частою заборонаю, а в радянський період войовничим атеїзмом. С.Людкевич із цього приводу відзначав, що народ сам творив мелодії на культові та Богослужбові тексти, що “мелодії виявляють часто нераціональну, невідповідну текстові змісту будову, нелогічне фразованне, фальшиві наголоси, а при тім виникають між собою значні, навіть суцні ріжниці, які себе

¹ Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип. 6. – С.195.

² Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – К., 1973. – С.225.

взаємно виключають. До того співи дяківські у нас здавна уже в церкві гармонізуються “по своєму” народом на два і подекуди на три голоси”¹. Щоб поправити церковні гимноспіви в Богослужінні, С.Людкевич на професійному рівні гармонізує “символікові напіви”, використовуючи творчість Д.Бортнянського, М.Вербицького та ін. Наприклад:

Отче наш²

М. Вербицький

Moderato

№3



От - че наш, Иже - си на не-бе-сех! - Да вьзв'ятит-ся имя Тво'е,
е, да при-де Царствие Тво - е, да бу-дет во-ля Тво-я, яко на небе
си и на зем-ли. Хлебашна сушныи дажди нам днесь, и остави нам
дол-ги наша, я - коже и мы оставляем долж - ни-ком нашим, и не введе
нас во иску-шени-е, но из - ба-ви нас - отлу-ка ва - го.

З проголошенням незалежності України на початку ХХ ст. літургію й церковні гимноспіви пишуть композитори М.Лисенко, М.Леонтович, О.Кошиць, К.Стеценко та інші.

¹ Людкевич С.П. Збірник літургічних і церковних пісень. – Львів: Наукове т-во ім. Т.Г. Шевченка, 1922. – С.1.

² Там само. – С.39–40.

Але більшовики проголошують атеїстичне насильство над релігійними почуттями українців і Богослужбова музика української церкви відкидається в забуття. І тільки з проголошенням незалежності України в 90-х роках ХХ ст. Богослужбові гимноспіви української церкви почали відроджуватися. Музична етнопедагогіка української церкви почала діяти та впливати на навчання і виховання молоді. Це свідчить про невмирущість церковного музичного мистецтва й про його роль у дії на почуттєву сферу підростаючих поколінь. Це викликало патріотичні почуття до знання рідної мови, пісні, літератури, історії держави, народу й рідного краю. Українська музична етнопедагогіка стала навчально-виховною системою, що сформувалася й формується завдяки поєднанню народної музики, національної композиторської творчості та людських інтернаціональних музичних зв'язків, а також музичному здобутку нації в минулому в тісному взаємозв'язку з історичним розвитком нашого народу.

Народне, національне, інтернаціональне в музичній етнопедагогіці композиторської творчості трактується як вияв самобутнього обличчя українців на національному ґрунті. Інакше кажучи, українці, як і інші народи світу, створили й мають власну національну систему музичного виховання, що сприяє неперервності національного існування та самозбереження. Денаціоналізація, втім числі й музична, обов'язково породжує здичавіння нації або її асимілювання. Тому К.Ушинський у своїй праці "Про народність у громадському вихованні" прийшов до висновку, що:

"1) Загальної системи народного виховання для всіх народів немає не тільки на практиці, а і в теорії..."

2) У кожного народу своя особлива національна система виховання, а тому запозичення одним народом у іншого виховних систем є неможливим.

3) Досвід інших народів у справі виховання є дорогоцінною спадщиною для всіх, але точно у тому ж розумінні, в якому досвід всесвітньої історії належить усім народам. Як не можна жити за зразком іншого народу, яким би прав-

дивим не був цей зразок, так не можна виховуватись за чужою педагогічною системою, яка б вона не була струнка і добре обдумана. Кожен народ щодо цього повинен випробувати свої власні сили”¹.

Музична етнопедагогіка в Україні розвивається не за межами загальнолюдської педагогічної культури, не ізолювано, а в тісному взаємозв’язку з надбаннями виховної практики інших народів. Але ця виховна практика здійснюється на базі національної музичної культури й у її національних особливостях і в цьому її інтернаціональна цінність. Не може бути справжнього інтернаціонального там, де нехтують національними правами народів, їх дидактичними принципами. Тому Іван Франко відзначав, що “все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими “вселюдськими” фразами прикривати своє духовне відчуження від рідної нації”². Музична етнопедагогіка – це явище, найперше, національного порядку, яке має соціально-психологічні признаки, оскільки впливає на формування почуттєвої сфери нації. Інтернаціоналізм, в розумінні сприйняття музичного мистецтва, є вищий прояв національного чуття. Тому Володимир Винниченко застерігав, що “інтернаціоналізм, що вимагає одречення від своєї національності й розтворення себе в безфарбній, абстрактній масі людства, є абсурд. І не тільки абсурд, а лицемірна, шкідлива, просто злочинна пропаганда самогубства, пропаганда убивання життя у собі. Але інтернаціоналізм як сполучення всіх національних сил людськості, як кооперація народів є вищий розвиток національного чуття, є вищий щабель

¹ Ушинський К.Д. Вибрані педагогічні твори у 2-х томах. – К., 1982. – Т.1. – С.102–103.

² Франко І.Я. Поза межами можливого // Зібрання творів у 50-ти т. – К., 1982. – Т.45. – С.284.

поступу людського”¹. Український народ зберіг у своїй історії творчість тих композиторів, які створили систему справді гуманну й демократичну музичну освіту та виховання в тісному взаємозв’язку з національною педагогічною культурою, що пов’язана з культурним прогресом людства.

В українській музичній етнопедагогіці одним із важливих національних дидактичних принципів є **патріотизм**, що відображений у творчості композиторів.

Семен Степанович Гулак-Артемівський (1813–1873) у своїй опері “Запорожець за Дунаєм” розкриває історію українського народу, коли російська цариця Катерина II знищила Запорізьку Січ – основу української державності, змусила козаків утікати з рідної землі за Дунай і опинитися на турецькій землі. Їх туга за Україною, палке прагнення повернутися на батьківщину складають основний зміст патріотизму, що відтворено в опері:

“Там за тихим, за Дунаєм
На землі єсть божий рай.
Ми туди, туди бажаєм,
Там наш милий, рідний край...”².

Там за тихим, за Дунаєм

№4

Там за ти-хим, за Ду - на-єм на зем-лі єсть бо - жий - рай.

Миту-ди, ту - ди ба - жа-єм, там наш ми-лийрідний край, ми ту - ди, ту -

ди ба - жа - єм, там наш ми - лий рід - ний край.

¹ Винниченко В. Відродження нації. – К., 1994. – Ч.1. – С.73–74.

² Гулак-Артемівський С.С. Запорожець за Дунаєм: Клавір. – К., 1983.

Соло Оксани та великий розгорнутий хоровий фінал відтворюють світлу ліричність, піднесений патріотизм проти поневолення й загарбництва. На сцені діють прості люди, в яких патріотичні почуття приховуються за зразком українського пісенного фольклору, гумору й танцювальної музики.

Петро Іванович Ніщинський (1832–1896) у картині з народного життя “Вечорниці”, написаній до другого акта п’єси Т.Шевченка “Назар Стодоля”, розкриває страждання козаків у турецькій неволі та їх мрії про волю й повернення на рідну землю. Хоровий епізод “Ой повій, повій, та буйнесенький вітре” сповнений скорботою, тугою за батьківщиною, почуттям гніву до поневолювачів. Патріотизм цього твору посилювався тому, що він був написаний за рік до видання Емського акта (1876 р.), яким царський режим Росії забороняв видання книжок, постановки театральних вистав, музичних збірок українською мовою. Хор “Закувала та сива зозуля” мав не тільки музично-художнє значення, а й великий суспільно-політичний резонанс, пробуджував патріотичні почуття. Він сприймався та сприймається й нині як протест проти соціального та національного гноблення.

Закувала та сива зозуля¹



¹ Ніщинський П.І. Вечорниці. – К.: Держвидав України, 1953. – С.17.



Цінність сюжетного змісту поетичного й музичного текстів хору полягає в тому, що в чотири контрастні розділи-картини композитор утілює патріотичні ідеї любові до України й образи борців за її визволення від чужих поневолювачів. Етнопедагогічне спрямування цього твору опирається на народнопісенні мотиви й на суворо-епічну драматичну атмосферу історичних подій.

Михайло Михайлович Вербицький (1815–1870) зробив значний внесок у патріотичне виховання нашої нації. Результатом його плідної й наполегливої праці в різних музичних жанрах стало написання ряду хорових, оркестрових і музично-драматичних композицій. Великою популярністю користувався “Заповіт” Т.Шевченка для хору, соліста й оркестру. Але вершиною його творчості став твір на слова П.Чубинського “Ще не вмерла Україна”. Хор дістав таку широку популярність, що був сприйнятий як гімн української нації, а пізніше – держави України. Про патріотизм цього твору годі говорити. Він став головною піснею-символом нашого народу. Музичну редакцію здійснили М.Скорик та Є.Станкович, а переклад для дитячого хору – В.Доронюк і Ж.Зваричук¹.

¹ Доронюк В.Д., Сливозький М.Ю. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. – С.269–270.

Державний гімн України

муз. М.Вербицького

сл. П.Чубинського

№6



Ще не вмер-ла Ук-раї-ни ні сла-ва ні во-ля, ще нам брат-тя
мо-лоді-ї, у-сміх-неть-ся до-ля. Зги-нуть на-ші во-рожень-ки,
як ро-са на сон-ці. За-па-ну-єм і ми брат-тя у сво-їй сто-
рон-ці. Ду-шуй ті-ло ми по-ло-жимо на-шу сво-бо-ду
і по-ка-жем, що ми брат-тя ко-заць-ко-го ро-ду. ро-ду.

Денис Володимирович Січинський (1865–1909) – композитор-лірик. У його творчості звучить революційна тематика Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки. До кращих його патріотичних творів відносяться кантати “Лічу в неволі”, “Минули літа молодії” на поезію Т.Шевченка, “Непроглядною юрбою”, “Пісне моя” на слова І.Франка. У цих хорах автор досягає справжнього драматизму й експресії в розкритті поетичного образу віршованого оригіналу. У пісні “Чом, чом, чом земле моя” композитор через ліричні інтонації, наспівність, міцне фольклорно-пісенне підґрунтя передає любов до рідного краю, до України.

Чом, чом, чом земле моя

сл. К Малицької
муз. Д. Січинського

№7 *Maestoso*

Чом,чом,чом зем-ле мо-я таклюба ти ме-ні, таклюба ти ме-ні?

Чомчом,чом зем-ле мо-я чарує такмене кра - са тво - я.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Maestoso'. The first staff is labeled '№7'. The lyrics are written below the staves. The first line of lyrics is 'Чом,чом,чом зем-ле мо-я таклюба ти ме-ні, таклюба ти ме-ні?'. The second line of lyrics is 'Чомчом,чом зем-ле мо-я чарує такмене кра - са тво - я.'.

Великий український композитор, блискучий піаніст, хоровий диригент і педагог, учений-фольклорист, активний музично-громадський діяч **Микола Віталійович Лисенко** (1842–1912) – основоположник української музичної етнопедагогіки. М.Лисенко записав і аранжував понад сто українських народних пісень для хорових колективів. Його музична спадщина різноманітна за жанрами, це – опери, кантати, оригінальні твори, обробки народних пісень. Усі вони пронизані патріотичними почуттями любові до України. Композитор не тільки розкривав тему високого громадянського пафосу, а й закликав до боротьби за визволення й державність України. Протестом проти царського самодержавства став хор-гімн на слова Івана Франка “Вічний революціонер”. Про це свідчить емоційне напруження звучання твору близьке до патріотичних народних пісень. Музиці “Вічного революціонера” притаманна чітка, скандована, маршова пульсація. Переможний революційний пафос – почуття, що володіли серцями борців за кращу долю України. Активна енергетика, грізна суворість твору прислужилися вихованню патріотичних почуттів українців у переддень проголошення незалежності Української Народної Республіки.

Вічний революціонер¹

Alla marcia energico

№8

The musical score is written on five staves in 4/4 time. The melody is in G major, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are indicated as 'Alla marcia energico'. The lyrics are in Ukrainian and are aligned with the notes on the staves.

Вічний революціонер дух, що ті-ло рве до бо-ю, рве за
по-ступ, щас-тя й во-лю, вінжи-ве, вінще немер! Ні по-
пів - ські - тор - ту - ри, нітю-рем - ніцар-ські му-ри, а ні
вій - ська му - штровані, нгар-ма - ти лаш-товані, ні шпі-
он - ськере-мес - ло в гріб його щене звело.

“Молитва за Україну” – одна з патріотичних гімнографічних пісень, у якій композитор втілює усі мрії, сподівання, надії українського народу на кращу долю. Бог і Україна тісно пов’язані з християнською вірою, в якій молитва – це постійна потреба українця. Зважаючи на поглиблений психологічний стан музичного й поетичного текстів, твір набув великої популярності в народі України й став пісню-символом держави на рівні державного гімну.

¹ Хрестоматія української дожовтневої музики. – К.: Музична Україна, 1980. – С.49.

Обробку для мішаного хору здійснив О.Кошиць, переклад для дитячого хору – В.Доронюк і Ж.Зваричук¹.

Молитва за Україну

№9

Bo - же ве ли - ки є ди - ний, нам Украї - ну храни,
во - лі і сві - тло про мі н - ням ти ї ї о - сі - ни.
Світ - лом на - у - ки і знан - ня ти ї - ї про ві - ти
в чис - тій но бо - ві до кра - ю Ти нас Бо - же зрости.
Мо - ли мось Бо - же є ди - ний, нам украї - ну хра - ни
всі сво - ї лас - ки щедро - ти Ти нам, Бо - же зверни.
Дай йому во - лю, дай йому до - по, дай до - бру о - ві - ту, шас - тя
дай Бо же на ро - ду і мно - га - я, - мно - га - я лі - та.

The musical score is written on a single staff in G major (one sharp) and common time (C). It consists of nine measures of music. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The melody is simple and melodic, suitable for a children's choir. The lyrics are in Ukrainian and express a prayer for Ukraine.

¹ Доронюк В.Д., Зваричук Ж.Й. Шкільне хорознавство. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2008. – С.313–314.

Поезія Т.Шевченка сприяла виникненню у творчості М.Лисенка української кантати. Цей жанр став тим джерелом, який показав шлях українським композиторам музично-етнопедагогічними засобами розкрити соціально-політичні проблеми серед яких активно звучать мотиви патріотизму. Серед них кантати “Б’ють пороги”, “Радуйся, ниво, неполитая”, “На вічну пам’ять Котляревському” та “Музика до “Кобзаря” Т.Г.Шевченка”.

Творчість українських композиторів ХІХ ст. сприяла музичній етнопедагогіці нашого народу в той історичний період, коли Україна стояла на порозі змагань за свою незалежність. Українські січові стрільці, які боролися за волю України, стали джерелом оспівування їх героїчних подвигів і послужили майбутнім зразком музичних образів у продовженні цієї боротьби Українською повстанською армією. Серед композиторів, які творили патріотичні пісні про січові формування, були Михайло Гайворонський, Роман Купчинський, Левко Лепкий. Пісні, які побутували в часи національно-визвольної боротьби українського народу (1917–1920 рр.), відзначалися патріотизмом і прислужилися музичній етнопедагогіці у вихованні прийдешніх поколінь. Михайло Гайворонський, що був безпосереднім учасником визвольних змагань, створив ряд пісенних мініатюр, які характеризувалися глибоким патріотизмом. Наприклад:

Коли ви вмирали¹

сл. М.Кураха

№10

Повільно, з сумом



Ко - ли вивми-ра - ли, вам дзво - ни не гра - ли, ніх-

¹ Пісні українських січових стрільців. – Івано-Франківськ, 1999. – С.25–26.



Йде січове військо

Ходою

№11

Йде сі - чо - ве вій - сько та спі - ва - є сти - ха:

"Якпо-борем воро-женьків, не бу-де в насли - ха". ли - ха".

Роман Купчинський усе своє життя присвятив боротьбі за кращу долю українського народу. Його зброєю в боротьбі стала пісня. Особливо популярними ці пісні були в час боротьби УПА за визволення. Наприклад:

Їхав стрілець на війноньку¹

Маршово

№12

Ї-хав козакнавій-но - ньку, прощасвоодівчинюнь - ку:

¹ Пісні українських січових стрільців / Упоряд. П.Чоловський. – Івано-Франківськ, 1994. – С.31.



"Прощай миленька, чорнобри-вень-ка. Я йду в чужучо сторононь - ку.

Засумуй, трембіто¹

Повільно

№13



За - су-муй, трем - бі - то, та по-всьо - му



сві - ту, що про па-ло га - ли-ча - нам



со-рокти - сяч цві - ту, со-рокти-сяч цві - ту.

Брати Богдан і Левко Лепкі, будучи в обозах січових стрільців, створили ряд патріотичних пісенних мініатюр, які вплинули на виховний процес багатьох поколінь українців. Серед них відома пісня "Журавлі", чи інші назви – "Чуєш, брате мій" або "Видиш, брате мій"; "Гей, видно село", "Бо війна війною", "І снилось" та ін.

Журавлі²

Тужливо

№14



Видиш брате мій, това-ри-шу мій: відлігають

¹ Пісні українських січових стрільців / Упоряд. П.Чоловський. – Івано-Франківськ, 1994.– С.81.

² Там само. – С.7.



Творчість композиторів у період становлення Української Народної Республіки стимулювала усну народну пісенність, яка сформувала патріотичні почуття українців. Це відбилося в піснях “Гей там на горі Січ іде”, “Єднаймося, брати галичани”, “Не пора, не пора”, “Там на горі, на Маківці” та багатьох інших.

Не пора, не пора¹

сл. І.Франка



¹ Пісні українських січових стрільців / Упоряд. П.Чоловський. – Івано-Франківськ, 1994.– С.24.

Головний напрямок розвитку української музичної етнопедагогіки в кінці XIX – на початку XX століть був визначений революційними подіями становлення Української Народної Республіки. До цього історичного процесу прилучилися українські композитори М.Леонтович, К.Стеценко, Я.Степовий, С.Людкевич та інші. Революційні події становлення незалежної України відтворені в хоровому творі М.Леонтовича (1877–1921) “Льодолом” (сл. В.Сосюри). Образ грізного Дніпра, що пробудився від зимової сплячки, асоціюється з українським народом, що прагне сонця волі.

Льодолом¹

сл. В.Сосюри

№16 *Con moto*



Б'є і рве зи - ми за-ко-ви, мов гармага - ми грозо - во
кри-ги крес-не се - реб - ро непо-кір-ний наш Дні - про.

Утрату своїх героїв у боротьбі за долю України оспівано в пісні-реквіємі “Козака несуть”, “Із-за гори сніжок летить” та ін.

Козака несуть²

№17 *Mesto. Marciale*



Ко - за - ка - не - сучь -

¹ Леонтович М.Д. Хорові твори. – К.: Музична Україна, 1980. – С.215–217.

² Там само. – С.80–81.



М.Леонтович створив справжню драматичну хорову поему траурної ходи та тужливого голосіння за героєм, що поліг у бою за волю України. Пісня-реквієм викликає почуття патріотизму й готовність до самопожертви в боротьбі за державну незалежність.

Композиторська творчість К.Стеценка (1882–1922), Я.Степового (1888–1921) була освячена ідеями національного визволення. Про це свідчать твори К.Стеценка “Прометей” (сл. О.Коваленка), “Сон” (сл. П.Грабовського); Я.Степового “Ой у полі жито”, “Колись нашу рідну хату” (сл. Лесі Українки). У центральних епізодах розкривається міфологічний герой Прометей, що ціною життя та власної свободи здобув вогонь – символ волі й вічної пам’яті за загиблими борцями.

Прометей¹



¹ Стеценко К. Зібрання творів: У 5-ти т. – К.: Музична Україна, 1980. – Т.1. – С.116–120.



Протест проти насильства та поневолення людини К.Стеценко виразив в одному з найкращих своїх творів “Сон” на слова Павла Грабовського. Цей протест був проявом патріотизму на захист поневоленого Росією українського народу. Етнопедагогічне значення сформованих музичних мотивів твору в поєднанні з драматургією вірша змальовує барвисте полотно складних людських почуттів і впливає на патріотичне виховання молоді.

Сон¹

сл. П.Грабовського



У цьому творі зображено контрастне загострення ідейно-образного змісту, пов'язаного із зображенням картин природи й трагічної долі ув'язненої в тюрмі людини. У ньому переплітаються біль і горе зі світлими мріями людини

¹ Стеценко К. Зібрання творів у 5-ти томах. – К.: Музична Україна, 1980. – Т.1. – С.9–10.

про щастя і волю, композитор створює музичну картину спустошеності, скорботи і тут одночасно звучить гнівний протест.

Творча, педагогічна й музично-громадська діяльність Станіслава Пилиповича Людкевича (1879–1979) мала велике значення для розвитку й утвердження української музичної етнопедагогіки. Його композиторська творчість базувалася на усній пісенності, що відбилося в її обробках. Понад двадцять обробок народних пісень склали етнопедагогічну спрямованість його композиторських доробок. Серед них: “Гагілка”, “Пою коні при Дунаю”, “Сонце ся сховало”, “Чорна рілля ізорана”, “Ой Морозе, Морозенку” та ін. Усі обробки композитора своїми високими художніми якостями наближаються до музичних творів глибокого народного змісту й етнопедагогічної спрямованості. Дидактична цінність обробок виражається в тих зразках, які мали широке побутування серед українців. До них належать і хорова картина смерті одного із соратників Б.Хмельницького. Так, історична пісня “Ой Морозе, Морозенку”, сповнена драматичної розповіді про смерть героя, висвітила високу патріотичну ідею – герой гине, але справа його та пам’ять про нього живуть у народі. Ідеєю боротьби за незалежність України пронизана вся творчість С.Людкевича.

Ой Морозе, Морозенку¹

№20



ОйМоро - зе, Морозенку ти пре-слав-нийко - за - че,
за то-бо - ю, Мо-розен - ку вся-Вкраї - на пла-че.

¹ Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.89.

До обробок народних приєднуються оригінальні твори, патріотична спрямованість яких не викликає жодних сумнівів. До них належать кантата-симфонія “Кавказ” і кантата “Заповіт” (сл. Т.Шевченка). Композитор під особистими враженнями від Першої світової війни творить хорову картину, сповнену трагізму загибелі молодого воїна – “Чорна рілля ізорана”, збагативши куплетну форму шляхом введення елементів тричастинності. Композитор у приспіві досягає трагізму музичних образів і важкого суму через мелодичні зітхання.

Чорна рілля ізорана¹



Чорна рілля і - зорана гей, гей! Чорна рілля і - зорана



і трупами за-сі-яна гей, гей! І тру-па-ми за-сі - я - на.

Творчість С.Людкевича становить визначне надбання музичної етнопедагогіки в пісенному жанрі. Сповнені високого громадсько-патріотичного пафосу, проникнуті ідеями гуманізму, відмічені глибоким поєднанням дидактичних принципів із народнопісенними засадами, твори композитора не втратили етнопедагогічної актуальності й мають виховне спрямування.

У 1926 році С.Людкевич пише свою симфонічну поему “Каменярі” й під власну диригентуру виконує її у

¹ Людкевич С.П. Вибрані хорові твори. – К.: Держвидав, 1960. – С.30.

Львові, що знаходився під окупацією Польщі. Поема має етнопедагогічне спрямування, бо в ній використовується головна тема патріотичної пісні Івана Франка “Не пора”.

“Не пора, не пора, не пора
Москалеві й ляхові служити,
Довершилась України кривда стара,
Нам пора для України жити”.

“Коли симфонічну поему “Каменярі” слухає українець, який знає не тільки пісню “Не пора”, але й історію України і сам пережив поразку українського народу та його перемоги, його трагедію та його героїчні змагання, у нього постають інші думки, інші почування, інші асоціації... І коли під кінець твору могутня мелодія пісні ллється силою у своїй первісній формі, приголомшуючи лавиною звуків, тоді в українського слухача розростаються героїчні почування, утверджується віра в майбутнє, в остаточну перемогу української правди”¹. Коли С.Людкевич досягає патріотичного натхнення в “Кавказі” через текст “Боріться, побороете!”, в “Заповіті” через “Вставайте, кайдани порвіте!”, то “Збірник літургічних і церковних пісень” опирається на народні напиви, “популяризуючися в поправнім виді між широкими масами, згодом використовували заскорузлі погані манери церковного співу та **обережно** підіймали народний смак на вищу ступінь”². Етнопедагогічний принцип **зв’язок виховання з життям і патріотизм** у музичній творчості композитор С.Людкевич втілює у життя й тим самим започаткував епоху глибинного ставлення українських композиторів до народної музики, стверджуючи, що “народні пісні будуть тільки тим живлючим джерелом, з

¹ Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. – Львів: Спілка композиторів України, 1999. – С.20.

² Людкевич С.П. Збірник літургічних і церковних пісень. – Львів: Наукове т-во ім. Т. Шевченка, 1922. – С.2.

якого композитор може брати повними жменями живий елемент та сирий матеріал для своїх музичних ідей”¹.

Традиції музичної етнопедагогіки, що побутують в українській нації, наділені ознакою глибинного одухотворення. Завдяки їм у нашого народу віками живуть, передаються з покоління в покоління такі благородні якості, як любов до рідної землі, отчого краю, поваги до батька й матері, до пам’яті про своїх предків, до рідної мови, історії, прагнення пізнати, зберегти й передавати духовні надбання в спадок власним дітям, молоді. Цьому сприяє музична творчість українських композиторів.

Серед них вагомий вклад у музичну етнопедагогіку здійснив Лев Миколайович Ревуцький (1889–1977). Його творчість розгортається у двох напрямках: опрацювання пісенного фольклору та написання власних оригінальних творів на базі української народної музики. Максим Рильський на одному з ювілеїв композитора влучно проголосив:

“Взявши пісню від народу,
Як алмаз, її гравив”.

Відчуття національної етнопедагогіки знайшли своє втілення в дитячій збірці “Сонечко” (1925 р.), цілеспрямованість якої направлена на виховання дітей. Цикл дитячих пісень творить низку музичних образів, де народна мелодія стає складовим елементом єдиного цілого поезії й музики. Серед них, “Вийди, вийди, сонечко”, “Іди, іди, дощику”, “Благослови, мати”, “Подоланочка”, “Ой єсть в лісі калина”, де композитор проявив велику майстерність у творенні фортепіанних партій, які досить доступні для дітей.

¹ Людкевич С.П. Дослідження, статті, рецензії. – К.: Музична Україна, 1973. – С.372.

Вийди, вийди, сонечко¹

№22



Вийди, вийди со - нечко, на ді-до-ве по - лечко,
на ба-би-не зіл - ляч-ко, на на-ше под-вір' - яч-ко.

Подояночка²

№23



Десь-тут бу - ла Подо-ляночка, десь-тут бу - ла моло-десенка,
тут снасі-ла, тут вона впала до землі приталасі міміні, там вата сьбо в динемала.

Іди, іди, дощику³

Швидко

№24



І - ди, і - ди до - щинку, і - ди, і - ди, до - щинку,
зва-рю то - бі бор - щинку, -
в поли-в'янім гор - щинку.

цеб-ром, від-ром, бій - ни - це - ю, над на - шо - ю

¹ Ревуцький Л.М. Сонечко. – К., 1926. – С.3.

² Там само. – С.5.

³ Там само. – С.9.



ти світ-лі вчин - ки та на - ші ме - чі.

Творчий доробок Льва Миколайовича Ревуцького утвердила ідея служіння виховним інтересам українського народу. Кращі твори композитора – Симфонія №2, концерт для фортепіано з оркестром, поема-кантата “Хустина”, збірник пісень для дітей “Сонечко”, фортепіанні твори, обробки українських народних пісень увійшли в золотий фонд музичної етнопедагогіки.

Хустина

сл. Т.Шевченка



Унеді-лю негуля-ла танашовки - заробля-ла



тахустину виши-ва - ла, вишиваючи спі-ва - ла



"Хусти - ночко ме - ре - жана, вишива - на я...

Борис Миколайович Лятошинський (1895–1968) – талановитий український композитор, творчий доробок якого складають дві опери, п'ять симфоній, чотири симфонічні поеми, три увертюри, чотири оркестрові сюїти, концерт для фортепіано з оркестром, ряд камерних творів, дві кантати, музика для театральних вистав і кінофільмів. Музична драма на чотири дії повісті І.Я.Франка “Золотий

обруч” (“Захар Беркут”) просякнута патріотичними почуттями як і п’ять романсів на його слова. У хорах на слова Т.Г.Шевченка “Тече вода в синє море”, “Із-за гаю сонце сходить” Б.Лятошинський втілює етнопедагогічні ідеї Кобзаря – любов і служіння Україні.

Тече вода в синє море

сл. Т.Шевченка

№27



Те - че вода в синє мо-ре, таневи - ті-ка-є



шу - какозак свою до-лю, а до-лі не-ма-є...

Родинні почуття й **родинна етнопедагогіка** глибинно ввійшли в побут української сім’ї й оспівані як у народних піснях, так і композиторами. Найперша й найдорожча людина в родині – мати. Андрій Малишко та Платон Майборода в пісні “Про рушник” (“Рідна мати моя”) оспівали її з такою любов’ю, що вона стала народною. “З щирою любов’ю до матері приходить до кожної людини святе почуття патріотизму – любові до матері (неньки) України. Обидва ці почуття органічно зв’язані між собою”¹, – звертається до цього почуття академік М.Г.Стельмахович.

Геніальний винахід людства – це сім’я й родина. Вони є тим могутнім соціальним феноменом, який об’єднує людей у родинне гніздо на основі шлюбних і кровних взаємозв’язків. Тому лозунг “Міцна сім’я – міцна держава”,

¹ Стельмахович М.Г. Українська родинна педагогіка. – К.: ІСДО, 1996. – С.106.

виконання якого забезпечує фізичне й моральне здоров'я нації, охороняє материнство й дитинство, піклується про сиріт, вдів, калік, старих, обездолених. Від цього забезпечення й піклування про сім'ю і рід залежить державне благополуччя нації. Нікчемними є ті державні правителі, які забувають і нехтують обов'язками перед сім'єю. “Зневірена, зневажена сім'я – загублене покоління, втрачене майбутнє. Ось чому всякі зайди та заброди, які підступно вриваються на чужі землі з метою поневолення та знищення корінної нації, свої руйнівні дії спрямовують передусім на те, щоб знівечити сім'ю, відібрати у дітей і молоді рідну материнську мову, сплюндрувати самобутню родинно-побутову культуру, вирити прірву між батьками і дітьми, розпалити ворожнечу серед народів, насадити родинні чвари та внутрішньо-національний розбрат, породити первертнів і запроданців, які цураються свого роду і отчого дому”¹, – справедливо висвітлює національну систему родинного виховання і вказує на її загрози академік М.Г.Стецьмахович.

Надзвичайно благородні й різноманітні функції в родинному й сімейному вихованні здійснює українська музична етнопедагогіка, яка так дбайливо й душевно знайшла своє втілення у творчості композиторів. З відповідальністю ми стверджуємо, що музику творить народ, а композитори черпають із неї кращі ідеї, образи, які стоять на охороні нації, її роду та сім'ї. Доля української родини тісно переплітається з долею України, яку народ любовно назвав як матір – “Україна-ненька”. Матір, на рівні з рідною землею, композитори оспівали з великою шаною й любов'ю.

¹ Стецьмахович М.Г. Українська родинна педагогіка. – К.: ІСДО, 1996. – С.3.

Пісня про рушник

Спокійно

сл. А.Малишка
муз. П.Майбороди

№28



Рідна мати-я тино-чей не до-спа-ла
і води-ла ме-не у по-ля край се-ла
і в доро-гу да-ле-ку ти мене на зорі про-вод-жа-ла руш-
ник ви-ши-ваний на щаст-я да-ла
1.
2. ник ви-ши-ваний на щаст-я на до-лю-да-ла.

Композитор із Прикарпаття Василь Їжак і поет Степан Пушик у пісні з глибоким почуттям звертаються до українських матерів і тим самим виховують молодь.

Пісня про матір

сл. С.Пушика
муз. В.Їжака

№29



Зем - ля до-че-ка-лась і ря-сту, і сон-ця і цві-ту
ду-ша, мов ка-ли-на, рос - те і цві-те від теп-



Звертається до своєї матері й матерів України композитор Богдан Юрків. Любов до матері й синівська відданість цій любові породили загально визнаний факт, “що серед усіх вихователів найсильніший і найтривкіший вплив на дітей має мати, особливо в сфері духовно-морального виховання. Під її впливом вперше пробуджуються та розвиваються в дитині добрі почуття і воля. Виникають перші пелюстки любові, знову ж таки навіяні материнською любов’ю”¹.

Матусенька

сл. С. Григорука
муз. Б. Юрківа



¹ Стельмахович М.Г. Українська родинна педагогіка. – К.: ІСДО, 1996. – С.105.



Доки яснесоншесвітить з не - ба, рід-ну матір не за-бу-де син.

Признаються у своїй любові до матері композитор А.Горчинський і поет М.Луків і сповідаються перед нею, просять прощення за свої і чужі провини.

Росте черешня в мамі на городі

сл. М.Луківа
муз.А.Горчинського

№31



Росте че - решня в маминаго-роді, ста-рата-ра, а коженрікці-



те. Що-лі-та діям я-го-дами го-дить, хоча во-ни не дякують за-



те, що-лі-та діям я-го-дами го-дить, хоча во-ни не дякують за



те. Ма-мо! Ма-мо! Вічна і ко-ха-на, Ви про-бач-те,



щобув не-уважний.Значо, Ви мо - лини-ся за мене дні і ночі,сивамо-я нене.

Кожний принцип музичної етнопедагогіки пов'язаний із народною філософією, яка в течії природовідповідності актуалізується з музичним мистецтвом. Пізнання природи і її поєднання з почуттям людини висунули на перший план алегоричні образи. Прикладом може послужити пісня композитора Анатолія Пашкевича на слова Дмитра Луценка.

Мамина вишня

сл. Д.Луценка
муз. А.Пашкевича

№32



Знову наснитисьдинство, теплаяк гарнавес - на.

Вишнявдягласунамис-то Мамашаслива й сум-на.

Там за селом провод-жа - ла до-люмо-ю молю-ду.

Щед-ро ме-ні ще-бе-та ла Ма-минавишня в саду.

Музична етнопедагогіка українця має “особливий духовний вплив батьківського дому на формування особистості, відбувається завдяки ширій материнській ласці і небагатослівній любові батька, домашньому теплу, піклуванню, затишкові і захистові, сімейній злагоді”¹. Щирі почуття передав композитор Анатолій Пашкевич на слова Дмитра Луценка. З українською хатою пов’язаний комплекс світоглядних уявлень, що проявляється в складній системі традиційних звичаїв та обрядів. “Попри всі етнокультурні зміни і трансформації, українська “біла хата” залишається найбільшим образним і рельєфним символом української етнонаціональної самобутності”².

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН. 1997. – С.74.

² Савчук Б.П. Матеріально-побутова культура та педагогічні засади її застосування // Українська етнопедагогіка. – К.–Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С.29.

Хата моя, біла хата

сл. Д.Луценка
муз. А.Пашкевича

№33

Ха-тамо-я, біла ха-та, рід-намо-я сторо-на.
Пах-нелю-би-стокі м'я-та, маль-вицві-путь крайвікна.
Ха-тамо-я бі-ла ха-та, каз-ко-теп-ла й добро-ти.
Стеж-ка від те-бе хре-ща-та, в'єть-ся в да-ле-кі сві-ти.
Стеж-ка від те-бе хре-ща-та, в'єть-ся в да-ле-кі сві-ти.

Detailed description: The musical score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below each staff, aligned with the notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a change in the time signature to 3/4. The fourth staff returns to 6/8. The fifth staff concludes the piece with a final cadence.

Часто в піснях про рідний дім передаються регіональні красоти, суспільні почуття та основний педагогічний інструментарій, в якому закладені головні підвалини виховання і формування народної мудрості. Павло Дворський на слова Миколи Бакая передав глибинні почуття до рідного краю й дому.

Смерекова хата

сл. М.Бакка
муз. П.Дворського

№34

Насились мальва, рута м'я-та і скрипкриничний журавля

Detailed description: The musical score is written on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The piece concludes with a final cadence.

і сме-ре-ко-ва от - ча хата, я-куданю покинув я.

Наснився сад в вишневім цві-ті, струнка сме-река край воріт,

і найрід-ні-шав ці-лім сві - ті ма-ту - ся си-ва надворі.

Сме-реко-ва ха-та батьківський поріг, сме-реко-ва ха - та

на кру-тій го - рі. Як прийду доне-ї ко-ліном припа-ду

грудочку зем-лі своє - ї до уст прикладу, до уст прикла-ду.

Українські композитори сумлінно трудяться над тим, щоб сформувати в молодого покоління відчуття роду. “Слова “рід”, “родина” часто фігурують у народному спілкуванні: рід як сув’язь поколінь, що походять від одного предка, родина як група людей, що складається з чоловіка, жінки, дітей, інших близьких родичів, які живуть разом”¹, – звертає увагу М.Г.Стельмахович. Українська сім’я уподібнюється соціальній мікромоделі суспільства, в ній сконцентрована палітра суспільних відносин (соціальних, економічних, культурних, політичних). Саме в сім’ї, в родинному соціумі дитина успадковує генетично й соціально дійсні та вдавані цінності, що стають її життєвим надбанням. “Як від яблуні соки у свої гілки, так батьківський дух і норів переходить у

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН. 1997. – С.76–77.

дітей, поки відлучаються й заново вкоріняються”¹, – вважав український філософ і композитор Г.С.Сковорода. Про це співається в пісні “Родина” композитора Олександра Злотника на вірш Володимира Крищенка.

Родина

№35 *Andante*

Може житті хтось принаду підки - не у чарівни - чих звабивих очах.
 тільки ро - ди - на, як зірка є - ди - на твій по - ря - ту - нок, надійний причал.
 Ні, не шукай в сво - їм серці прири - ну, якщо не ві - ра те - бе об - пече,
 Тільки ро - ди - на у прикруго - ди - ну, ски - нить на - ді - ю то - бі на плече.
 Ро - ди - на ро - ди - на від бать - ка до си - на від
 ма - те - рі до ні добро передай, ро - ди - на, ро - ди - на це вся У - кра - ї - на з гли -
 боких корінням, з висо - ким гіл - лям. боких корінням з висо - ким гіл - лям.

Український народ має могутнє джерело виховання – багатющу народну музику, з якої композитори черпають зразки мелодики, поєднують її з поетичними словами, творять шедеври-мініатюри, за допомогою яких впливають і

¹ Сковорода Г. Пізнай в собі людину // Переклад поезії В.Войтович. – Львів, 1995. – С.436.

виховують людські почуття. “Музика – це мова почуттів. Мелодія передає найтонші відтінки почуттів, недоступні слову... І якщо слово обмежує проникнення вихователя у потаємні куточки юного серця, якщо після слова не починається тонше й глибше проникнення – музика, виховання не може бути повноцінним... Без музики важко переконати людину, яка вступає у світ, у тому, що людина прекрасна, а це переконання, по суті, є основою емоційної естетичної моральної культури”¹, – стверджував великий педагог Василь Сухомлинський.

Великий пісняр Олександр Білаш із любов’ю й співчуття до українського народу, його долі разом із поетом Дмитром Павличком творять пісню-шедевр до фільму “Сон” про Тараса Григоровича Шевченка “Лелеченьки”. “Пісня “Лелеченьки” нині стала широко популярною не тільки у нас на батьківщині, але й далеко за її межами... Мимоволі слухові враження перетворюються в зорові, і ми ясно бачимо отих лелеченьок, як вони летять в далеку чужину...”², – пише Іван Олександрович Немирович у біографічно-творчому нарисі “Олександр Білаш”.

Лелеченьки

сл. Д.Павличка
муз. О.Білаша

№36

З далекого кра - ю лелечили - ти тав одноголелеченька

крилоньказом - лі - ли тав одно-го лелеченька крилоньказом-лі - ли.

¹ Сухомлинський В.О. Народження громадянина // Вибрані твори. – Т.ІІІ. – С.553.

² Немирович І.О. Олександр Білаш. – К.: Музична Україна, 1979. – С.26–27.

Етнопедагогіка пісень Олександра Білаша глибоко утверджує принципи патріотичних почуттів до рідного краю, рідного дому й особливо до матері.

Два кольори

сл. Д.Павличка
муз. О.Білаша

№37

Як я малим брався на весні піти у світне знаними шляхами, со-
рочку мати виши-ламені червоними і чорними, червоними і чорними-минит-
ка-ми. Два кольори мої два кольори, о-банаполотнів душі мої о-ба два
кольори мої два кольори, червоний толик бова чорний то журба. Ме-ба.

Українська музична етнопедагогіка опирається на рідну материнську мову, яка стала основою пісенної творчості композиторів. Покоління української нації проходить одне за одним, але результати життя кожного покоління залишаються в мові її пісні, – в спадщину нащадкам, у скарбниці композиторської творчості. “У скарбницю рідного слова складає одне покоління за другим плоди глибоких сердечних порухів, плоди історичних подій, вірувань, погляди, сліди пережитого горя і пережитої радості, – одним словом, весь слід свого духовного життя народ дбайливо зберігає в народному слові”¹, – твердив К.Д.Ушинський.

¹ Ушинський К.Д. Рідне слово // Вибрані педагогічні твори: В 2 т. – К., 1983. – Т.І. – С.123.

Відомо, що музична етнодидактика здавна використовувала рідну мову як провідний засіб музичного виховання дітей та молоді. Український народ ніколи не був байдужим до материнської мови, до рідного слова, рідної домівки, рідної землі, рідної природи. Композитори постійно зверталися до цих образів, чим вносили вагомий вклад у музичну етнопедагогіку. Мова, озвучена мелодією, зайняла одне з почесних місць серед найрозвиненіших мов світу, хоч різних перешкод на її історичному шляху зустрічалося чимало. “Всілякі заброди й колонізатори різних мастей і гатунку протягом ряду століть, ведучи асиміляторську політику щодо України, через люті заборони і обмеження хотіли позбавити її корінних жителів рідної мови – полонізувати, русифікувати, чехізувати, мадяризувати, онімечити чи румунізувати українців. Та наш народ не здався і не зневірився, а героїчно відстояв, зберіг і збагатив українську мову”¹, – впевнено стверджував академік М.Г.Стельмахович.

У збереженні й охороні українського слова у своїх піснях стали композитори України. Музична етнопедагогіка тісно пов’язана з українською мовою і є її охоронцем. Родинна педагогіка акцентує на мовну культуру українця. Діти, молодь повинні знати, що українська мова є національною мовою великого європейського народу й виступає як одна з давніх, високорозвинених мов світу, якою повинен пишатися й залюбки користуватися кожен українець. Твори Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки покладені композиторами на музику й збагатили дидактичну суть народної етнопедагогіки. Українською мовою створені універсали про відродження української нації, Декларація про державний суверенітет України й Акт проголошення її незалежності. Українська мова й пісня – нероздільні. Вивчати, співати на рідній мові – обов’язок кожного українця.

¹ Стельмахович М.Г. Українська родинна педагогіка. – К.: ІСДО, 1996. – С.115.

Солов'їний день

сл. С.Пушика
муз. Г.Котика

Помірно

№38

При - линь, при - линь до рід-но-го се - ла. При -
їдь, при - їдь те - бе че-ка - є ха-та. Тут виш - ня
со-ло вей-ком за-цві - ла і в ньо-го ско-ро бу-дуть со-ло-
в'я - та. При-линь хоч в гос - ті до зе - ле-них свят,
візь-ми ді - тей, не - хай ди-ти-на зна - є, що
і в но - чі ма-леньких соло-в'ят сво - є-їмови батько нау ча - є.

Рідна мова

муз. І.Воробкевича

Moderato

№39

Мо - во рід-на, сло-во рід-не хто вас за-бу-
Тойв гру-дях не сердень-ко тіль - ки-ка-мінь.
1 2
ва - є. ма - є. Як ту мо - ву



Вплив школи на виховання дітей і молоді знаходиться в нерозривній єдності. Це знайшло своє підтвердження в музичній етнопедагогіці й творчості українських композиторів. Школа вводить дитину й молодь й світ грамоти, наукових знань, у царство книги, освіти, музики. В української нації з давніх-давен домінує шанобливе ставлення батьків і дітей до школи, вчителя. Праця вчителя найважча, але найблагородніша, найвеличніша, бо він творить з українця людину!

Пісня про вчительку

сл. А.Малишка
муз. П.Майбороди

Темп вальсу

№40

Сонечковста - є і шумитьтра - ва,
ба-чу стеж-ку, де про-хо-диш ти, рід-на ти,
Вчи-тель-ко мо - я, зо-ре сві - то - ва,



Наш час надзвичайний, революційний, переломний. Про це свідчить святкування 1020-річчя Хрещення Київської Русі в її національному й світовому значенні. Іде розбудова української самостійної держави. Відбувається складний процес переходу від тоталітарного ладу з його імперським, шовіністичним, командно-адміністративним режимом до гуманітарного, демократичного суспільства, побудованого на засадах усебічного розвитку українця. У цьому процесі немале місце займає музична етнопедagogіка, яка має твори, осяяні величчю гуманістичних, патріотичних ідей. До них відносяться, в першу чергу, твори, знані кожним українцем – “Реве та стогне Дніпр широкий” (муз. Д.Крижанівського) і “Заповіт” (муз. С.Гладкого на слова генія українського народу, нашого Кобзаря – Тараса Григоровича Шевченка).

Реве та стогне Дніпр широкий

сл. Т.Шевченка
муз. Д.Крижанівського





Заповіт

Сл. Т.Шевченка
Мелодія Г.Гладкого

№42

Як ум-ру, то по-хо вай - те
Як ум - ру, то по-хо - вай - те ме-не
на мо-ги - лі. Се-ред сте - пу ши-ро -
ко - го на Вкра - ї - ні ми - лій. Се-ред...

Ці пісні-символи глибоко ввійшли в душу й серце кожного українця і стоять на вершині української музичної етнопедагогіки.

Розділ IV. УКРАЇНСЬКА ЕТНОПЕДАГОГІКА В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

§1. Історичні передумови виникнення національного музичного етноінструментарію та його розвиток

Українська музична етнопедagogіка, не зважаючи на її емпіризм, має цілісну систему зі своїми ідеалами, принципами й методами традиційного застосування. У цю систему вписується музично-інструментальне етнічне мистецтво, що бере свій початок із трудової діяльності українців. Ударно-ритмічні інструменти мали своє застосування як предмети побутового вжитку, що використовувалися для організації трудового процесу. За ними слідували духові інструменти, що пристосовували трубчасті кістки тварин і пустотілі раковини. Вони служили людям як звуковий сигнальний зв'язок. З появою в них отворів звуки могли змінювати свою висоту й таким чином роги, раковини, пустотілі кістки перетворювалися в найпростіші музичні інструменти.

У піснях календарних циклів, у родинно-побутових, колискових, весільних піснях, похоронних голосіннях відбувається поступовий процес виникнення й розвитку етнічних характерних рис, типових для етноукраїнської музичної культури. Зокрема, появляються жанри української народнопісенної творчості – думи й історичні пісні, створюються глибокозмістовні ліричні, протяжні, жартівливо-гумористичні, сатиричні, танцювальні пісні, канти, романси, етноінструментальна музика.

У той час як вивчення особливостей етномузичної творчості Київської Русі становило для історичної науки виняткову трудність через її багатовікову віддаленість від нашої епохи, дослідження етноукраїнської творчості ранніх періодів її розвитку мало опиратися на більш точні дані¹.

Ми пізнаємо її насамперед із багатої усної традиції народу, яка донесла до наших днів численні зразки старо-

¹ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.5–8.

давнього українського фольклору, зберігши його тексти, форми виконання. Наукові дослідження цих живих пам'яток музичної культури найдавніших і ближчих часів (поряд із матеріалами з історії, літератури, живопису) дають можливість відтворити картину життя й давнього музичного побуту українського народу, формування його етномузичної педагогіки.

Своєрідний етнічний напрям становить обрядова інструментальна музика. Розгалужена система її жанрів тісно переплелася в українському мистецтві. Цілеспрямована роль етноінструментальної музики в обрядах сприяла закріпленню стійких властивостей жанру. З появою обрядів виникали спеціальні інструментальні твори, призначені для слухання. У цих творах спостерігаються зв'язки з традиційними українськими піснями й танцювальними жанрами. З етнообрядової інструментальної музики для слухання слід виділити групи творів, які вирізняються вільними мелодикою й ритмікою, незамкненістю форм. У коротких творах за своєю тривалістю переважає імпрізаційний характер викладу. Національна інструментальна специфіка виявляється в характері тембро-інтонацій і певних виконавських прийомах: глісування на трембіті, багатство мелізмів і особлива техніка вібрації на скрипці, яка впливає певним чином на ладові тяжіння. Один і той самий інструмент може виконувати різні обрядові функції. Так, на **трембіті** можуть подаватися як ритуальні, сигнальні, так і невеликі окремі, самостійні мелодії. Переважно це залежить від подій, що відбуваються, тоді інструментальна музика досягає відповідного розмаїття градації тембрових відтінків того чи іншого інструмента. Включаючись у синкретичну обрядову дію й у певну залежність від її змісту, обрядові етномузичні жанри для слухання мали значний вплив на подальший розвиток народного інструменталізму. Етнічні мистецтва, що входили в народний обряд, створювали своєрідні передумови диференціації пісенного, танцювального й інструментального видів творчості. Саме появі самостійних творів для слухання передував **період кристалізації** музичного фольклору – пісенного й танцювального.

Українським народом створено найрізноманітніші за змістом і виконанням пісенні жанри. Вони виконуються як сольні, хорові акапельні, так з інструментальним супроводом. Супровід на інструменті базується на **мелодико-гармонічній основі** самої пісні й гра на інструменті розцінюється як допомога вокалісту¹. Є пісні, що вирізняються розвиненим інструментальним супроводом на музичному інструменті. Відповідно, тембр інструмента стає обов'язковою стилістичною ознакою й **зумовлює семантичну визначеність звучання, а також етнонаціональну забарвленість**.

Суттєву роль у розвитку традиційної етноінструментальної музики відіграв такий своєрідний жанр, як **дума**. Виконання в цьому жанрі вимагає не лише запам'ятати, створити й виконати думу, тут необхідний особливий талант володіння навиками **співу, гри та творчості**. Неабияке значення мали навики імпровізації, що виконувалися на кобзі чи бандурі, лірі або торбані. Інструменти здебільшого виготовляли самі виконавці й конструкція, стрій та тембр суттєво впливали на **ладо-інтонаційні риси мелодики дум**. Кобзарі користувалися різноманітними виконавськими прийомами – тремоло, глісандо, арпеджіо по всіх регістрах бандури, що надавало виконанню дум індивідуального трактування, збагачуючи **етноінструментальні виражальні можливості цього жанру**.

Невід'ємною частиною художнього побуту народу є **взаємозв'язок етноінструментального й танцювального жанрів**. Саме через нього яскраво відображались особливості світосприйняття й характер національного темпераменту. Свята, весілля, гулянки – це сфера, через яку виражається танцювальний жанр. Прагнення народних музик відтворити конкретні події, яскраві сюжети схилиють їх до синтетичних жанрів, що свідчать про намагання широкого охоплення різних явищ навколишнього життя й перевагу в

¹ Вовк М.В. Розвиток музично-виконавської діяльності молодших школярів. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національно-го університету імені Василя Стефаника, 2007. – С.10.

етнічній сфері побутових, сюжетних або ілюстративних танців. Естетика етнічних танців формувалася під **впливом розмаїття звукових барв**, оточуючих людину.

Зв'язок танцю з природними явищами спричинив особливості хореографії, що вирізняється стрімкою зміною фігур.

Танець **метелиця**, наповнений мелодією в інструментальному варіанті, виконується у жвавому темпі, збагачуються ритміка, інтонація й фактура¹.

Allegretto giocoso



Гопак – старовинний український танець, що передає глибокі етнонаціональні риси українців: героїзм, силу, мужність. Оскільки в ньому використовуються характерні хореографічні рухи: стрибки, присядки, складні кружляння, то виконується суто лише чоловіками. Основа хореографії в музиці передається через контрастне зіставлення та індивідуальну зміну різнохарактерних епізодів – стрімких, веселих, сповнених радості².

Allegro non troppo



¹ Вовк М.В. Хрестоматія з практикуму шкільного репертуару. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2007. – С.10.

² Там само.



До найдавніших народних танців належить **козачок**. Він складний і розмаїтий за будовою, має дрібний ритмічний малюнок, розмір – дводольний. Музиці властиве багате орнаментування, мелізматика, активне мелодичне й фактурне варіювання, що ускладнює будову та композицію танців. За своєю структурою – це **розгорнені інструментальні п'єси**, що мають декілька періодів. Форма періодів може видозмінюватися з кожним наступним звучанням, відступаючи від звичайної квадратності.

Козачки користувалися популярністю в багатьох народів, були вміщені в ряді західноєвропейських органних і лютневих рукописів того часу, як, приміром, у збірці Дусяцького 1620 р.¹, італійській лютневій табулятурі Сантіно Гарсі да Парма¹, лютневій табулятурі “Virginii Renaty von Gehema” 1640 р.².

За ритмічною структурою малюнка козачки збігаються з багатьма творами в тогочасних табуляторах під назвою польських танців. Цю думку підтверджує таблиця зіставлених варіантів, уведена в науковий обіг польським музикознавцем З.Стешневською³. Спільність інтонацій козачків і польських танців є свідченням взаємовпливу слов'янських культур і не повної національної визначеності в ті

¹ Див. про це: Muzyczne silwa rerum z XVII wieku / Przygotowali do wydania J.Golos, J.Steszewski. – Warszawa, 1970. – S.XXIV.

¹ Бэлза И. История польской музыкальной культуры. – Варшава, 1976. – Т.І. – С.170.

² Українське музикознавство. – 1986. – Вип.6. – С.104.

³ Muzyczne silwa rerum z XVII wieku. – Таблица XII.

часи того чи іншого танцю. Переважно етноукраїнська танцювальна музика побутувала в Польщі, а звідти поширювалася до інших країн Заходу, й, безумовно, сприймалася там як польська. Саме так можна мотивувати наявність етноукраїнських інтонацій у більшості танців із лютневих і органних табулятур XVI–XVII ст. На спільність інтонаційних зв'язків польської побутової інструментальної музики з етноукраїнською пісенністю вказують у своїх дослідженнях музикознавці І.Белза, Р.Грубер¹, Л.Корній, а також німецький дослідник Д.Леман².

Саме Л.Корній, досліджуючи українсько-польські музичні зв'язки, доводить взаємозв'язок ладоінтонаційних, ритмічних і танцювальних форм польської музики з етноукраїнським фольклором. Прикладом може послужити гайдучький танець з органної табулятури Яна або танець Б.Пенкеля, що має виразні ознаки гопакового ритму й ще раз доводить поширення етноукраїнської музики на Заході, носіями якої були тоді здебільшого музиканти-інструменталісти з України. Починаючи із XIV ст., у королівській капелі Польщі працювали бандурист Тарашка, лютнярі – Стечка, Подоляна, Лук'яна, Андрейка, бандурист Чурила, відомий при дворі Жигмунта Августа, а також музиканти, що служили у вельмож XVII ст., – Боярського, Шумського зі Львова (грали на лютні та кобзі)³. Відомим виконавцем і композитором у Польщі та за її межами вважається Альберт Длугорай (1550–1619)⁴, який залишив цінну пам'ятку лютневої музики – лейпцігську табулятуру 1619 р. У юному віці Длугорай був відомим під іменем бандуриста Войташка⁵, згодом прославився як лютняр при польських

¹ Грубер Р. История музыкальной культуры. – М., 1959. – Т. II.

² Lehman D. Mikolaj Dyleski a muzyka polska // Muzyka. – 1965.

³ Lehman D. Mikolaj Dyleski a muzyka polska // Muzyka. – 1965.

⁴ Лисса З., Хоминский Ю. Музыка польского возрождения. – М., 1959. – С. 80.

⁵ Бэлза И. История польской музыкальной культуры. – Варшава, 1976. – Т. I. – С. 304.

дворах (деякий час працював у капелі короля Стефана Баторія), а також у Німеччині.



Композиції Длугорая користувалися популярністю й потрапляли в інші іноземні табулятури, зокрема у відому лютневу збірку Ж.Безарда. За формою, якщо судити за назвами, твори Длугорая були переважно близькі до західноєвропейських зразків. Це – віланелли, фантазії, вольти, фінал, два польських танці тощо. Проте інтонаційний матеріал і тут розкриває національні джерела музики автора¹.

¹ Українське музикознавство. – Вип.6. – С.104.

Коломийка – танець, що позначений своєрідною ладо-інтонаційною ритмічною структурами, в яких відбивається тісний зв'язок вокального та інструментального компонентів танцю. Танець має широкий діапазон мелодики, роздрібнену ритмічну, якій властиві типові синкопи та багато інших етноінструментальних прикрас.

Allegretto giocoso



Розвиток виразально-ілюстративних засад у безтекстових сюжетних танцях спричинив розквіт нового типу програмного **етноінструменталізму**.

Музика для слухання, що виконувалася на етномузичних інструментах, як історично даний тип, склалася давно. Сюди відносяться музичні твори, що становлять важливий естетичний чинник в обряді, урочистостях або побутовій ситуації. До них належать твори, що звучать в інтимній обстановці, для власного задоволення. Таке етномузикування характерне, зокрема, для пастухів на полонинах, чумаків – людей, життя яких переважно проходило в самотності, далеко від односельчан.

Еволюційність етноінструментальної музики для слухання виявляється в тому, що прикладне її значення зводиться до мінімуму й провідною стає **художньо-естетична**

функція. У процесі формування етноінструментальної інтонаційності викристалізуються дві паралельні лінії. Одна пов'язана з поступовим виходом інструментальної музики з **первісного синкретизму й тривалим збереженням у ній інтонаційної спорідненості з вокальними й танцювальними формами**, друга впливає з **архаїчних трудових і сигнальних награвань**, мелодична основа яких суто інструментального походження. В етноінструментальних жанрах для слухання музики тембро-інтонація поступово набуває характерної виразності й властивої семантики. Для поступального розвитку етноінструментальної музики необхідною умовою є високий рівень виконавців. Саме цьому сприяє зв'язок із професійною музикою. Інструментальна етнопедагогіка не могла розвиватись ізольовано від професійного виконавства, й на певному історичному етапі обов'язково зазнавала вагомого впливу професіонального мистецтва.

Намагання представників етномузичного середовища точніше передати окремі деталі сюжету спричинили посилення у творах ролі звукозображальності. Сюди належать **копіювання, імпровізації** й інші прийоми, що відтворюють **специфічні явища природи** чи повсякденного життя й побуту людей. Найбільш цікавим інструментом у цьому напрямку музичної імітації є скрипка. До початку гри виконавець розповідає слухачам про зміст свого твору, а потім спеціальними жестами й мімікою зосереджує увагу слухачів на найцікавіших моментах. Бувають випадки, коли виконавець веде розповідь упродовж усього виконання твору. Однак, не зважаючи на спорідненість мовної й музичної інтонації, визначальним виражальним засобом постає мовна. Головне – у звучанні музики, що вона не тільки ілюструє слово, а й створює цілісну картину.

Частина інструментальних творів, що побутували в Україні в XVI–XVII ст., збереглася в рукописному збірнику XVII ст., знайденому в 1962 р. польським музикознавцем

Єжи Голосом. Він, переплетений в обкладинку греко-католицької служби божої, містить ряд вокальних та інструментальних творів як церковних, так і світських. Рукопис належав Київському архієпископові й митрополитові.

І хоч багато творів написані невідомими авторами або мають польські назви (особливо це стосується танців), вони підтверджують, що в Україні було розвинене не лише побутове етномузикування, а й фахове виконавство на різних інструментах, у тому числі на клавішних.

Про особу Жоховського та його ставлення до музики знаходимо відомості в “Польській енциклопедії”: “Кипріан Жоховський, герба Бродзіц, був архієпископом і митрополитом київським, а після смерті архієпископа Коляди (Kolendy) одночасно полоцьким архієпископом. В 1679 р. виступив з прекрасною церковною музикою (вокально-інструментальною) під час урочистого богослужіння з участю єпископів словенського обряду в єзуїтськй костьолі в Полоцьку”¹. “Той же уніатський єпископ був, – як пише Бартошевич, – великим любителем (milosnikiem) музики; дуже захоплювався Жоховський музикою, яку запроваджував по церквах у дещо відмінних формах, ніж це було прийнято. Співаки грали на хорах на різних інструментах; подобалось це і Яну III, котрий любив слов’янський обряд і завжди з великим задоволенням по сеймах оглядав цілий його маєстат. Церковна музика Жоховського зробила велике враження у Любліні”¹.

Рукопис свідчить про те, що греко-католицька церква запроваджувала інструментальний супровід у церковній музиці. Уміщені в ньому партії цифрованого баса є фрагментами церковних творів; вони призначені для виконання на клавішному інструменті, найвірогідніше, на органі.

¹ Цит. за: Muzyczne silwa rerum z XVII wieku. – S.XIII.

¹ Ibid. Підкреслення наше. – Б.Ф.

У рукопису знаходимо три типи нотного письма: західноєвропейський клавірний виклад, київська нотація та змішана, що поєднувала I та II типи. У текстових підписах тут також застосовано три види письма: латинське, польське (алфавіт латинський) та церковнослов'янське (кирилиця).

Як за способом нотного й текстового запису, так і за характером музики вміщених творів дане зібрання широко віддзеркалює картину тодішнього етномузичного побуту в Україні й українсько-білоруському пограниччі, де тісно сплітались елементи різних культур (з одного боку, споріднених слов'янських, з іншого, – східнослов'янських і західноєвропейських).

Тут представлені світські й релігійні пісні, танці, твори для інструментальних ансамблів, сольні твори для клавішних інструментів (клавесина або органа), партії цифрованого баса без слів і партії цифрованого баса із церковнослов'янським текстом. Ці твори репродуктивним методом (на слух) вивчалися народними музикантами й таким шляхом збагачували інструментальну етнопедагогіку.

Переважна більшість зразків призначена для інструментального виконання. Твори записані одно-, дво- або триголосо. Частина пісень подана у двоголосому клавірному викладенні. Ряд творів, названих початковими фразами пісень, очевидно, належить до давніх зразків танцювальної музики. У той час, як відомо, ще не було чіткої диференціації між піснею й танцем. Скажімо, поряд із визначенням “танець” заголовок пісні – “*Panienko sliczna ozdobna*”¹.

Чимало творів стилістично близькі до етноукраїнських пісенних і танцювальних мелодій, що виявляється як у поспівках, так і в ритміці ряду номерів.

¹ Ibid. – S.11.

Дуже часто відчувається інтонаційна спільність з етноукраїнськими кантами-псалмами й чітко проступає паралельна ладова змінність (соль мінор – сі-бемоль мажор).



У ряді інших творів також помітна схожість з українськими народними мелодіями: “Женчикок-бренчикок”, “Дівка в сінях стояла” та ін.

Дівка в сінях стояла

Швиденько

Дів-ка в сі - нях сто - я - ла, - на ко -

за - ка мор - га - ла. "Ти ко-за - че, хо-ди,

ме-не вір - но люби, серце-мо - є, - серце-мо - є!"

Щодо будови творів, то найчастіше зустрічаються двочастинні структури з повторенням кожної. Вони, як правило, складаються з восьми тактів і теж розпадаються на два речення. У кінці частини або речення голоси сходяться в унісон чи октаву. Отже, музична думка розчленовується (здебільшого по чотири такти) зупинками. У підході окремих голосів чи інструментальних партій до ритмічних зупинок добре відчутна спільність з інтонаційними джерелами **етноукраїнського фольклору**. Це жартівливі пісні (“Дівка в сінях стояла”), обрядові (“Женчикок-бренчикок”), канти й псалми, козаки, історичні й козацькі пісні з широким діапазоном.

У цікавому творі під назвою “Сyzwa” (Цизва) відчувається інтонаційна близькість до закарпатської народної мелодії “Кажуть люди кажуть”:



Розробка мелодичного матеріалу має інструментальний характер. Рукописна збірка XVII ст. розширює уявлення про етномузичний побут України того часу. На підставі її

аналізу можна твердити про існування трьох видів інструментальної музики: 1) прикладної танцювальної (де чітко виявляється інтонаційно-ритмічна спорідненість з етнопісенними джерелами, зокрема українськими); 2) камерного музикування (дещо еклектичне змішування західноєвропейських і слов'янських стильових елементів); 3) церковної.

Зразки збірки свідчать про жанрове розмаїття побутової музики, про поширення в шляхетських і міщанських колах різних танцювальних жанрів – не лише українських, а й польських, російських і західноєвропейських. Деякі з них пов'язуються з театральними видовищами, зокрема вертепом, де характеристика персонажів здійснена засобами інструментальної музики. Наприклад “Козачок”, що звучить в українському вертепі, ряд номерів із польськими (“Краків'як”), або полонізованими назвами.

Розширюються контакти місцевих митців із західноєвропейською музикою, опановуються засади композиційної техніки, зокрема поліфонії, все чіткіше проступає гармонічне мислення з усталенням мажорно-мінорної системи. Тому не випадково М.Дилецький приділив таку увагу у своїй “Граматичі музикальній”¹ теоретичній розробці проблем ладу, тональності, гармонізації, контрапункту, “фантазії концертоватися”, вільної імітації тощо. На сторінках цього трактату неодноразово зустрічаються звертання автора до інструменталістів, згадка про інструментальні твори. На титульній сторінці та її звороті зображені фігура царя Давида з багатострунним інструментом типу псалтеріума, а також музики з лютнею, віолою, трубою й духовим дерев'яним інструментом поряд із хористами. Серед нотних прикладів наведено цікавий зразок українського козачка (“хлопська танечна пісня чтом не раз слишал”).

¹ Дилецький М. Граматика музикальна. – К., 1970.

Цікавим фактом, котрий розширює уявлення про характер церковної музики в Україні, є наявність у рукопису Ягеллонської бібліотеки інструментальних уривків із літургічних композицій.

Цифровані басы, подані із церковнослов'янськими текстами, а також окремими фразами без тексту (від трьох до десяти тактів), дозволяють зробити висновок, що вже в кінці XVII ст. деякі священики стали запроваджувати в греко-католицький обряд інструментальну музику. Вона звучала разом із хоровим співом або самотійно між певними молитвами, інтерлюдії виконувалися на органі чи інструментальними ансамблями. У цьому проявилася тенденція до окатоличення церковнослов'янських обрядів (у XVIII та на початку XIX ст. такі спроби мали місце в містах і селах Західної України).

Проте штучне насаджування чужих форм у греко-католицькій церкві культової музики в народі не сприймалося. Коли Микола Скординський зі своєю капелою відвідав одне українське село з тим, щоб “цілий оркестр грав для піднесення божої служби і захоплення зібраного народу, гуцули, прийшовши на акт відвідання з далеких сторін зі своїми пастирями, духовними отцями, побачили нечуване диво, що скрипка наслідуються грати в церкві, бас гудіти, а литаври гук давати, і навіть дійшло до того, що коли музика у виконанні якоїсь частини заgrimіла якесь жваве Allegro, то весь натовп почав підніматися, як морська хвиля, і майже в скоки не пустився. Простий розум іноді бував справедливим судом, він знає, що до чого належить”¹. Боротьба проти католицького оформлення церковної служби активізувалась і, як наслідок, – інструментальна музика зникає з греко-католицької церкви.

¹ Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.І. – С.283–294.

Не зважаючи на конфесійну приналежність українців інструментальна етнопедагогіка збагачувалася християнськими богослужбовими співами й прислужилася духовно-моральному становищу людини. Як наголошував видатний педагог К.Д.Ушинський про виховний вплив релігії на народ: “Є тільки один ідеал довершеності, перед яким схиляються всі народності, це ідеал, що його дає християнство. Усе, чим людина може і повинна бути, виражено цілком у божественному вченні, і вихованню залишається тільки, раніше всього і в основу всього, вкоренити істинні істини християнства. Вона дає життя і вказує вищу мету всякому вихованню, воно ж і повинно служити для виховання кожного християнського народу джерелом усякого світла і всякої істини. Це невгасимий світоч, що йде вічно, як вогняний стовп у пустелі, попереду людини і народів; за ним повинен прямувати розвиток усякої народності і всяке справжнє виховання, що йде разом з народністю”¹. Українці – не безбожна нація і не антихристська, а благословенна Богом християнська нація. Українська національна церква й релігія разом із родинною етнопедагогікою протягом ряду віків пильно берегла український народ від асиміляції з боку різних колонізаторів². уВ цьому допомогла й сприяла українська етноінструментальна педагогіка, коли в кожній родині звучали релігійні канти, коляди в супроводі музичного інструментарію.

Українська інструментальна музика в усіх проявах пройшла тривалий шлях розвитку. Кінець XVII ст. став етапним у цьому процесі. Реформа в галузі церковного співу в Україні з її художньою вершиною – багатоголосим партесним концертом, висока культура вокального виконавства, поява вітчизняних педагогічних і музично-теоре-

¹ Ушинський К.Д. Про народність у громадському вихованні // Вибрані твори: У 2 т. – К., 1988. – Т.ІІ. – С.101–102.

² Стельмахович М.Т. Українська родинна педагогіка. – К.: ІСДО, 1996. – С.192.

тичних праць не могли не справити позитивного впливу на пошвавлення **інструментального музикування**.

З’являються нові осередки, де інтенсивно плекається інструментальна музика. Це – музичні цехи в українських містах, музика в козацькому війську. Її роль і характер у різні історичні періоди були різними. На Запорізькій Січі музиканти грали під час походів і святкування перемоги, скликали на військові ради або “музично оформлювали” певні події. Саме в козацькому середовищі сформувалися характерні риси української етноінструментальної музики (специфічний інструментарій, стильові й жанрові особливості, пов’язані з фольклором)¹. У козацькому побуті формується й розвивається інструментальна етнопедагогіка, де навчання гри на народних інструментах здійснюється **методом наслідування**.

Після ліквідації Запорізької Січі функції українських музикантів змінилися. На Лівобережжі вони були переведені в збройні корпуси при магістратах. Їх завданням стало грати під час різних державних урочистостей. На Правобережжі музиканти змушені були розважати польських королів і магнатів. З їх числа створювалися так звані яничарські капели й козацькі капели торбаністів, що надавало польському війську зовнішнього блиску¹.

Говорячи про інші осередки інструментальної музики в Україні, варто згадати оркестри й інструментальні ансамблі (“капелі”) при міських магістратах, поміщицьких садибах, учбових закладах тощо. Час найбільшої їх активності припадає на XVIII ст., хоч окремі колективи виникли раніше – в кінці XVII ст., а інші продовжували свою діяльність аж до середини XIX ст.

¹ Довженко В. Музичний побут на Україні в “Енеїді” // Народна творчість та етнографія. – 1969. – №6. – С.57.

¹ Chaniecki Z. Kapale Janyczarskie // Muzyka. – №2. – S.52.

У ряді журналів та альбомів, що виходили в Москві й Петербурзі (“Музыкальный журнал для дам”, “Музыкальные увеселения”, “Карманная книжка для любителей музыки” та ін.), з’являється низка анонімних інструментальних п’єс, заснованих на мелодіях українських етнічних пісень і танців. Це переважно невеликі твори типу аранжировок і варіацій, розраховані на домашнє виконання. Багато їх залишилося в аматорських музичних колах упродовж ХІХ ст. і загубили своє авторство.

Розмаїтістю інструментальної фактури позначений збірник пісень в обробці польського композитора й скрипаля Кароля Ліпінського. Тут і гармонічні фігурації, й акордовий виклад, і октавні ходи, терцеве та секстове дублювання мелодії, бурдонне звучання тонічних і доміантових акордів переважно з пропущеною терцією. На їх тлі звучать одnogолосі **коломиїкові мелодії**. У них особливо відчутний зв’язок із практикою **етноукраїнської ансамблевої гри**. Інструментальні п’єси, надруковані в кінці ХVІІІ ст. (як і в рукописних збірниках того часу, зокрема ярославському ХVІІІ ст.)², не були розраховані на конкретний інструмент. Їх фактура здебільшого характеризується не диференційованістю форм викладу³, що було властиве побутовій музиці ХVІІІ ст. До перших друкованих зразків української інструментальної музики належить танець “Дергунець”:



² Келдыш Ю.В. Русская музыка ХVІІІ века. – М., 1965. – С.383.

³ Антонович Д.В. Українська культура. – К.: Либідь, 1993. – С.418–419.



та українська пісня “Як сказала матуся”¹. “Дергунець” був уміщений у петербурзькому журналі “Музыкальные увеселения” за 1774 р. поряд із західноєвропейськими танцями та “прочими занятними штуками”, широко розповсюдженими в музичному побуті тодішньої аристократії. Дана п’еса відображає **етнічні прийоми** гри на скрипці з басом, що особливо відчувається в кінцевих тактах (типово скрипкові широкі акорди в партії правої руки фортепіанного супроводу). Друга, навпаки, ближча до фортепіанного викладу:

¹ Хрестоматія української дожовтневої музики. – К., 1970. – С.128.



Українські пісенно-танцювальні мелодії зустрічаються в багатьох сольних і ансамблевих п'єсах.

Етноукраїнський козачок побутував у Росії, Польщі та країнах Заходу. Уже в XVI – XVIII ст. його опрацьовували вітчизняні й іноземні композитори. Різноманітні аранжировки цього танцю дійшли до нас у рукописних збірниках кінця XVIII ст. Козачок у фортепіанному викладі (надрукований у “Музыкальном журнале”¹, 1790), козачок для скрипки й фортепіано (в “Новом российском песеннике”, 1792), козачок для фортепіано Меккера (між 1796 і 1797 рр.)², “Козачок” варіації з “Карманной книжки для любителей музыки на 1796 год”, С.-Пб.). Мелодії козачків широко використовувались у симфонічних творах невідомих вітчизняних композиторів, їх включали у свої п'єси автори середини XIX ст. – А.Коціпінський, С.Монюшко, О.Даргомижський та ін.

Якщо більшість творів позначені простотою й фактурною однотипністю викладу, то вже “Козачок” (варіації) для піано форте², як і ряд інших варіацій на народні теми, ілюструє розмаїті види фактури й прийоми розгортання тем.

¹ Хрестоматія української дожовтневої музики. – К., 1970. – С.128.

² Вольман. Русские печатные ноты XVIII века. – М., 1957. – С.218.

² Є підстави вважати автором цих варіацій композитора Івана Хандошкіна (1740–1804), який був сином українського музиканта Остапа Хандошка, вивезеного до Петербурга в першій половині XVIII ст.

До зразків варіацій на етноукраїнську тему, створених українськими митцями, належать “Варіації на російські пісні для клавесини або для фортепіано” В.Ф.Трутовського, видані в Петербурзі в 1780 р. Це два цикли на мелодії його збірника – протяжної “У дородного доброго молодця” й танцювальної “Во лесочке комарочков много уродилось”.

Вони, як вважає Ю.В.Келдиш, “наближаються до характерно російського типу остинатних варіацій, що має свої коріння в етнічному музикуванні”¹.

Про поширення танцювальних і побутово-прикладних жанрів інструментальної музики в ХІХ ст. збереглося більше відомостей (зокрема, про авторів і конкретні твори). П’єси такого типу були тісно пов’язані з домашнім музикуванням. Цим зумовлені простота їх фактури, невеликий розмір, переважно тричастинна форма. Використання в них етно-пісенної мелодії подане у вигляді звичайних аранжировок. Усе це чітко проступає в п’єсах М.Маркевича, творчості А.Копіцинського (польки, мазурки, вже згаданий козачок-полька “Ярмарок на Україні”), Й.Витвицького (“Сльоза”, “Коломийка”), в піснях і танцях для фортепіано в чотири руки О.Дюбюка тощо. Ці ж риси спостерігаються в п’єсах невідомих авторів для гітари (широко розповсюдженого в ті часи в аматорських колах інструмента), вміщених у рукописному збірнику львівських семінаристів², серед яких – думки, коломийки, переклади творів західних композиторів.

П’єси для семиструнної гітари, в тому числі варіації (наприклад, “Вечер был я на почтовом на дворе”) та фантазію “На берегу Десны”³, написав відомий скрипаль, гітарист і композитор Г.А.Рачинський. Він із великим успіхом концертував у Москві, Києві й інших містах, пропагуючи українські етнічні мелодії у власній обробці. Скрипкові варіації Рачин-

Докладніше про це див.: Фесечко Г.Ф. Иван Евстафиевич Хандошкин. – Л., 1972.

¹ Келдиш Ю.В. Русская музыка XVIII века. Л., 1963. – С.389.

² ЦДІА УРСР у Львові. – Ф.514, оп.1, од.86.147.

³ Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. – М.–Л., 1951. – С.190.

ського відзначаються колоритністю, тембровим розмаїттям, пов'язаним із використанням прийомів народного виконавства на скрипці (гра щипком, дерев'яною частиною трості смичка, гра біля підставки, застосування глісандо тощо).

На теми українських народних пісень Рачинським створені варіації: “Ой криче, криче молоденький ворон”, “Віють вітри”, “За долами, за горами”. Останній твір із звуконаслідуванням. Він викликає особливу цікавість, оскільки, судячи з афіші, написаний для інструментального квартету: “Г.Рачинський будет играть новую русскую песню “За долами, за горами” в квартете, с вариациями собственного сочинения, в которой некоторые вариации будут выражать пение овсянки”¹. Характерні прийоми звукопису, наявні у варіаціях “Малороссийская пастушеская песня” та “За долами, за горами”, близькі, як слушно відзначив Ямпольський, до **танцювальних награвань на Гуцульщині**². Подібність виконавських прийомів засвідчують мелодії гуцульських танців, подані Р.Герасимчуком³.



Вплив колористично-тембрового трактування інструментів, пов'язаного з відображенням побуту (інколи навіть з елементами звуконаслідування), позначився на інструментальних творах вітчизняних авторів пізніших років, зокрема “Українській фантазії” для скрипки з акомпанементом оркестру Арсентія Тарновського, створеній у середині XIX ст.

¹ Там само. – С.187.

² Там само.

³ Herasymczuk R.W. Tance huculskie, melodie taneczne. – Lwow, 1939.

(надрукована в 1854 р.). До речі, в партитуру введена коса, яка використана в заключному епізоді твору, де змальовується косовиця: авторські ремарки вказують, що трубач повинен у певних моментах “гострити косу”, або “бити косу”. На цьому фоні скрипка виконує протяжну пісню¹.

Репертуар цехових музикантів складався з різноманітних інструментальних п’єс, традиційних у ритуалі народних звичаїв і обрядів. Серед них і ті зразки, про які згадує М.Грінченко: “Ціла низка інструментальних мелодій супроводить народне весілля: тут і марші, які зустрічаються при різних весільних походах, тут і скрипкова мелодія, що награвється при прощанні молодії, вітальні мелодії гостям “на день добрий” чи інструментальне сповіщення перед хатою молодії, коли до неї приходить молодий зі своїм походом. Тут і спеціальні мелодії за вечерею в хаті молодії, коли в неї молодий з боярами, мелодії “при короваї” або “при вінку”².

Крім суто інструментальних п’єс імпровізаційно-варіаційного типу, в музичному побуті XVI–XIX ст. була широко розповсюджена танцювальна музика різних жанрів: гопак, метелиця, горлиця, зуб, санжарівка, третяк, гайдук, козачок, журавель, коломийка тощо.

У побуті тих часів були поширені також “програмні”, або, як їх називає М.Грінченко, “ілюстраційні” танці, такі як “шевчик”, “козак голяр” та ін. Крім того, до репертуару цехових музикантів входили танці інших народів – полька, краков’як, бариня, чардаш, полонез, кадрили тощо, які, до речі, звучали й у виставах вертепу. Деякі танцювальні мелодії чи якісь награвання виконувались інструментами соло, інші – різними ансамблями, до складу яких найчастіше входили цимбали й скрипки. Вони згадуються в статуті львівського музичного цеху та гетьманському універсалі про

¹ Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. – М.–Л., 1951. – С.198.

² Грінченко М.О. Вибране. – К., 1959. – С.56.

стародубський цех від 1705 р., де зазначено, що до “веселої музики”, тобто інструментального ансамблю, входили скрипалі, цимбалісти, дудники¹.

Цех був своєрідною школою професіональної майстерності, де учні вдосконалювали своє вміння під керівництвом досвідчених музикантів. Молодим поповненням цеху цікавились усі члени об’єднання. У львівському й літковецькому статутах було зазначено окремим пунктом, що перед тим, ніж брати учня, майстер мусив представити його всьому братству.

Передостанній ыз дописаних у 1634 р. пунктів статуту засвідчував, що в XVII ст. львівський цех об’єднував музикантів двох типів – сербської та італійської музики. “Сербська капела” складалася з музикантів нижчої категорії, які обслуговували різні побутові свята. Назва їх, можливо, походить від поширеного в той час музичного інструмента – **сербської скрипки**, що називалася також сербою, сербиною або сербськими гусями.

“Італійська капела” об’єднувала місцевих музикантів-професіоналів, котрі виконували музику “на італійський лад”. Вони мали певну фахову освіту, їхня гра відповідала **більш високим** мистецьким вимогам.

Про існування у Львові музикантського цеху, що складався з двох відділів, докладніше написано в копії “давнього акта”, знятій у другій половині XVII ст. Хоч у ньому слово “відділ” не вживається, можна зробити висновок, що вони таки існували, оскільки мова там іде від імені музикантів міста взагалі, а потім від кожної групи зокрема, а саме: “...а спершу ми, музики □ му□зики італійської...”, “...натомість ми, музики сербські, посполито названі...”.

Пункти статуту становили певну програму дій, де перелічувались обов’язки музикантів або відділів львівського цеху. Правила, що викладені в документах, виявляють

¹ Лазаревский А. Описание старой Малороссии. – К., 1888. – Т.І.

структуру, звичаї, функції цеху, вказують на обов'язки братчиків, велику їх залежність від католицької церкви тощо. Крім того, вони дають можливість скласти певне уявлення про музичний побут Львова XVI–XVII ст., частково знайомлять із репертуаром музикантів, системою оплати їх праці. На основі цих документів можна судити про двояку роль музикантів у деяких феодальних містах (наприклад, у Львові), які працювали “спершу на славу божу, а потім для оздоблення міста”, тобто виконували релігійну й суто світську музику.

Музикантські цехи в Україні поділялися на православні (їх була переважна більшість) й католицькі. У зв'язку з цим музиканти виконували різні функції в церковних відправах. У православних, а також уніатських церквах за давньою традицією звучала **вокально-хорова музика**. Тут співали партесні концерти, релігійні пісні, колядки тощо. У католицьких (польських) костьолах, зокрема у Львові, до релігійних відправ залучалися, крім співаків, **музиканти-інструменталісти**. Передусім це стосується органістів, оскільки органна музика була провідною в костюльних відправах.

Чітко виявлялася різниця функцій цехових музик на Правобережжі, де інколи вони ділилися за релігійною належністю. Так, музикантський цех у м. Степані на Волині частково належав до православного троїцького приходу, частково – до католицького костюлу.

Кликати музикантів з іншого населеного пункту вважалося злочином. У Львові, де значну роль у суспільно-політичному житті відігравав католицизм, українці, які хотіли вступити в цех, змушені були “опапезуватись” (тобто окатоличитись). Про українських ремісників з Правобе-

режжя писав Іван Вишенський: “...в цехах ремесницьких русину быти не достоить, докол’я ся не попапежить”¹.

Найдавнішим документом з історії музикантських цехів на Лівобережжі, як уже згадувалося, є “Універсал музикам на Задніпров’ї, організованим у цех, з наказом слухатись цехмістра Грицька Ілляшенка-Макушенка”, виданий Богданом Хмельницьким у 1652 р. 27 вересня (7 жовтня) в Чигирині.

“Дан з Чигирина, дня 27 септеврія року 1652. Богдан Хмельницький, рука власная. І прето я угледівши, іж не барзе поблизу, жебим я сам могл вщелякую пересторону межи вами учинить, теди я даю владзу Грицкови Макушенкові, цимбалісту, абись в межи вами вщелякой порядок справовал, а непослушного позволяю скарать, прето абисте оного во всем послушни били, яко мні самому”².

Отже, універсал Богдана Хмельницького, даний музикантам, “на Заднепру будучим”, свідчить про те, що цей цех підлягав козацькій верхівці, а його члени – “цехмістру”. Крім того, він дає підстави твердити, що братства українських музик існували тут і раніше. Зокрема, промовистою ьз цього погляду є фраза “абисте яко перед тим в цеху том, которой-осте учинили...”.

Перша згадка про існування музикантського цеху в Києві відноситься до 1677 р., коли магістрат видав музикантам “ухвалу”, тобто статут, де були зафіксовані їх права й обов’язки та внутрішній розпорядок об’єднання. Про все це дізнаємося з давнього акта “Випис з книг міських права ма(г)дербу(р)ского, ратуша Киевского. Року тысяча сімсот

¹ Сумцов Н.Ф. Іоаннь Вишенській // Киевская старина. – 1885. – №4. – С.663.

² Цит. за: Документи Богдана Хмельницького / Упоряд. І.Крип’якевич, І.Бутич. – К., 1961. – С.275.

двадцяти восьмого, януарія пятогонадцеть (1728)”, опублікованого відомим істориком А.А.Назаревським¹.

Простежуючи історію київського музикантського цеху, натрапляємо на численні згадки про нього під різними роками. Так, у 1762 р. у “музицком і бондарском” цехах було 243 особи². За 1766 р. зустрічається підпис цехмістра “музицкого” цеху на “мировом доношений бывшего войта Ив. Сычевского с истцами”. У відомостях 1790 р., поданих у зв’язку з обставинами військового часу, про озброєний міщанський корпус називаються 27 музикантів, які входили до складу корпусу поряд із представниками інших цехів³.

Останні документи про київський музикантський цех датуються 18 і 22 грудня 1875 р. Це – “Общественный приговор” і “Удостоверение” А.С.Туманчука, якого призначили експертом “в знаний своего музыкального искусства” й надали йому право стежити за музикантами, що перебували в Києві⁴.

Найцікавіші відомості, що стосуються музикантів-фахівців або їх професійних справ, виявлені між документами останніх років існування цеху (60–70-ті рр. ХІХ ст.). До них належать: “Отчет старшины музыкального цеха” (1864); “Предписание ремесленной управы о строгом запрете играть в общественных местах без мастерского свидетельства” (1867); “Жалобы учеников на неудовлетворительное обучение и жестокое обращение с ними их мастеров, о приложении контрактов, материалы о запрещении играть без свидетельств” (1869); “Общественный приговор о назначений специалистов музыкального цеха для контроля музыкального искусства над музыкантами г. Киева с приложением удостоверений их клятв” (1875)⁵ тощо.

¹ Назаревский А.А. К истории киевского Музыкального цеха. – К., 1913. – Приложение 1.

² Там само.

³ Иконников В.С. Киев в 1654–1855 гг. // Там же. – 1904. – №9. – С.253.

⁴ Київський державний міський архів. – Ф.336, оп.1, од.зб.103, арк.1–2.

⁵ Київський державний міський архів. – Ф.336, од.зб. 52, 52, 80, 103.

Документи XIX ст. засвідчують, що музиканти київського цеху опанували також гру на різних загальноєвропейських інструментах: фортепіано, кларнеті, флейті, віолончелі, контрабасі й т. д.

Щодо скрипкового цеху, то виділення конкретного музичного інструмента для його назви свідчить, що скрипка швидко поширювалася в побуті. Адже саме тоді розгорнули свою діяльність італійські майстри скрипок, згодом вони з'явилися у Франції, Німеччині, Польщі, Чехії. Немає сумніву, що й в Україні існували майстри музичних інструментів і що вони також об'єднувалися у цехові братства.

Про музикантські цехи та їх широке розповсюдження в Україні в XVII і XVIII ст. можна судити й з етнофольклорних джерел.

Особливого розквіту музикантські цехи в Україні досягли в XVII і XVIII ст. Більшість із них об'єднувала українських народних музикантів. Крім того, в Україні діяли польські (у Львові, на Волині) й вірменські цехи (в Кам'янці-Подільському). До складу київського, крім українців, входили росіяни, а в XIX ст. – євреї. Цехові музиканти були переважно міщанами, проте існували організації такого роду й у містечках. Там члени цехів мало чим різнилися від сільських музикантів. Разом із цим можна зробити висновок, що цехи відіграли значну роль у **розвитку народної й професійної** інструментальної музики. Її зразки передавалися від одного покоління музикантів до наступного. Удосконалювалася майстерність гри на різних інструментах. У середовищі цехових братств виникали нові форми музикування або виготовлялись і вдосконалювались різні види інструментів.

У другій половині XVIII ст. вагомість цехів у музичному житті українських міст помітно зменшується. Починають з'являтися міські магістратські оркестри, співацькі капели, кірацькі оркестри.

Інструментальна музика посідає значне місце як у сільському, так і міському побуті. Найчастіше звучали зразки етноукраїнської музичної творчості. Народні пісні, запальні етнічні танці захоплювали своєю естетичною глибиною різні верстви населення. Серед дрібнішого панства трапляються шанувальники народної пісні, які самі брали участь у її виконанні – хоровому, сольному чи інструментальному.

Про інструментальне виконання в побуті досить докладно писав М.Глінка в розділі своїх “Записок”, присвячених перебуванню в 1838 р. в Україні в Качанівці, маєтку Г.Тарнавського: “Співали інколи малоросійських пісень хором на 4 голоси, а інколи сусід Тарновського Петро Скоропадський заводив яку-небудь чумацьку пісню, вправно, наслідуючи простолюдинів. Він був примітна людина, в одягу і прийомах наслідував простих козаків і не шукав особливої дружби з Тарнавським, однак насправді був вихований в Московському університетському пансіоні, дуже освічений і доступний мистецтвом, розумів архітектуру, грав добре-таки на кларнеті і чуттям розумів хорошу музику... У мене в оранжереї збирались Марковий, П.Скоропадський, Забіла і Штернберг. З’являвся Палагін зі скрипкою, Яків з контрабасом і віолончеллю; грали російські й малоросійські пісні”¹.

У побуті знайомі мелодії та супровід до них нерідко підбиралися самими музикуючими, “на слух”. У такий самий спосіб робилися інструментальні переклади народних пісень і танців.

Але значення народної пісні, що постійно звучала в побуті, виходило далеко за межі задоволення потреб домашнього музикування. Чи то в “чистому”, вокальному, вигляді, чи в інструментальних транскрипціях – від найпростіших до концертних, зроблених відомими артистами,

¹ Записки Михайла Івановича Глинки. – С.-Пб., 1887. – С.135–136.

вона складала **найістотнішу частину тієї музичної атмосфери**, в якій поступово формувалася **національна професіональна музика**.

Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. входять у побут канти з інструментальним супроводом, найчастіше на гусях, зрідка на фортепіано. “Проспівати кант означало тоді те ж, що тепер заграти польку або вальс”, – писав у 60-х рр. XIX ст. Г.Данилевський у статті “Украинская старина”¹.

Гра на інструментах для супроводу, а також сольна чи ансамблева здавна широко побутувала в Україні. Ще І.Вишенський, картаючи “нечестивців”, називав розповсюджені в той час інструменти. “Що розсудливого чув ти коли-небудь від дудки і скрипки і фрюярика, – ущипливо запитував він тих прихожан, які захоплювалися музикою, – і що духовного від трубача, сурмача, пищальника, органіста, інструменталіста і бубениста?”. До речі, за гру на інструментах, а ще більше за світські співи й танці духовним особам було визначено покарання: “...інок, іграй в гуслі да отлучится 2 місяці поклонів 150... за козлогласіє і танці да отлучится 3 літа і поклонів 1060”. Однак у подальшому навіть серед духівництва такий інструмент, як гуслі, стає вжитковим.

Подорожуючи по Україні в 70-ті рр. XVIII ст., генерал С.Тучков писав: “Замість сумовитих російських пісень (...) рожків та сиплуватих дудок почув я скрипки, гуслі, цимбали², притому спів молодих людей і дівчат (...) ці малоросійські пісні, без усякої науки за всіма правилами

¹ Данилевский Г.П. Полное собрание починений. – С.-Пб., 1902. – Т.XXI. – С.20.

² У матеріалах “Київського перепису” 1666 р. є запис: “Юрька Шихмер, цимбаліст”. Тут йдеться, безумовно, про професію. В інших записках – “Степка Степанов син Цинбаліст” – це прізвище. Див.: Україна, 1928. – Кн.3. – С.33.

складені, вразили мій слух”¹. У наведених даних підкреслено **етнонаціональні особливості** українського співу й інструментального складу.

В іншому запису, зробленому О.Ригельманом у 1785 – 1768 рр., відтінено й різницю між інструментарієм міським і сільським: “Гра їхня більше на скрипках, на скриповому басі, на цимбалах, на бандурі і на лютні, притому ж і на трубах. А сільські по селах також на скрипках, на кобзі і на дудках, а литваки на волинках. Вони й ведмедів учених по містам водять і на трубах притому грають. Вони всі співаки добрі”².

До музичних інструментів ставилися як до чогось дорогоцінного; їх відписували в заповітах, дбали про їхню справність, привабливий вигляд, розмальовували.

На початку ХІХ ст. у деяких містах були вмілі майстри, які вправно лагодили (мабуть, і виготовляли) інструменти – гуслі, цимбали тощо. Ці майстри називалися “гардировщиками”.

Грою розважалися в побуті вихованці київських академії та семінарії. Про це є досить багато свідчень. В одному з документів 1763 р. записано, що кілька студентів, святкуючи маслянну, до ранку непокоїли господарів квартири грою на гусях, скрипці та флейті³.

Грав на гусях, а також на скрипці й бандурі Г.Сковорода. Улюбленим інструментом філософа була флейта, як він називав удосконалену ним сопілку; з нею він не розлучався у своїх мандрах по Україні. За висловом І.Воробкевича, “кожен вихованець (семінарії) лише тоді **вважався естетично освіченим, коли міг грати на гітарі**”³.

¹ Тучков С.А. Записки. – С.-Пб., 1908. – С.5.

² Ригильман А. Летописное повествование о Малой России. – М., 1848. – С.87.

³ Киевская старина. – 1896. – Т.ІІІ. – С.315–316.

³ Цит. за: Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років ХІХ ст.

Наведені приклади інструментального музикування відомих діячів української культури не є якимсь винятком, а, навпаки, це найбільш яскравий вияв загального потягу до гри на згаданих інструментах у ті часи.

Щодо скрипок, то в Україні, як повідомлялось у статистичних матеріалах кінця XVIII ст., “сама злиденна людина без скрипиць весілля не гуляє”¹.

Непогано грав на скрипці Д.Розумовський, принаймні настільки володів цим інструментом, щоб вести партію другої скрипки у квартеті, який складався з відомих музикантів-фахівців.

Згадані інструменти застосовувалися також для музики прикладного призначення, насамперед танців, які в ті часи були дуже поширені. За свідченням сучасника, “танцюманія” доходила до того, що подорожуючі дами й кавалери зі “світського товариства” витанцювали навіть у брудному броварському шинку, де зупинялися по дорозі в Київ і з Києва.

Танцювальна музика звучала з приводу різних свят, що відзначались у тісному колі сім’ї і знайомих. Типовими домашніми розвагами можна вважати ті, про які розповідає в щоденнику “полтавський поміщик”: “Грала у віст, на фортепіанах, співали, танцювали. Час від часу вискакував з-за карт капітан і в поті лиця пиляв на скрипці”².

У спогадах, що стосуються кінця XVIII – першої половини XIX ст., зустрічаються й назви інших етно-українських танців, які повсюдно танцювали на офіційних і домашніх балах. Так, у Києві в контрактному домі на балах, що відбувалися двічі на тиждень, “можна було бачити і малоросійську метелицю, і голубця, і козачка танцювали і по-російському, і по-циганському, хто до чого

¹ Данилевский Г. Полное собрание починений. – С.-Пб., 1902. – Т.XXI. – С.29.

² Киевская старина. – 1893. – Т.XVI. – С.405.

здатний”¹. У Кибинцях на Полтавщині у великопанському маєтку Д.Трошинського, за згадкою його небоги С.Скалон, бали завжди закінчувалися матрадурою “і малоросійським танцем горлицею”. У селі Гриньки, в повітового маршалка Булюбаша (родича М.В.Лисенка), на свята влаштовувалися танці, в яких “гросфатер змішувався з місцевими метелицею і журавлем”. Ще більше, звичайно, були прийняті етно-українські танці в середовищі повітового та хутірського дворянства.

Таким чином, побутове етноінструментальне музикування, яке мало особливо міцні традиції в Україні, у XVIII–XIX ст. дедалі швидше розвивалося: збільшувалася кількість музикуючих, урізноманітнювався інструментарій, розширювався репертуар. У містах і маєтках на базі етнічного фольклору й “книжкової лірики” зароджується й розвивається пісня-романс. Усе ширше практикується “домашнє” аранжування популярних пісенних, романсових і танцювальних мелодій, з’являються перші нотні видання аранжировок, призначених для аматорського музикування.

Отже, не тільки через спеціальне навчання майбутніх музикантів-фахівців або й кваліфікованих аматорів проходив процес освоєння західноєвропейських і вітчизняних композиторських досягнень; самоуки **етномузиканти** переймали багато дечого з почутих ними творів, **виконуваних фахівцями**.

Більш повна інформація про етномузичні інструменти в Україні з’являється лише в XIX столітті. Журнал “Киевская старина” натрапляє на скромні повідомлення про бандуристів і лірників, козацьку полкову музику².

Глибоке й усебічне вивчення українського етнічного інструментарію пов’язане з основоположником української

¹ Цит. за: Вигель Ф.Ф. Воспоминания. – М., 1864. – С.63.

² Иванов-Борецкий М. Первобытное музыкальное искусство. – М., 1929. – 86 с.

класичної музики Миколою Віталійовичем Лисенком. У 1874 році ним опублікована стаття “Характеристика музыкальных способностей дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем”, де композитор детально описує музичний інструмент **бандуру**. Саме це дослідження започаткувало наукові розвідки про етноукраїнський інструментарій. Дещо пізніше, в 1890 році, виходить у світ ґрунтовна праця О.С.Фамінцина “Гусли – русский музыкальный инструмент”. Відрадно те, що автор праці, крім слов’янських гуслів, пише й про цимбали, які водночас є й українським етнічним інструментом. Рівень аналізу історичних матеріалів, характер опису інструментів не втратили свого значення й сьогодні. Праця О.С.Фамінцина “Домра, и сродные ей музыкальные инструменты русского народа” в широкому науково-історичному аспекті представляє домру, балалайку, гітару, а також кобзу, бандуру й торбан, які є суто етноукраїнськими музичними інструментами. Цінність вищезгаданих праць О.С.Фамінцина в тому, що саме через них дослідник привертає увагу тогочасної творчої інтелігенції, стимулюючи до вивчення етномузичного інструментарію як у Росії, так і в Україні.

У 1894 році під авторством М.В.Лисенка в журналі “Зоря” виходить серія статей про українські народні інструменти. Лише через 60 років окремим виданням “Народні музичні інструменти на Україні” статті М.В.Лисенка були перевидані, однак значення цих досліджень основоположником української класичної музики велике, оскільки це була перша наукова праця, що давала читачеві більш повну уяву про **зародження й розвиток етномузичного інструментарію в Україні**. На основі праць М.В.Лисенка Порфирій Демуцький пізніше видає збірку “Ліра та її мотиви”, де, описуючи ліру, доповнює дослідження М.В.Лисенка власними, більш поглибленими, новими даними про цей інструмент. Досить об’ємна, узагальнююча праця “Музичні інструменти українського народу”

видатного українського письменника, музикознавця й прекрасного виконавця-бандуриста Гната Хоткевича (1930 р.), яка всебічно розкриває історію українського етнічного інструментарію й складає наукову основу розвитку народної інструментальної практики. Завдячуючи натхненній праці музиканта й дослідника, у світ виходять підручники гри на бандурі, під його орудою організовуються ансамблі й оркестри українських народних інструментів, що виводять інструмент – бандуру на професійну сцену. Розбуджуючи від летаргічного сну національну свідомість рідного краю, тоді, на зорі нашого століття, Г.Хоткевич працював у літературі, музиці, в театрі та громадській роботі. Найбільший слід він залишив у кобзарстві¹. З освіченою, грамотною людиною, яким був Гнат Мартинович, жандармам боротися було непросто. Домоглися виключення його, за студентські безпорядки, з інституту, заборонили виступати з кобзою, а він почав мандрувати з таким самим “мазепинцем”, як сам, із Миколою Лисенком по Україні, розповідаючи в піснях і думах про гетьманщину й Січ Запорізьку. З ініціативи Г.Хоткевича М.Лисенко відкриває в музично-драматичній школі клас бандури. Однак працювати викладачем у школі Лисенка судилося Іванові Кучурі-Кучеренку, а не Г.Хоткевичу. Ховаючись і уникаючи жандармерії, він опиняється в Галичині, за кордоном російської імперії. Тут він активно працює, не випускаючи з рук ані пера, ані бандури, зачаровує своєю грою та співом галичан, що знали про бандуру й кобзарів хіба що з усних джерел. Саме активна праця Г.Хоткевича в науково-дослідницькому та творчому напрямках вплинула не лише на відродження українського етномузичного інструментарію, а й на впровадження його в інструментальну практику народу й виконавців-професіоналів. Щоб задовольнити практичні потреби музикантів-професіоналів і учасників художньої

¹ Литвин М. Струни золотії. – К.: Веселка, 1994. – С.44–46.

самодіяльності, інтенсивного розвитку й удосконалення набуває етномузичний інструментарій українського народу. Істотних позитивних змін зазнають українські національні інструменти – бандура, цимбали, сопілка. Розширюється сім'я цих інструментів, вони входять до складу різних інструментальних ансамблів та оркестрів, що супроводжують численні професійні й самодіяльні колективи або побутують як окремі художні одиниці. Перші результати організації оркестру народних інструментів були репрезентовані на Археологічному з'їзді в Харкові в 1902 році. Окрім наукових доповідей, оргкомітет потурбувався й про те, щоб показати делегатам з'їзду різних представників народного музичного мистецтва. Тут були представлені кращі бандуристи: М.Пархоменко, М.Кравченко, І.Кучугура-Кучеренко, П.Древченко та П.Гашенко¹.

Серед лірників – С.Веселий та І.Зозуля. Велику увагу на з'їзді привернули й троїсті музики в складі двох скрипок і контрабаса. Таке різнопланове представництво талановитих народних музикантів – результат натхненної творчої організаторської діяльності Гната Хоткевича, адже він був не лише організатором та ініціатором дійства, але й репрезентатором свого оркестру народних інструментів. З матеріалів конференції відомо, що бандуристи та лірники ознайомили учасників з'їзду з українськими думами й історичними піснями, виконували побутові, гумористичні та сатиричні пісні, а лірники ще й псалми та канти. Честолюбний Гнат Мартинович намислив зробити з них дуети, навчити козацьких призабутих дум. Та й цього йому було замало, бо “задля колориту” поповнює ансамбль кобзарів і лірників ще й “троїстою музикою” із села Дергачів².

Організатори з'їзду запросили й хор російсько-української трупи під орудою Миколи Садовського, а також його

¹ Литвин М. Струни золотії. – К.: Веселка, 1994. – С.117.

² Там само. – С.44.

самого для виконання думи Шевченка “Про Степана”, покладеної на музику Миколою Лисенком. “Боялись, – згадує Гнат Мартинович, – за моїх сліпих і вирішили для тонусу дати більш культурну музику. Та вийшло навпаки: сліпі грали й співали настільки високохудожньо та цікаво, що культурна музика пройшла непомічена”¹.

Це був справжній тріумф етноукраїнського кобзарства, його чи не найвищий злет за роки, що минули після Хмельниччини. Виголошена Гнатом Хоткевичем доповідь “Кілька слів про бандуристів і лірників” бомбою вибухнула серед припиненого залу. Однак намагання Г.Хоткевича об’єднати виконавців на українських народних інструментах в оркестр, поклавши в основу троїсті музики, не було належно оцінені тогочасними спеціалістами й громадською, й поступово почало занепадати².

У 1922 році всеукраїнське музичне товариство імені М.Леонтовича, що фактично очолило творче музичне життя в Україні, поставило за мету зміцнення зв’язків **професійної музики з народним мистецтвом**. Для цього в 1926 році організовується Київська філія етнографічного концерту народних співаків і музикантів. Серед виконавців було чотири лірники, два бандуристи, скрипаль, сопілка і бубніст. Склад такого ансамблю в певній мірі нагадував раніше заснований оркестр народних інструментів під орудою Г.Хоткевича. Серед художніх колективів у цей період у столиці – Харкові при клубі “Металіст” створюється оркестр, а точніше, ансамбль із десяти кобзарів. Особливість його полягала в тому, що тут уперше було впроваджено три типи бандур – пікколо, прима й баси. Поступово в капелу вводять ліри, цимбали, сопілки, що за тембровою ознакою, складом і характером укомплектування повністю відпо-

¹ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.159–163.

² Там само. – С.165–172.

відало оркестру народних інструментів. Загальний діапазон, тембри, гармонійність звучання, кількісне та якісне співвідношення інструментів, а також введення до складу ліру-сопрано, ліру-тенор, бубон, трикутник, а пізніше й трембіту, суттєво збагатили оркестрову палітру. Однак такі організатори народних оркестрів того часу, як Г.Хоткевич і Л.Гайдамака, здебільшого орієнтувалися на основні інструменти в оркестрі – бандуру й ліру. Монотонний характер звучання лір і гудіння бандур погіршували оркестрову палітру, робили її тьмяною, одноманітною. Саме прогалини в діапазоні оркестру між високим звучанням сопілок і низьким – трембіт, що мали обмежений звукоряд, негативно позначалися на звуковій палітрі всього оркестру. Такі недоліки певною мірою гальмували розвиток народних оркестрів, однак, не зважаючи на це, їхнє існування сприяло поповненню репертуару для подібних оркестрів і методичної літератури з вивчення та вдосконалення музичних інструментів¹.

Мистецтво Г.Хоткевича було високо оцінено Лесею Українкою, М.Коцюбинським, В.Гнатюком, Д.Ревуцьким, І.Франком та іншими видатними українськими діячами.

У літературно-науковому віснику І.Франко пов'язав діяльність Г.Хоткевича з відродженням національного бандурного мистецтва: “Між іншим виступив тут бандурист Хоткевич. Його поява зірвала гучні оплески у публіки, що з великою симпатією приймали його намагання до відродження одної з форм національної музики”².

Широко відомий кобзар старшого покоління І.Кучугура-Кучеренко, переслухавши за своє життя не одного талановитого виконавця, почувши гру Г.Хоткевича, сказав, що “так може грати тільки чорт та Г.Хоткевич”³, а пись-

¹ Гайдамака Л. Оркестр з українських народних інструментів // Музика масам. – 1928. – №10 – 11. – С.6.

² Літературно-науковий вісник. – Львів, 1901. – Т. XVI. – Кн.5.

³ Хоткевич И. Воспоминания о моих встречах со слепыми: Соч. в 2 т. – К., 1996. – Т.I. – 506 с.

менник Б.Лазаревський, відвідавши в 1902 році концерт із нагоди роковин Т.Шевченка, поділився своїми враженнями від виступу Г.Хоткевича з російським письменником А.Чеховим: “Великий успіх випав на долю бандуриста Г.Хоткевича. Я про нього ніколи не чув. Це інтелігентний, зовсім молодий чоловік, трохи каліка, шкутильгає на одну ногу. У нього чудесне натхнення. Він скромний-скромний і надзвичайно музикальний. Бандура в нього в руках як оркестр”¹.

Відвідавши концерт Г.Хоткевича в Москві, “оркестрове” звучання бандури помітив також видатний музикант і керівник оркестру російських народних інструментів В.Андреев. Вбачаючи в цьому потенційний шлях розвитку інструмента, він запропонував співпрацювати для створення оркестру українських народних інструментів: “Те, що я зробив для балалайки, ви зробите для бандури, а саме створить малоросійський імператорський оркестр”². Але на відміну від андреевського, колектив Г.Хоткевича мав стати першим вокально-інструментальним ансамблем такого складу. Нагода створити ансамбль кобзарів невдовзі трапилась, і Г.Хоткевич самостійно втілює ідею В.Андреева в життя.

Діяльність оркестру народних інструментів під орудою Л.Гайдамаки мала великий вплив на широку популяризацію харківської школи гри на бандурі, яка у виконавській діяльності кобзарів набирає особливої чинності й справедливо вважається дуже перспективною. Хоч цей оркестр проіснував не так довго, його традиції збереглися й знайшли своє втілення в професійних і самодіяльних колективах такого профілю. Велика творча, виконавська й організаторська робота цього колективу мала позитивний вплив на **виховання кадрів і вдосконалення самого**

¹ Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. – Рівне, 1997. – С.51.

² Матеріали до підручника гри на бандурі, складеного Г.Хоткевичем (виписки, ноти, передмова), ЦДІА у Львові. – Ф.688, оп.1, спр.190, 201.

інструментарію для оркестрового застосування. Саме такі етноінструментальні ансамблі й оркестри стали **основою** подальших оркестрових груп, що супроводжували державні українські народні хорові колективи. Таким чином, організовуючи оркестрові колективи для супроводу, художнє керівництво враховувало **народні традиції** щодо **укомплектування й репертуару** різноманітних народних інструментальних ансамблів узагалі й троїстої музики зокрема. Отже, діяльність оркестрових груп народних хорів та ансамблів пісні й танцю, що побутували в Україні, сприяла **розвитку оркестрової практики в самодіяльних колективах** даного профілю.

Традиційно склалося, що виконавці на народних інструментах об'єднуються в інструментальні ансамблі й оркестри, в яких шліфується їхня виконавська майстерність, створюються норми художнього виконання, визначається стабільна функція кожного окремого інструмента. Одним із найдавніших етнічних виконавських колективів в Україні вважається троїста музика, вона не лише забезпечувала своїм супроводом танцювальні колективи та пісенний репертуар, але й виконувала окрему самостійну народну інструментальну музику для слухання¹. З часом склад троїстих музик не зовсім задовольняє запити сучасних шанувальників народного інструментального мистецтва. Тому поставило питання про розширення **художньо-виражальних можливостей** таких колективів, а відповідно, про зростання **кількості інструментів**, їх **різноманітність**, збагачення й **удосконалення їх репертуару**. До ансамблю троїстих музик поступово вводиться більша кількість скрипок, а також басоля та контрабас. Домінуючим інструментом у таких ансамблях завжди була скрипка. При її відсутності ведучим інструментом ставали цимбали. Функцію супроводу в таких

¹ Гуцал В. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів. – К.: Музична Україна, 1988. – С.1–6.

ансамблях виконували бандури, цимбали та басові інструменти. З групи духових інструментів, що збагачували ансамбль новими барвами, використовувалися флейти, сопілки або кларнети. Вони, як правило, виконували ту ж партію, що й скрипка, за винятком незначних змін. Упродовж певного часу, крім цих колективів, основою яких стала троїста музика, почали виникати однорідні інструментальні ансамблі бандуристів, цимбалістів, сопілкарів, баяністів та ін.

Г.Хоткевич, опираючись на наукові джерела, доводить неспроможність версії пріоритету його англійського або іонаціонального походження бандури, оскільки вже в другій половині XVI ст. бандура широко побутує в Україні, де, як засвідчують численні джерела, вже в 1580 році були високопрофесійні бандуристи-виконавці.

На думку Г.Хоткевича, кобза – стародавній інструмент, що має свої паралелі майже в усіх народів, складався з трьох основних частин: подовженого корпусу, довгої й вузької ручки та натягнутих на ній, щонайменше, трьох струн¹. У XVI ст. до основних довгих струн українці додали ще й короткі, так звані приструнки, після чого такий вид інструмента почали називати бандурою, бо приструнки були справді новим явищем в історії розвитку народного інструментарію струнно-щипкової групи, зокрема кобзи.

Писемні джерела XVI ст. засвідчили також використання кобзи як акомпануючого інструмента для виконання плачів або дум, оскільки негучна гра найкраще узгоджувалась із поетичним рядом епічних творів і могла сповна розкрити емоційний світ виконавців під час виступу.

Незважаючи на те, що етноукраїнська музична культура створювалась у складних соціально-економічних і зовнішньополітичних умовах і це, звичайно, гальмувало процеси розвитку держави, але не могло зовсім припинити

¹ Праця Г.Хоткевича “Музичні інструменти українського народу” вийшла з друку в Харкові в 1930 році.

консолідацію українського народу. Життя людей, характер праці визначають особливості появи нових мистецьких форм, жанрів, а отже, й нового музичного інструментарію в Україні. Своє життя й долю народ оспівує в піснях і думах, виражаючи через них героїчну боротьбу за свою незалежність¹. Водночас формується професія народного співця-кобзаря, що розносив славу про свій волелюбний народ, про його синів, закликаючи до боротьби. XVI століття пам'ятне для України, оскільки Запорізька Січ, Військо Запорізьке стали захисною силою українського народу, грозою поневолювачів України. Січ поступово стає політичним центром України, впливає на зміни в державі та є активною силою міжнародного політичного життя².

Саме у Війську Запорізькому козаки разом із шаблею носили кобзу, не покидали її ні в курені, ні в походах. Такі козаки були провідною силою художнього життя козацтва. “Після повернення з походів козаки кілька днів ходили по вулицях, гуляли, співали, водили за собою велику кількість музикантів і півчих-школярів, розповідали про свої воєнні подвиги, танцювали й у танцях викидали всілякі фігури”³. Кобзарі, з одного боку, успадкували мистецтво рапсодів-співаків, які змальовані в “Слові о полку Ігоревім” в образі Бояна, з іншого, – як пише А.Фамінцин, засвоїли деякі культурні надбання й особливості виконання, характерні для творчості скоморохів⁴. Адже бандуристи майстерно виконували думи, історичні пісні, прославляли народ, його боротьбу за визволення. Бандурист виливав свою журбу-тугу про далеку родину, сумував про свою щербату долю.

¹ Антонович Д.В. Українська культура. – К.: Либідь, 1993. – С.404–417.

² Шавальє П. Історія війни козаків проти Польщі (переклад з французького видання 1663). – К., 1960.

³ Яворницький Д.И. История Запорожских казаков. – С.-Пб., 1892. – С.295.

⁴ Фамінцин А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – С.-Пб., 1891. – С.98.

Бандура для запорожця слугувала, як каже Куліш, для виразу глибоких почуттів душі, а не була інструментом до танців, хоча в українській вдачі журба сполучається з веселістю як контраст, тверезячий упад духу, – і бандурист “з журби як ушкварить весільної...”, щоб хоч на який час забути тяжку пригоду¹.

Популярність інструмента в епоху козаччини була настільки велика, що на території Запорізької Січі існувала капела козаків-бандуристів, які в боях, отримавши тяжкі поранення, вже не могли залучатися до активної участі у військових походах. У цьому колективі було чимало освічених людей, які продовжували давньоруську епічну традицію, збагачуючи її новими темами й образами.

У Січі існувала школа, в якій для всебічного розвитку, крім письма та духовного читання, навчали вокальній музиці, церковному співу та грі на різних інструментах. Навчанням опікувалися високопрофесійні спеціалісти-установники, які дбали про підготовку учнів і виконавський рівень². Це підтверджує професор Д.Яворницький, який пише, що козаки вчилися грати “... на кобзах, скрипках, лірах, басах, цимбалах, козах, свистіли на сопілках, – одно слово, на всьому можливому для гри”³. Польський історик XVI ст. Б.Папроцький також відзначав усебічний розвиток козаків, які “показували дивовижні штуки, стріляли, співали та грали на кобзах”⁴.

27 вересня 1652 року Б.Хмельницький видав гетьманський універсал про створення першого музичного цеху на Січі. Крім цього, він брав усіх народних музикантів, які перебували на території лівобережжя (“на Заднепрі будучи”)

¹ Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955. – С.23.

² Іванов С. Січова співецька школа // Музика. – 1942. – №3. – С.48.

³ Яворницький Д. Історія запорізьких козаків: У 3 т. – Львів, 1990. – Т.І. – С.184.

⁴ Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. – К., 1928. – С.14–15.

під захист козацької держави, щоб у ставленні до них “справедливість чинили”, а також дозволяв створення й інших музичних цехів¹.

Запорожці цінували й поважали народних співців, які завжди були в центрі найголовніших суспільних подій, підтримували бойовий дух у військових походах, збирали гроші на викуп українських козаків із турецького полону, розраджували в тяжкі хвилини². Вони були основними носіями оповідань про героїчні подвиги козаків. “Кобзар – хоронитель заповітних запорозьких переказів, живописець лицарських подвигів, часом перший лікар хворих і поранених, часом визволитель невільників з полону, часом підбурювач до воєнних походів і славних подвигів чудових молодців”, – пише Д.Ф.Яворницький³.

У добу козаччини питання гри на кобзі набуло державного значення, а для воїна, відірваного від рідних місць, інструмент ставав справжнім побратимом, якому довіряли найпотаємніші думки:

“Струни мої золотії, заграйте мені стиха,
Нехай козак нетяжище позабуде лихо”⁴.

Полковник війська запорізького Семен Палій після ліквідації Січі, будучи засланим до Сибіру, взяв кобзу в заслання, щоб “розважав свою тугу козацьку”:

Прийшов пан Палій до дому; та сів у наметі,
На бандурі вигравас: “Лихо жити в світі”⁵.

¹ “Документи Богдана Хмельницького” (Упоряд. Крип’якевич І., Бутич І.). – К., 1961. – С.275.

² Куліш П. Чорна рада. – К., 1969. – С.54–55.

³ Яворницький Д. Історія запорізьких козаків: У 3 т. – Львів, 1990. – Т.І.

⁴ Мишанич С. Видатний будівник української культури // Неділя. – 1988. – №15 (10 квітня). – С.27.

⁵ Ємець В. Кобзи і кобзарі. – Берлін, 1923. – С.32.

З кобзою козаки ходили на побачення до дівчат: “Не боїться козаченько ні грому, ні тучи. Хорошенько в кобзу грає, до дівчини йдучи”. Не розлучалися з нею й під час козацьких забав:

“Ой далеко чути козака-орла, що йде з кобзиною:
на кобзонці грає, ще краще співає,
таж бо його ненька, та його старенька,
із жалю омліває”¹.

Український письменник П.Куліш підкреслював виняткову роль кобзаря за часів Запорізької Січі: “Во времена козацкого рыцарства, бандура была не случайной вещью у воина... Бандура сделалась на Украине общеупотребительным инструментом у всех, кто сам себя козаком или кого другие называли так. Чтобы в козацкий век и в козацком обществе называть себя козаком или от другого получить такое название, для этого нужно было иметь отличительные свойства козацкого характера, в том числе и искусства выражения козацких чувств”².

Однак життя Війська Запорізького вимагало від митців, що входили до його складу, створення полкової музики, що значною мірою сприяло вдосконаленню струнних музичних інструментів. Кобза, або бандура об’єднала в собі елементи східної лютні та слов’янських гуслів. Чому цей музичний інструмент назвали кобзою, а пізніше бандурою, відповідь єдина – в старослов’янських народів різноманітні струнні інструменти мали загальну назву “кобза”. Мабуть, піонери кобзарського мистецтва за історичною традицією й назвали новостворений інструмент кобзою. Вона не лише

¹ Ревуцький Д. Українські думи та історичні пісні. – К., 1928. – С.249.

² Матеріали до підручника гри на бандурі, складеного Г.Хоткевичем (виписки, ноти, передмова). – ЦДІА у Львові. – Ф.688, оп.1, спр.190, 31.

подібна до лютні, але й побудована на її основі. Таким чином, між кобзою та бандурою в структурі особливої різниці не було. Найдавніша згадка про українських народних співців – прямих нащадків славних кобзарів наших належить візантійському історику Феофілакту Симкатту, який описує похід візантійського імператора Маврикія на Балкани, згадуючи трьох слов'янських послів, які замість зброї мали “кіфари” (бандури) й заявили імператору Маврикію, що їх народ не знає ні війни, ні меча, ні військових труб. Він уміє лишень обробляти землю, сіяти й вирощувати на ній хліб і співати та грати на кіфарах – бандурах¹.

Арабський географ Ібн Даста в книжці, датованій 925 роком (за 60 років до офіційного введення в нашому краї християнства), пише про те, що на самому кордоні слов'ян між Руссю й кочівниками лежить місто Куяб (давньоарабська назва Києва), де люди найбільше сіють просо. Під час сівби підносять його вгору до неба й кажуть: “Боже! Ти, що обдарував нас їжею до цього часу, обдаруй нас і тепер в достатку”. Цей обряд супроводжувався музикою на лютні (бандурі, кобзі, гусях і сопілці). Описана Полідевком пандура – бандура мала п'ять струн, у перському трактаті мова йде про тридцятидев'ятиструнний інструмент. Річ у тім, що кількість струн на кобзах і бандурах народні співці весь час пристосовували до своїх виконавських можливостей та уподобань².

Скажімо, кобза О.Вересая мала шість басів і шість приструнків, Т.Пархоменка – шість басів і чотирнадцять приструнків, на бандурі П.Братиці було чотири басы й шістнадцять приструнків, М.Кравченка – п'ять басів і вісімнадцять приструнків, Є.Адамцевича – тринадцять басів і двадцять дев'ять приструнків. Відвідавши музеї кобзар-

¹ Литвин М. Струни золотії. – К.: Веселка, 1994. – С.11.

² Там само. – С.11–14.

ського мистецтва в Переяславі-Хмельницькому та на території Києво-Печерської лаври, ми не знайдемо двох ідентичних бандур ні за кількістю струн, ані за формою.

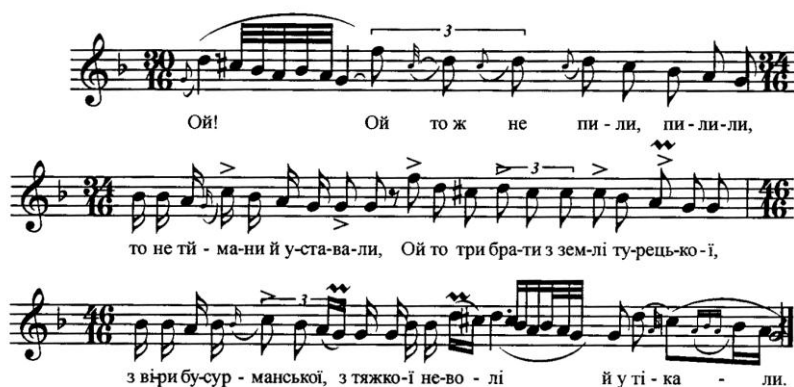
Андрій Маркевич лишив нам цікаву характеристику “музики старої України”. Так, у передмові до 25 пісень, уміщених у другому томі “Записок о Южной Руси” (1857), він пише: “Из этих немногих голосов увидит каждый, что малороссийская песня представляет нечто самостоятельное в области музыки, что она противоречит общепринятым законам гармонии, но, нарушая их, дает нам какие-то новые законы, которые будут определены искусством, когда приведет в известность богатый запас народных мотивов”¹.

Зі “старою музикою України” зіткнувся й Філарет Колесса. Розшифровуючи фонографічні записи мелодій етноукраїнських дум, учений згодом дійшов думки, що музика ця – результат нашого сусідства з Кримом і Туреччиною. Але якщо подивитися на цю музику з позиції історії, згідно з якою територія сучасної України в далекому минулому була ареалом розселення індоєвропейських етносів і що складовими частинами української нації були не лише слов’янські, а й індоіранські та тюркські племена, то про впливи тюркської музичної культури на українську не може бути й мови, швидше – навпаки. Тож одним із найбільших етапів розвитку героїко-епічної творчості нашого народу треба вважати добу Київської Русі². Потім настав кількасотлітній етап занепаду жанру. Народні співці вже не співають дум-билин про казкові сили богатирів, оборонців рідної землі, а гірко оплакують утрату державності, розповідають у своїх думах-плачах про жахливі поневіряння сотень тисяч українців у “тяжкій неволі турецькій, бусурманській”.

¹ Риман Г. Музыкальный словарь, издан и дополнен Ю.Энгелем. – М., 1901 – 1904. – С.308.

² Історія Української РСР. Короткий нарис. – К., 1981. – С.61.

“Боротьба з татарами й турками, що була віссю, навколо якої оберталася життя козаків, дала зміст, а бодай загальний підклад, більшій частині старших історичних дум. Всі думи старшої верстви змальовують події, постаті й ситуації, що на протязі довшого часу і за різних обставин повторювалися постійно, так що набрали значення типових явищ, характерних для своєї доби”, – писав дослідник дум Ф.М.Колесса¹.



Думи виникли в XVI ст. Їх розвиток відбувався особливо продуктивно протягом трьох століть і досяг вершини (як у художній формі, так і щодо суспільного резонансу) в XVII ст. Вони появилися в час посилення боротьби українського народу проти іноземного поневолення та феодально-кріпосницького гніту: спершу – Великого литовського князівства, згодом – Речі Посполитої. Жорстоким лихом українського народу були напади кримських татар і турків. Для захисту українських земель із півдня в XVI ст. фор-

¹ Колесса Ф. Речетативні форми в українській народній поезії. – Львів, 1902. – С.338.

мується могутня сила самооборони – козацтво¹. І знову в Україні, як співається в козачій пісні, “лиха доля у гості прийшла”. Брутально потоптані царизмом статті договору Богдана Хмельницького, що гарантували права й вольності людей різних станів в Україні, знищено Запорізьку Січ, введено кріпацтво – й українські кобзарі поволі з лицарів духу перетворюються на жебраків, обвішаних торбами. Знову, вже вкотре, змінюється і їхній репертуар – тепер вони співають більше **псалми, канти й думи на побутову тематику**².

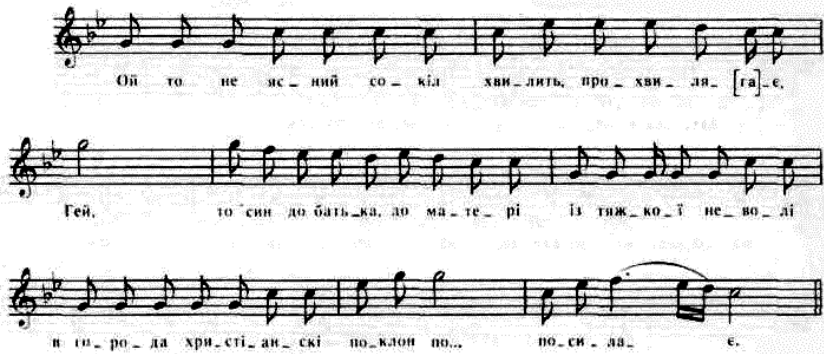
Вільна текстова форма дум зумовлюється імпровізаційним характером виконання та епіко-розповідною манерою рецитації. Суттєвою рисою дум є імпровізація. Вона полягала в тому, що козак запам’ятовує текст не слово в слово, а смислові віхи сюжету, що потім “наживляє” в процесі самого виконання. Таким чином, кожне нове виконання відбувається з певною зміною тексту. Виконавець використовує **готові фольклорні образи** й через **готові блоки слів** і епічну лексику, що містяться в його пам’яті, в **імпровізаційній формі відтворює загальний образ думи**. За таких умов творча свобода виконавця залишається досить значною й **дума майже ніколи не повторюється буквально**.

Здебільшого дума може мати короткий вступ, побудований на вигуках словах (“Плач невільників”). Він звертається “заплачкою”. А завершується дума коротким “славословієм” – зверненням до слухачів. Думи вважаються визначною частиною українського народного епосу не лише за змістом і роллю, яку вони відіграли в історії народу, але ще й як **вершина стилю етномузичної декламації**, що являється унікальним явищем у фольклорі слов’янського світу.

¹ Історія Української РСР. Короткий нарис. – К., 1981. – С.61.

² Яворницький Д. История запорожских козаков. – Т.І. – С.-Пб., 1878–1905; Екатеринослав, 1906.

Невольницька дума



Думи виконували представники двох провідних шкіл: Полтавської та Харківської. Виконавські традиції обіймали велику територію і в межах окремих шкіл існували ще й відмінні індивідуальні стилі, однак наспіви дум опиралися на єдині (в межах лівобережжя) ладові основи.

Як М.Лисенко, Ф.Колесса, так і інші пізніші дослідники сходяться на думці, що звукоряд дум – хроматизована дорійська школа з варіантним IV ступенем: частіше він підвищений, але не може бути натуральним і варіантно-змінним навіть у виконанні одного кобзаря¹.

Упродовж багатовікової історії кобзарство виробило музично-виконавські засоби, які у свідомості співаків і слухачів асоціювалися з епічним стилем. Їхня спрямованість була скерована на створення героїко-драматичного колориту, який би міг досягти значного трагедійного напруження. Цей драматичний пафос у виконанні дум був мотивований змістом, зосередженим на драматичних подіях. Нескорений людський дух, смерть у бою з ворогом – теми, що знаходили розкриття через звеличування й скорботу,

¹ Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. – Львів, 1902. – С.37.

гордість і оплакування¹. Жертви, що приносив народ упродовж століть у боротьбі за волю, підтримували стійкий інтерес до трагіко-героїчного епічного стилю, що дістав вищого розвитку в думах. Відчуття схожості між трагедійними стилями френосів і дум посилюється тим, що часто самі кобзарі називали думи плачами, а моменти найвищої напруженості дум асоціювались у них із “додаванням жалощів”. Так само стародавні греки френетичні лади визнавали плачливими². Оспівуючи важку долю українського народу, тим самим кобзарі реалізували **дидактичний принцип патріотизму**, який так був необхідний для боротьби за свою Батьківщину. “Навчально-виховна сила впливу народних дум в українській етнопедагогіці забезпечується багатьма психолого-педагогічними чинниками. По-перше, думи виражають заповітні мрії і надії народу. По-друге, виклад сюжету базується на особливій досконалості художнього слова. По-третє, його донесення йде через живе спілкування виконавця зі слухачем на сприятливому емоційному фоні під акомпанемент кобзи, ліри чи бандури. По-четверте, кобзарями, бандуристами чи лірниками на винятково високому професійно-мистецькому рівні”³, – відзначав академік Мирослав Стельмахович.

Ф. Колесса у своїх дослідженнях згадує про походження дум від голосінь⁴. З цим можна погодитись, оскільки речитативна манера й трагічний виконавський стиль пов’язані не з побутовими голосіннями, а з героїчними поховальними співами, які мали місце в певну історичну – **героїчну** – епоху в індоєвропейських народів, у тому числі й слов’ян. З ча-

¹ Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К., 1980. – С.14.

² Музична естетика античного світу. – К., 1974. – С.52.

³ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ВПОЛ, 1996. – С.208.

⁴ Колесса Ф. Речитативні форми української народної поезії. – Львів, 1902. – С.341–344.

сом вони переросли в драматичні поеми дружинного епосу Київської Русі, а потім героїчні плачі знайшли продовження **в козацькій історії**. Засоби, через які кобзар викликав глибоке й сильне співпереживання слухачів, – **експресивна мелодекламація з високорозвиненою орнаментальною технікою; складна темброво-динамічна палітра голосу**.

Тому М.Лисенко неодноразово наголошував, що “уся суть, весь глибокий інтерес музики історичних дум полягає в **музичній декламації**”¹.



При максимальній драматизації кобзарі вдавалися до безпосередніх звукоємостей – **скрипів, зойків**, а інколи спів міг перериватися **справжнім плачем**². М.Лисенко пише, що до засобів вищої експресії, для вираження дикої, пекучої скорботи дається помітити крик, зойк, словом – нота в голосі, не втягнена навіть в музичну оболонку”³. Раніше думи виконувалися в супроводі бандури або ліри. Ці інструменти різні за конструкцією, мають різні тембри, в них неоднакові технічні можливості. Природно, їх конструктивні

¹ Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К., 1955. – С.18.

² Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К.: 1980. – С.91 – 95, 101.

³ Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К., 1955.– С.19.

особливості впливали на фактуру супроводу й на манеру виконання дум. Ще до XVIII ст. побутувала кобза. Вийшовши із вжитку, слово “кобза” почало використовуватись як синонім назви “бандура”. Хоч мистецтво лірників теж мало прихильність слухачів, виконання на бандурі вважалося набагато престижнішим.

Бандуристи, які служили при заможних панах, користувалися шаною, були напевно поціновані. Про це, зокрема, свідчить імператорський наказ Анни Іоанівни, в якому, виконуючи прохання цесарівни Єлизавети, від якої втік кобзар Г.Любисток, пише: “Велено публиковать об оном Григорію у синодальним членам і во все епархии к Архирееям в духовную дикастерию в Санкт-Петербургское Духовное Православие и монастыри к властям указы послать, чтобы его... нигде отнюдь не постригали и в которых местах он объявится, то взять и прислати его в Москву... за караулом для сискания ко двору Ея Величества”¹. З цієї нагоди ми дізнаємося й про зовнішність бандуриста, оскільки в наказі подано його прикмети: “... оной росту среднего, глазами слепы, лицом бел и гладок, волосы русые”. Коли Г.Любистка спіймали й повернули до столиці, Єлизавета Петрівна не лише не покарала його за непослух, але й одружила зі своєю підданою, возвела у дворянство й при своїла чин полковника. Так Григорій Михайлов (Любисток) із Черкас із веління долі став багатим поміщиком і одержав дворянство. Його титул був тепер “Двора Ея Императорскаго Величества спевальной музыки тенорист и російскій дворянин”². Успіх музиканта в публіки засвідчує наданий йому герб: “В красном поле (щит) серебряная решетка из осьми брусков, в которой прозрачности (тобто отвори) наполнены золотыми сердцами. Над щитом несколько открытый, к правой стороне обращенный стальной

¹ Грінченко М. Історія української музики. – К., 1989. – Т.І. – С.77.

² Там само.

дворянский полированный шлем с повторенными сверх онаго (тобто поверх шолому) таким же щитком и с опущенным по обеим сторонам шлемовным наметом (тобто орнаментальними прикрасами) красного цвету, который с правой стороны подложен золотом, а с левой серебром”¹. Символічні знаки – золоті серця й срібна решітка – цілком зрозумілі. Г.Любисток володів таким чудовим тенором, що ніби брав серця своїх слухачів у полон і вже не відпускав їх ніколи.

Фольклорні дослідження стверджують, що кобзарі й лірники переважно були сліпі люди. Гра та спів ставали засобом їхнього існування. Оплату вони отримували від людей натурою, рідко – грошима. Кобзарі й лірники збирали на вулицях юрби людей, що сіяло підозру властей до виразників думок і настроїв народу, які часто були учасниками соціально-національних рухів і повстань. Прикладом цього є страта трьох кобзарів – Варченка, Сокового та Скряги – учасників Коліївщини, оспіваної Т.Шевченком у поемі “Гайдамаки”. Кобзарів і лірників об’єднували окремі братії. Кінець XVIII – перша половина XIX століття, в силу політичних та економічних причин, був періодом імперської заборони всього українського. Кобзарів у палацах замінили італійські, німецькі й австрійські музиканти. Інструмент, який вважався при дворі вишуканою екзотикою, опинився на вулиці в слабких руках сліпих кобзарів, які оберігали й, у міру професійних можливостей, підтримали та продовжили розвивати кобзарські традиції. Кобзарська братія займалася підготовкою лірників і кобзарів. Упродовж трьох років вони навчали хлопців, після чого влаштовувалася “**визвілка**” – свого роду екзамен, що давав у подальшому право на самостійний заробіток. Практика кобзаря протягом 10 років давала йому можливість бути

¹ Белянчиков Н. Воскрышая забытое // 1969. – №11. – С.85.

оголошеним “**майстровим**” із правом на підготовку власних учнів¹.

Кадри спочатку формувалися переважно зі співців-калік, що вміли заглиблюватися в духовне життя народу, глибоко розуміли його горе й радощі та передавали їх засобами свого мистецтва з великою силою почуття. Кобзарі й лірники мали величезну повагу й любов серед народу.

З метою захистити своє етнічне мистецтво вони об’єднувалися в **братства** або співацькі цехи, які мали свої статuti, що боронили їх мистецький хист.

Особливе значення в організаційній роботі кобзарських цехів мала професійна підготовка майбутньої заміни. Для цього при братствах відкривалися школи або класи кобзарської гри, що очолювалися відомими кобзарями, так званими майстрами. До них у науку йшли хлопці, сліпі повністю чи частково, рідше з іншими фізичними вадами. Для навчання відбиралися лише обдаровані молоді люди. У відомих кобзарів могло бути 3–5 учнів. Наприклад, у О.Вересая було 5 учнів: В.Бублик, Тарас із Никоновки, Ярохій із Березівки, Антін Негрій, Данило – “Ангол”, а в його вчителя тільки троє², І.Кравченко-Крюковський також мав декілька учнів, серед яких був Микола Дубина з Решетилівки.

У кобзарському середовищі не було династійної спадковості. Це пояснювалося не лише фізичними вадами музикантів, сліпотою чи випадковим каліцтвом, а й тим, що, не будучи “жебраками”, як їх називала влада, маючи, як правило, певний достаток, кобзарі не прагнули залучати своїх дітей до кобзарського ремесла. У ритуальній присязі кобзарів Полтавської школи на вірність морально-етичним нормам братства, яку проголошували при посвяченні, був

¹ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.67–99.

² Історія української музики: В 6 т. / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології. – К., 1989. – Т.І. – С.280.

особливий пункт, у якому говорилося: “Як будуть, або є в мене діти, хай зрять світ білий і унаслідують життя мирське – світське”¹. Цей пункт присяги виник у період кріпацтва, звільнитися від якого міг тільки сліпий чоловік, і люди самі позбавляли зору себе й своїх дітей. Про такі випадки розповідав Ф.Дніпровському кобзар П.Древченко².

Кобзарська професія не передавалась або майже не передавалась від батька до сина, спадкоємність у ній забезпечує зв’язок між учителями й учнями. Саме цей зв’язок сприяв збереженню кобзарських традицій, співу та гри на інструменті.

Дослідники кобзарського мистецтва (Д.Ревуцький, Ф.Колесса, Г.Хоткевич та інші) довели, що відмінності кобзарських виконавських шкіл визначаються насамперед у постановці рук і способі тримання інструмента: між колінами й перпендикулярно до корпусу – по-чернігівськи, на коліні й паралельно до корпусу – по-харківськи, на коліні й у середньому положенні стосовно до корпусу – по-полтавськи. Кожен із цих способів мав свої переваги й недоліки. Чернігівський кобзар лівою рукою грає на бунтах (басах), права рука на приструнках. Через такий спосіб тримання інструмента, під час якого права рука грала виключно на приструнках, а ліва на басах, кобзар втрачав можливість виконувати на інструменті багато прийомів. Зіньківський (харківський) спосіб гри значно розширював кількість виконавських прийомів завдяки збільшенню кількості позицій лівої руки (гра на басах і пересування по приструнках). Полтавський тип гри об’єднує деякі риси чернігівського й харківського (ліва рука зосереджена на басах, як у чернігівському, права грає так само, як при зіньківському).

¹ Дністровський Ф. Перлина української народної творчості (розповідь про Устинські – незрячі – книги, звичай кобзарсько-лірницького просяного братства) // ІМФЕ. – Ф.8–4, од. зб.338.

² Ємець В. Золоте 50-річчя. На службі України. – Торонто, 1961.

Існували також відмінності щодо виконавського складу. На це, зокрема, вказує Г.Хоткевич у роботі “Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках”. Так, в арсеналі Чернігівської школи переважав сольний спів, Харківської – ансамблева гра. Представники Полтавської школи схильні до сольного виконавства, хоч поєднували його також з ансамблевим¹.

Однак приналежність до певної школи не була догматичною, оскільки, пройшовши науку гри в кобзаря певної школи, в процесі самостійної праці та творчого пошуку учень міг перейти на гру іншим способом. Наприклад, О.Вересай був представником Полтавської школи гри, а його учень П.Кулібаба перейшов на Зіньківську, що видалася більш раціональною й перспективною, пізніше підтвердив своєю практикою Г.Хоткевич.

Термін навчання кобзарському ремеслу залежав також і від здібності та віку учнів. Український етнограф і фольклорист В.Гнатюк із приводу цього писав: “Час науки залежить також від того чи ученик спосібний, чи тумануватий, чи більший, чи менший”². Різнився також і статус учнів, що залежав від багатьох факторів, зокрема віку й обдарованості. “Як меншого приймають, то не вчать його відразу, лиш ним прислужуються, тому й довше він мусить бути. Старшого, понад 20 літ, приймають на науку лиш на один рік, бо він розуміє, що йому того потрібно, тому сам на себе настагає”³. Наприклад, як згадує сам кобзар М.Христенко, він учився в П.Гащенко лише один рік, бо вже “був дорослий”⁴.

¹ Хоткевич Г. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое образование. – 1903. – №2. – С.99–100.

² Балущок В. Обряди ініціації українців та давніх слов'ян. – Львів–Нью-Йорк, 1988. – С.109.

³ Там само.

⁴ Спостереження над лірниками та кобзарями Валківського району на Харківщині. Доповідь читача на засіданні Етнографічної Комісії ВУАН. – Харків, 1929. – ІМФЕ. – Ф.6-2. од.зб.23 (2), 67.

Процес навчання в усіх кобзарських школах починався з викладу науки “просити” або “старцювати”. Учні вивчали різноманітні “прохання” чи “жебранки”, що були зафіксовані в спеціальних книгах-підручниках. Так, у Богодухівському кобзарському братстві їх було вміщено в другій “Вустинській книзі”, в розділі, що називався “Жебрацькі запроси”¹. Теоретичні знання підкріплювалися практикою. Учителі відправляв учня спочатку самостійно просити словами, а пізніше з кобзою. Переважно вчитель супроводжував учня, щоб контролювати його вміння й дати відповідну пораду. І хоч у цьому навчальному старцюванні вчитель безпосередньо участі не брав, зароблені продукти й гроші він забирав за навчання.

Особливе значення для професійного формування майбутніх музикантів мав наступний етап, коли учень починав освоювати прийоми гри на кобзі та пісенний репертуар. У кожного вчителя був власний інструмент, що відрізнявся від інших, насамперед, формою та різною кількістю струн. В О.Вересая на бандурі було 6 коротких струн і 6 басових, у Т.Пархоменка – 21 струна, з яких 6 басів, бандура І.Крюковського мала 28 струн².

Стосовно форми інструмента, то вона була дуже різною. Теоретик і практик професійного бандурного мистецтва Г.Хоткевич у “Підручнику гри на бандурі” (розділ “Форма бандури і конструкція її”) писав: “Я на власні очі бачив навіть круглі, овальні, грушевидні й чотирикутні бандури”³. Художник П.Мартинович у листі до Г.Хоткевича розповідав про власну кобзу, що була замовлена ним на Чернігівщині в Сосницькому повіті й мала п’ять підставок і була “кособокою”, як і всі чернігівські кобзи. П.Мартинович указує на відмінності чернігівських кобз від пол-

¹ Мартинович П. Кобзарь. И. Кучугура-Кучеренко (молитви, псалми, ліричні пісні без мелодій та ін.) // ІМФЕ. – Ф.11–4. од. зб.941,2.

² Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. – К., 1928. – С.52–53.

³ Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. – Харків, 1928. – 252 с.

тавських і харківських інструментів, що “були прямобокі, мали зади... більш глибокі, а струни располагались в інакшому порядку”¹.

Суть етнонаціонального інструментарію проявляється, насамперед, у його музичній культурі. Набуття етнонаціональних ознак пов’язаних із національною музикою, інструментарій має комплекс різноманітних методів дослідження. Їхній ареал та особливості застосування визначаються, насамперед, тим, що музична етнопедагогіка стоїть на стику багатьох наук, які живлять її, це: історія музики, теорія музики, історія педагогіки, етнології, лінгвістики, фольклористики та ін.

Одним із найзагальніших і найпоширеніших історико-педагогічних методів, без якого неможливе історичне пізнання будь-якого суспільного явища чи процесу, є **матеріальний**. Через з’ясування причинно-наслідкових зв’язків цей метод дозволяє послідовно розкривати й простежувати зародження, еволюцію інструментарію, його матеріалу виготовлення та модернізацію етнопедагогічної культури впродовж тисячолітнього періоду розвитку української нації. Доступність цього методу зумовлюється тим, що за його допомогою дослідник збирає емпіричний матеріал і шляхом порівняння приходять до висновків, яким був музичний інструмент і яким став сьогодні. Дослідник повинен розуміти, що історія етнопедагогіки гри на музичному інструменті має свої обмеження, які диктуються звуковим діапазоном, його технічними можливостями та фізичним станом виконавця.

Особливе місце в системі історико-педагогічних методів дослідження надається в етнопедагогіці **порівняльно-історичному методу**, який може застосовуватись у трьох вимірах: ретроспективному, синхронному й перспективно-

¹ Листування Хоткевича Г. з різними особами та установами // ІМФЕ. – Ф.8-4, од.зб.310, 17.

му. У ретроспективному ми заглядаємо в етнопедагогіку історії інструменту в минулому. Синхронний вимір побутування музичного інструменту вивчає можливості його застосування в сучасному музичному мистецтві. Перспективний вимір історії етноінструментарію визначається майбутнім розвитком виконавства, пов'язаного із суспільним і технічним прогресом. “При формальному застосуванні цього методу виникає загроза довільного трактування певних елементів та здобутків етнопедагогічної спадщини українського народу, що може привести до суб’єктивних, навіть спекулятивних висновків, а відтак до недооцінки, нехтування досягнення у галузі педагогічної культури інших народів”¹, – стверджує професор Н.Лисенко. Сучасні процеси інтеграції різних наук зумовлюють дедалі ширше використання в дослідженнях з історії етнопедагогіки методів таких наукових пошуків, як звукозапис і звуковідтворення, фольклористика, нові музичні інструменти і їх можливості. Це не означає, що освоєння етноінструментів на рівні методів репродуктивних (“на слух”, “наслідування” і т. д.), а з освоєння і врахування нових технологій у процесі вивчення багатющої музичної спадщини педагогічної культури, надбаної українською нацією.

¹ Лисенко Н.В. Українська етнопедагогіка: історичний контекст. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство” АПН України й Прикарпатський національний університет ім. В.Стефаника, 2005. – С.43.

§2. Музичний інструментарій та його етнопедагогіка

Мета й завдання дослідження етноінструментарію України полягає в розкритті генезу етнопедагогічних знань праісторичного населення нашої держави; на основі системного аналізу досягнень української музичної етнопедагогіки в процесі побутування інструментарію, навчання та виховання підростаючих поколінь, гри на етноінструментах, виявити закономірності та тенденції їх розвитку, обґрунтувати можливості застосування їх досвіду сьогодні; сформувати цілісну систему знань про розвиток української музичної етнопедагогіки в оволодінні кожного музичного інструменту та його вдосконалення; виявити основні джерела виникнення, становлення та розвитку методів, прийомів і школи музичної національної освіти; вивчити особливості впровадження здобутків української музичної етнопедагогіки та можливі шляхи її урахування в змісті оволодіння етноінструментарієм.

Перед нами постають основні методи дослідження української музичної етнопедагогіки, а саме:

- вивчення й узагальнення теоретичної і практичної спадщини видатних педагогів-музикантів минулого й сьогодення;
- аналіз музичних творів із питань розвитку етнопедагогіки для кожного народного інструменту: матеріальні, технічні, художні, тембральні й зображальні можливості;
- порівняти трактування музичних джерел українського фольклору як народну педагогічну мудрість;
- опрацювати етнопедагогічний матеріал, музичні твори для кожного інструменту опубліковані в різний період соціального розвитку України;
- теоретично узагальнити методологію української музичної етнопедагогіки з народною творчістю й т. д.

Зважаючи на те, що термін “етнопедагогіка” вживається з 1965 року, коли чуваський педагог Г.Волков увів його в науковий обіг, українська музична етнопедагогіка ще не достатньо сформулювала свою термінологію навчання і виховання. Як галузь загальної етнопедагогіки музична етнопедагогіка опирається на суть освіти й виховання наукової музичної педагогіки. Загалом українське музичне мистецтво ще досить помітно розділене високими перегородками від процесу вивчення мистецької філософії суспільних, освітніх і гуманітарних наук, що не дозволяє побачити українця в національному контексті всебічного розвитку й виховання. Особливо це помітно в прогалинах музичного навчання та виховання народних мас в період становлення України як держави. Опора на музичну етнопедагогіку і музичну культуру може бути тим магістральним шляхом утвердження етнонаціональних цінностей, які так високо цінуються в Європі, яка поступово втрачає їх. Музичне етноінструментальне мистецтво є тим полем на якому можуть прорости і розквітнути образ української нації.

Музично-інструментальне етнічне мистецтво українців є прикладним видом і бере свій початок із трудової діяльності народу. Різноманітні ударно-ритмічні інструменти мали своє первинне застосування як підручні предмети побутового вжитку, що використовувалися для організації трудового процесу. Пізніше їх застосування поступово стало виконувати роль ударних музичних інструментів, які справедливо вважають найдавнішими. Після ударних, наступну сходинку займають духові інструменти, що виготовлялись із трубчастих кісток тварин і пустотілих раковин. На перших порах ці речі служили людям засобом звукового зв'язку (сигналами), пізніше, з появою в них отворів, звуки могли змінювати свою висоту й таким чином роги, раковини, пустотілі кістки перетворювались у перші найпростіші духові музичні інструменти. Слід зауважити, що історія української музичної етнопедагогіки – міждисциплінарна наука. Вона тісно пов'язана з історією музики,

історією педагогіки, етнографією, лінгвістикою, семіотикою, фольклористикою. Звідси комплексність і різноманіття методів дослідження етноінструменталістики. До найбільш актуальних проблем у царині української етноінструменталістики і її етнопедагогіки на сьогоднішній день можна вказати на такі: різновиди музичних інструментів як матеріальної цінності; національне й загальнолюдське в технічному, тембральному й звукодобувному освоєнні; вивчення етнопедагогічних фольклорних цінностей як джерело національного навчання й виховання.

Паралельно з подальшим засвоєнням дійсності й розвитком мислення первісної людини звуковиробництво все більше революціонізувалося. Упорядковувався ритм, усвідомлювалися звуковисотні співвідношення, кристалізувалися примітивні звукоряди. Відповідно змінювались і “музикальні” знаряддя. Вирішальним поштовхом до їх удосконалення стало осмислення залежності висоти звука від розмірів його першоджерела. У своїй простій формі цей основний закон інструментального будівництва міг формулюватися таким чином: чим більша довжина трубки (у духових), тим нижчий звук, чим коротша – тим вищий. Саме таку комбінацію трубок різної довжини можливо передбачити в духовому інструментарії (як один із методів утворення ранніх звукорядів). На цьому ґрунті з’явився один із найстародавніших інструментів людства – флейта Пана, яку створено вже в дохристиянську епоху. Згідно з давньогрецьким міфом, бог лісів і полів, покровитель пастухів Пан пройнявся любов’ю до німфи Сірінкс. Німфа звернулася з молитвою за допомогою до річкового бога й той перетворив її в очерет. З нього Пан зробив “солодкозвучну” флейту. Звідси й назва – сиринкс, або флейта Пана¹.

¹ Круль П. Східнослов’янська інструментальна культура: історичні витoki і функціонування. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. – С.45–64.

З часом намітився й інший шлях змін у звуковисотних відношеннях. Уже в глибоку давнину виникла думка про їх залежність не стільки від довжини трубки, скільки від довжини повітряного стовпа, що є в ній. Послідовністю різновисотних стовпів-трубок визначалася поступовість звукової шкали флейти Пана. Поставало питання: чи не можна варіювати флейту довжиною повітряного стовпа в межах однієї трубки? Для цього слід було тільки просвердлити в ній отвір. Закритий пальцем, цей отвір не створював ніякої дії, відкритий же отвір забезпечував вихід повітря раніше кінця трубки. Укорочений таким чином повітряний стовп змінював звук, підвищуючи його тональність. Так з'являлися голосові (ігрові) отвори, які пізніше стали конструктивною базою для духового інструментарію, особливо для дерев'яних інструментів. Отвори з'являлися поступово, спершу в нижньому “колiні”, а згодом сягали “вершини” інструмента.

Однак ані ударні інструменти, ані духові, що вважалися наступним, якісно новішим етапом розвитку народного інструментарію, не могли цілком забезпечувати естетичних потреб народу. Тому постійні пошуки приводять до появи нових інструментів, прототипом яких був лук із натягнутою тятивою, що стало основою зародження струнних інструментів. Поштовхом до освоєння і вдосконалення музичних інструментів послужило зародження української етнопедагогіки в “Повчаннях” Володимира Мономаха (1906 р.), “Слово о полку Ігоревім”, в яких підіймалася ідея почуттєвого виховання, пов'язана з нормами християнської моралі. Зразки уснопоетичної творчості українців підштовхували їх до мелодизації і ритмічного оздоблення широких пластів етнопедагогічних ідей. “Предметом дослідження історії української педагогіки є особливості та закономірності формування, становлення та розвитку української народної

педагогіки”¹, – справедливо зауважує професор Н.Лисенко. Ці ідеї мають пряме відношення до вивчення музичних етноінструментів.

Удосконалення ударного, духового та струнного інструментарію проходило в процесі економічного, технічного й культурного розвитку суспільства. Музичний інструментарій став живим свідченням найдавніших і найглибших культурних зв'язків між народами навіть територіально віддаленими. Через музичний інструментарій можна судити про мистецьке життя трудового народу, його духовний розвиток й удосконалення. Грати на таких інструментах навчилися методом наслідування шляхом передачі його від людини до людини, від покоління до покоління. Так поступово формувалася **музична етнопедагогіка**, яка розвивалася разом із вдосконаленням музичних інструментів.

Сьогодні в Україні побутує багато різноманітних інструментів. Одні з них у силу тривалого використання й удосконалення стали українськими народними (цимбали, волинка, скрипка, свиріль, дрімба). Цимбали, ліра й волинка зазнали позитивних змін в Україні як у структурі, так і формі, що значно покращило акустичні властивості та художньо-виражальні можливості. Таким чином, можна говорити про них як про інструменти етноукраїнського походження.

Велику історичну цінність для дослідників етномузичного інструментарію Київської Русі мають фрески Софіївського собору. Зображення на фресках музикантів і цілих ансамблів, танцюристів і акробатів, що залишила нам історія ще від початку XI століття, є свідченням високої музичної культури східних слов'ян і дає нам уяву про інструментарій та оркестри тих давніх часів.

¹ Лисенко Н. Українська етнопедагогіка: історичний контекст. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство”, 2005. – С.29.

Українська музична етнопедагогіка є власне національною навчальною системою, що формувалася завдяки поєднанню народного навчання, національного й загальнолюдського, через зв'язок минулого із сучасним і майбутнім в історії народу на власному національному ґрунті. Переконливо проілюструвати цей процес можна на прикладі такого могутнього виховного засобу етнопедагогіки, як музика.

Найдавніший народний український музичний інструмент **сопілка** може розкрити перед нами процес її розвитку та її етнопедагогічні методи навчання.

Сопілкове виконавство є складовою частиною етномузичної культури України. Воно пов'язане з її побутом, працею, обрядами, скотарським господарством тощо. Поряд із нині функціонуючим скрипковим виконавством сопілкарство відображає соціальні й господарські стосунки, своєрідність національного характеру, філософські, моральні й естетичні уявлення українського народу. Інструментальне виконавство, як і будь-який інший вид етнічної музики, поєднує в собі матеріальну й духовну частини культурної спадщини народу та є важливим джерелом пізнання історії, культури, світогляду, вікових звичаїв.



Сопілка зустрічається в усіх народів світу, тільки по-різному оформляється й називається. Спогади про сопілку знаходимо ще в писемних джерелах східних слов'ян XI ст. Для України вона стала етнонаціональним інструментом. Їй, як і скрипці, належить велика роль у становленні й розвитку етноінструментальної музики. На сході України сопілку називають ще дудкою або дудочкою, а виконавця на ній – дудариком. Однак не слід змішувати назви “дуда” (волинка) й “дудка” (сопілка), оскільки це зовсім різні інструменти¹.

Так, чуваський народний духовий музичний інструмент **шахлича** дуже подібний за формою, звукодобуванням і строем до української сопілки. Грають на ньому лише чоловіки, імпровізують народні наспіви, ліричні пісні та мелодії танцювального характеру².

У Костромській, Володимирській та Івановській областях побутує поштовий або **пастуший рожок**. Виготовляється з берези, клена. Має шість ігрових отворів. Його довжина 32–36 см, звукоряд діатонічний, звук досить сильний, але лагідний. Використовується в сучасних оркестрах і ансамблях російських народних інструментів³.

На території Бурятії та Монголії розповсюджений музичний духовий інструмент **лімпа**. Виготовляють його з бамбука. Дуже схожий на українську сопілку. Довжина 60 см, має шість ігрових отворів. Діапазон – дві октави. Звукоряд мажорної гами. Виконує різноманітні народні віртуозні мелодії. Подібний до **тувин**, **лембі**, **най** – узбецьких і таджицьких народних музичних інструментів⁴.

¹ Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т.V. – С.854.

² Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – Т.VI. – С.295.

³ Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – Т.IV. – С.683.

⁴ Там само.

В узбеків і таджиків розповсюджений духовий музичний інструмент дуже подібний до української сопілки – **балабан**. Має вузький звуковий канал тому може утримувати довготривалий один або декілька перехідних звуків. Діапазон не більше однієї октави, стрій діатонічний. Дагестанський балабан найбільше поширений у лезгін, **лалу** – в аварців. Використовується для виконання пісень і танців, має м'який мелодійний звук¹.

У німецькому, французькому й італійському народно-музичному побуті широко використовується духовий музичний інструмент **блокфлюте**. Це своєрідна різновидність флейти, що являє собою циліндричну трубку з дзьобоподібним закінченням і має сім ігрових отворів. Може виконувати діатонічні й хроматичні звуки, що дуже схожі до сопілки української. Техніка виконання проста, тому інструмент знаходить широке використання в шкільному й домашньому музикуванні та церковній музиці для виконання старовинних музичних творів А.Вівальді, Г.Генделя, Й.Баха².

Сопілка широко відображена в етноукраїнських піснях, особливо коли йдеться про музику до танців. На сопілці не менш майстерно можна виконувати й протяжні мелодії та інструментальні награвання-імпровізації³.

В Україні нині є чимало чудових виконавців-сопілкарів. На кожному огляді художньої самодіяльності можна почути прекрасні виступи сопілкарів – дорослих і школярів. Цей інструмент входить до складу всіх професійних і самодіяльних ансамблів та оркестрів українських народних інструментів, де використовується як сольний і оркестровий інструмент. По всій Україні створюються ансамблі сопіл-

¹ Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – Т.І. – С.282.

² Там само. – С.491.

³ Антонович Д.В. Українська культура. – К.: Либідь, 1993. – С.406–407.

карів¹. Одним із таких сопілкових оркестрів є Народний самодіяльний оркестр сопілок клубу незрячих міста Кам'янець-Подільський, яким понад три десятиріччя керує Анатолій Кугай. Злагожене звучання всього сімейства сопілок від пікколо до Б-баса дозволяє виконувати складні музичні твори. Зважаючи на те, що на сопілках грають незрячі учасники, етнопедagogічні методи навчання використовуються в повному об'ємі (метод наслідування, “на слух”, лінійний метод).

Репертуар, який можна виконувати на сопілці, дуже різноманітний. Так, у вертепному видовищі є мелодія під назвою “Дудочка”, яка, слід думати, виконувалася на сопілці. У цій мелодії, незважаючи на те, що її виконували й на скрипці, цілком збереглася типова фактура сопілки: мелодичний розвиток побудований на основі відтворення звуків окремих тризвуків, застосування широких інтервальних стрибків і дрібної ритміки. У її звучанні відчувається специфічний пасторальний характер, мабуть, тому мелодія “Дудочка” у “Вертепі” пов'язана з появою на сцені пастухів. у цьому народному театрі, який пов'язаний із святом Різдва Христового, музичну характеристику мають всі дійові особи через коляду або танець. Назва “вертеп” походить від грецької, що означає – печера, в якій народився Ісус.

Дослідник Б.Яремко стверджує, що кожен оволодівав інструментом самостійно, переймаючи навички гри та репертуар від інших сопілкарів². Хлопчаків із бідних сімей або тих, у кого не було батька, віддавали служити до багатих людей у своє або інше село. Їм найчастіше доручали пасти корів, овець. Хто хотів грати на сопілці, вчився в місцевих музикантів і дідів, разом з якими пас худобу. На основі музикантів-аматорів формувались ансамблі, капели, що грали

¹ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.194–198.

² Яремко Б. Українські сопілкові імпровізації. – Рівне: Ліста, 1997. – 103 с.

на хрестинах, весіллях, толоках, вечорницях. Ансамблі могли утворюватися спонтанно, коли виникають сприятливі умови: під час випасу худоби, косовиці, толоки, вечорниць, молодіжних гулянь. Наприклад, повертаючись із весілля, музиканти зупиняються на відпочинок. Один сопілкар починає грати улюблену імпровізацію, а інший, слухаючи його, намагається по-своєму відтворити почуте. Між ними виникає своєрідний діалог-змагання. У колективній сопілковій грі виконавці розподіляються на дві групи: перша веде “високий голос”, друга – “низький”¹. У “дударіку” яскраво відтворений образ дідуся М.Леонтовичем:

Moderato

1. Ді - ду мій, ду - да - ри - ку, 2. Ді - ду мій,
ти ж, - бу - ло, се - лом і - деш, ти ж, - бу - ло
ти ж, - бу - ло, в ду - ду гра - єш... не - ма - є,
Те - пер те - бе в ду - ду гра - єш... не - ма - є,
ду - да тво - я гу - ля - є, і пи - щі - ки зо - ста - ли - ся,
каз - на ко - му до - ста - ться!

ду - да - ри - ку, се - лом і - деш, 3. Ді - ду - мій, - ду - да - ри - ку, -
ти ж, бу - ло се - лом і - деш,

Вікових меж у сопілковому виконавстві немає: кожний музикант грає – як для себе, так і в капелі – до того часу, поки фізично на це спроможний. Переважно всі сопілкарі – й аматори, й професіонали – є добрими господарями, обізнаними з будівництвом, столярством, бляхарством, деякі з них – професійні будівельники. Професійні сопілкарі на Гуцульщині грали у своєму та навколишніх селах. Коли

¹ Дереза М. Тасмниця співучого дерева // Вечірній Київ. – 1960. – 1 березня.

головний скрипаль під час виконання танців (зокрема, гуцулок) не спроможний вести за собою колектив, роль капелмейстера в капелі (старшого музиканта) виконує **сопілкар**. Іноді сопілкаря самого кличуть грати на родинному святі або під час колективної праці. При цьому грати на **хрестинах** його запрошує хтось **із членів родини, на вечорницях – ініціатор їх проведення, на “коляду” – старший із колядників** (береза), **на танцях – парубок**, який **організовує** молодіжні ігри, або той парубок-сопілкар, котрий розважає молодь. В усіх перерахованих випадках музикант грає безкоштовно, керуючись власним бажанням. Творче самовираження сопілкаря може проявитися й тоді, коли він грає для себе або для інших на полонинах, пасовиськах, косовицях, у лісі під час збирання грибів, ягід тощо. Сопілкарі не мандрують по селах із метою популяризації свого мистецтва, лише на базарі можна почути гру **майстрів**, котрі привозять **на продаж** вироблені сопілки, **або покупців**, що купляють інструменти¹.

Сьогодні сопілка є одним з улюблених інструментів. Цей факт доводить, наприклад, те, що газда, запрошуючи капелу на весілля, вимагає, щоб у її складі обов’язково був сопілкар. У перший день весілля, коли **“плетуть деревце”**, сопілкар грає до співу **“ладканок”**, в інших випадках він виконує співанки, музику для слухання, а також розважає гостей за столом. Танці сопілкар грає лише в складі **“весільної капели”**².

Сопілкарі часто очолюють оркестри народних інструментів або ведучі ролі під час гри. Керівником муніципального оркестру народних інструментів м. Івано-Франківськ є Любомир Никорак. Знаменитий сопілкар із с. Мишин Коломийського району заслужений артист України Василь

¹ Яремко Б. Бойківська сопілкова школа. – Львів: Сполом, 1998. – 128 с.

² Гошовський В. Музичні особливості пісень // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. – К.: Наукова думка, 1983.

Попадюк довший час працював в оркестрі хору ім. Г.Верьовки. У місті Коломия керівником Народного самодіяльного оркестру є сопілкар Михайло Тимофіїв. В Україні знаменитих сопілкарів досить багато в кожній області, по загальноосвітніх школах і Народних домах.

Сопілка в Україні має досить сталу форму. Здебільшого її виготовляли з дерева, але практикували й з металу. Як стверджує виконавська практика, тембр звука сопілки залежить не лише від внутрішнього діаметра трубки, а й від якості й породи дерева. Найбільш ходовим матеріалом був клен, береза, бук, горіх. Музикант і дослідник Б.Яремко вказує на те, що в зоні Карпат використовувалися не лише сопілки з дерева, але й металеві. Особливої популярності набирали вони в 40-ві роки. Самі музиканти, взявши за взірець дерев'яні сопілки, змінювали параметри, керуючись при виготовленні своїх інструментів власним виконавським досвідом. Конструювали сопілки з латунних, мідних або алюмінієвих трубок. Ці інструменти мали перевагу над дерев'яними своєю надійністю й зручністю користування на різних діях. Дерев'яні сопілки виготовляли з м'якої ліщини або твердої свидини ("свид"). Отвори в заготовках просвердлювали гвинтовим свердлом, а грифові отвори випалювали розжареним шилом¹. Для проникнення в глибину традиційного сопілкарства ретельно вивчався багаторічний досвід виготовлення інструментів, імперично нагромаджений народними майстрами². Процес виготовлення сопілок переносився переважно на зиму – через меншу зайнятість майстрів господарсько-польовими роботами. Досить часто сам продаж сопілок перетворювався в живе імпровізаційне колективне музикування як майстра-продавця, так і покупців-музикантів, що давало можливість вибрати

¹ Винтонів І.С. Влияние условий роста явора на акустические свойства его древесины // Лесной журнал. – Изд. высших учебных заведений, 1973. – №2.

² Українське музикознавство. – К., 1989. – Вип.24.

найбільш відповідний інструмент. Як правило, народні майстри так поєднували в собі майстра музичного інструмента, його передавача й поширювача, а також збудника музичної пам'яті, носія етноукраїнських традицій.



Виготовляють сопілки з бузини чорної (“білий боз”), свидини кров’яної (деревник), калини звичайної (калина), груші звичайної (груша), клена-явора (явір), черешні (черешня), вишні звичайної (вишня). Безумовно, що калина на території України віддавна була улюбленим матеріалом для прискороного виготовлення сопілки. Бойки асоціюють сопілку, виготовлену з калини, зі змістом **“Калинова сопілка”** й нерідко називають її “зачарованою”.

В образ карпатського ватажка першої половини XVIII ст. Олекси Довбуша бойки вкладають надлюдські якості¹, які співвідносяться не лише з його реальними вчинками героя й захисника бідних, але й з умінням грати на “зачарованій” сопілці. З розповіді відомого бойківського

¹ Грабовецький В.В. Гуцульщина XIII – XIX ст. Історичний нарис. – Львів: Вища школа, 1982.

майстра й музиканта Максима Сагана дізнаємося, що в Довбуша була “зачарована” сопілка з явора, “груба і довга”, з якою він ходив по горах¹.

Ой попід гай зелененький



Для якісних сопілок народні майстри вибирають деревні заготовки зі стовбурів кущів, які зростають у затінених місцях по кам’янисто-горбистих берегах гірських річок. Це середовище, де кущі ростуть повільно (“забавно”), завдяки чому їхня деревина формується рівномірно, зі слабким вираженням анізотропних властивостей, самі ж майстри підкреслюють, що утруднені умови зростання кущів впливають на структуру деревини, а отже, й на її акустичні властивості².

Добираючи кущову деревину як матеріал для сопілок, майстри свідомо враховували її фізичні та механічні властивості. Фізичні властивості деревини вони розрізняють за її річними шарами, котрі можуть бути виражені слабо (свидина, калина) або чітко (бузина). Слабо виражені вікові шари деревини свідчать про її високі якості, що підтверджується рівномірним розміщенням їх у вигляді кілець пра-

¹ Яремко Б. Бойківська сопілкова музика. – Львів: Сполом, 1998. – 120 с.

² Венцковський М. Бузинова сопілка // Культура і життя. – 1965. – 29 квітня.

вильної форми¹. Про це образно оспівується в народній пісні:

Вийди, Грицю, на вулицю

Обр. М.Хоменка



За гірськими традиціями дерева рубають, коли сходить молодий місяць, тобто наприкінці квітня – на початку травня, що пов’язано із часом заготовлення деревини смереки для будівництва хат. У зрубаного дерева в цей період деревина біла, легка (не просякнута вологою), “здорова”, приємного запаху, вона не темніє, не намокає, не загниває й не піддається червоточині. Деревина весняного зрубу, за твердженням музичних майстрів, лісорубів і будівничих, має добрі акустико-механічні властивості (“таке дерево ліпше всього виробляє в собі звук”), легко піддається обробці, в тому числі при виготовленні сопілок. З давніх-давен напровесні інструменти виготовляли з верби, “чічки” й бузини чорної, скосівку (“весняну скосівку” – свисткові або відкриті довгі сопілки без грифних отворів). Весняну скосівку з кори вербового прута зробити найлегше до початку сокогону (теленка).

¹ Макарьева Т.А. Исследования акустических характеристик древесины, используемых для музыкальных инструментов, и разработка методов их контроля в условиях производства: Автореф. дис. ... канд. тех. наук. – М., 1975.

Рубання дерев у горах припадає на листопад і грудень. Деревина осіннього зрубу важча за весняну, містить більше вологи, довше сушиться, менше обробляється.

Для виточування денця (“корка”) до свисткового пристрою пищавки народні майстри використовують сухий смерековий сучок. Висушений у природних умовах, він дуже твердий, містить багато смолистих речовин, завдяки чому не втягує вологу. Навіть після тривалої експлуатації “корок” не набрякає, не всихається, зберігає добру якість звучання сопілки. Добором деревини для “корка” закінчується етап підготовки матеріалу й починається безпосередній процес виготовлення інструментів. Денце може бути із сухого дуба.

Найскладнішим процесом роботи майстра є розташування голосових отворів. Якщо майстри випікали залізним прутиком отвори в довільній формі, то такі сопілки мали довільну настройку. Таким чином, рідко траплялося, щоб зроблена на “око” сопілка мала більш-менш точний мажорний або мінорний звукоряд.

Сопілка, як український етнічний музичний інструмент, зазнає позитивних змін, удосконалення, і сьогодні маємо кілька нових різновидностей. У цьому особливо відзначилися майстри В.Зуляк та І.Скляр. Ці майстри, йдучи різними шляхами до однієї й тієї ж мети, вдосконалили звукоряд сопілки й створили нові її типи.

І.Скляр, ураховуючи основні акустичні закони щодо утворення звука на сопілці, особливості варіаційного інтонування (плюс і мінус), незначні долі від стабільного звучання потрібного тону, а також закон так званого передування повітря, виготовив інструмент, на якому можна грати в будь-якій тональності без спеціальних пристосувань¹.

¹ Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне: Ліста, 1997. – С.8.

Секрет цього вдосконалення зводиться до вибору величини й розташування отворів на тілі сопілки та комбінованої аплікатури, яка базується на так званій вилці. Найбільшими, якщо рахувати зверху (від свисткового механізму), є другий та п'ятий отвори, трохи меншими – третій та шостий, ще меншими – перший, четвертий та сьомий, який служить для утворення звуку *до-дієз*.

З удосконаленням сопілки значно розширюються її технічні можливості. На ній можна виконувати складні твори композиторів та етноінструментальну музику.

Діапазон сопілки – від *до* другої октави до *ре, мі* й навіть *фа* четвертої октави. Звукоряд – хроматичний. Тембр сопілки досить густий у нижньому регістрі, прозорий у середньому й різкий у високому. На сопілці можна грати, надаючи мелодії чотирьох основних тембрових відтінків. Основним із них слід вважати тембр, подібний до **флейтового**, який вживається всіма без винятку сопілками. Цей відтінок поширюється на весь діапазон сопілки. Другий тембровий відтінок нагадує **грудний голос мецо**. У народі його називають грати “на бурт”, або “на хрипа”¹. Грають “на бурт” так: нижньою губою перекривають приблизно на половину квадратний виріз на тілі сопілки. У результаті створюється враження, що сопілка звучить октавою нижче, “**бурчить**”. Очевидно, від слова “бурчить” походить і термін грати “на бурт”, або “на хрипа”. Грати так можна тільки в межах першої октави. У вищому регістрі звук переходить на звичайний флейтовий. Отже, грати “на бурт” зручно лише **протяжні пісенні мелодії** неширокого діапазону.

У своїх експериментальних пошуках В.Зуляк та І.Скляр створили нові типи сопілок, а саме: сопілку-альт, сопілку-тенор і сопілку-бас.

¹ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.33–40.

Сопілка-альт за структурою така сама, як і сопілка-прима, але дещо більших розмірів. Принципи гри на ній ті ж, що й на сопілці-примі. Діапазон – від *соль* першої октави до *соль* третьої октави. Звукоряд – хроматичний. Використовується як сольний і як оркестровий інструмент.

Сопілка-тенор за структурою така ж, як і сопілка-прима, але розмірами значно більша. Принципи гри ті ж. Діапазон – від *фа* першої октави до *до* третьої октави. Звукоряд – хроматичний. Використовується як сольний та оркестровий інструмент.

Сопілка-бас побудована на основі сопілки-прими, але має дуже великий розмір. Принципи гри ті ж. Діапазон – від *до* малої октави до *соль* другої октави. Звукоряд – хроматичний. Використовується як оркестровий інструмент.

Крім сопілки, в етномузичному побуті існує ряд її різновидностей: зубівка (теленка), флюяра, півтораденцівка, дводенцівка та інші¹.

Так, **зубівка** відрізняється від сопілки способом звукодобування, що вимагає від виконавця відповідного тренування, бо в цьому процесі беруть участь не тільки губи, а й зуби. Саме звідси походить назва інструмента. Вона не має такого сердечника (чопика), який є в сопілці.

Теленка є більш давнім етнічним інструментом. На відміну від зубівки вона не має отворів для пальців. Висота звука на ній змінюється передуюванням і затулянням нижнього отвору на чверть, третину й половину вказівним пальцем правої руки.

Зубівка являє собою дерев'яну дудочку, на якій, як і на сопілці, вирізують чи випікають шість голосових отворів, а той кінець, у який мають дути, конусовидно зрізають. Цей інструмент дуже рухливий і має перевагу над сопілкою, оскільки на ньому більш чітко й точно фіксується інтер-

¹ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.32–40.

валіка мелодії. А зубівка має лише один тембровий відтінок, що нагадує звук флейти. Не зважаючи на темброву обмеженість у порівнянні із сопілкою, виконання пісенних мелодій на зубівці стійке щодо ладової чіткості. Цей інструмент дуже поширений у західних регіонах України¹.

Флояра – це вид басової зубівки, в якій збережено її структуру й принципи звукодобування. Довжина – близько метра. Грудний звук флояри дає можливість виконувати на ній в основному протяжні мелодії. Постійний басовий звук, який відтворюється в грудях виконавця, дає звучанню специфічного **етногуцульського колориту**. В інструментальних ансамблях не використовується. Найбільше флояра поширена в **побуті пастухів Гуцульщини**.

Звичайну сопілку, про яку вже говорилося, гуцули ще називають **денцівкою**. На її основі народ створив **півтора-та дводенцівку**. Ці інструменти виготовляються з одного шматка дерева довжиною близько півметра, шириною 4 сантиметри й товщиною біля 2,5 см. Поздовж цього бруска просвердлюють два паралельні отвори. Довжина першого, на якому вирізують шість ігрових отворів для пальців, дорівнює довжині бруска дерева, на якому відтворюється один постійний звук, – близько 24-х см. Важливо, щоб звук, який видобувається з **другого отвору, був на квінту вищим**².

В отвори півтораденцівки вставляються денця-чопики, за допомогою яких утворюються свисткові механізми. Виконавець на півтораденцівці одночасно дує у два свистки. Звучання цього інструмента, як і принцип гри на ньому, дещо нагадує волинку. Налаштування ігрової дудочки може бути різною, залежно від смаків і вподобань виконавця.

¹ Яремко Б.І. Музичні інструменти Гуцульщини // Народна творчість та етнографія. – 1986. – №5. – С.53 – 59.

² Яремко Б.І. Акустико-ергономічні властивості традиційних карпатських флейт і їх зв'язок з формуванням виконавських стилів // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1989.

Настроюється так, як і сопілка. Окраса звука в півтора-денцівці залежить не лише від **породи дерева**, а й значною мірою від **розмірів інструмента**.



Духовий народний музичний інструмент **кувиці** на Русі носив назву “цевниця”. Інструмент можна зустріти в побуті майже всіх народів світу, однак у кожного з них він називався по-різному. Сьогодні в Україні його називають кувіцями або свиріллю, у Молдавії – най, у малайців – флейта Пана, в румунів –

мускал, литовців – скудучай. Історичні джерела доказують, що походження назви флейти Пана є древньогрецький міф про бога лісів, полів і покровителя пастухів **Пана**. За міфом, річковий бог, перетворив німфу в тростину, з котрої Пан зробив флейту. Тому грецька назва – сірінкс, одна з різновидностей назви флейти Пана¹. у багатьох країнах Сходу і Середньої Азії під цією назвою розповсюджена поперечна одноствольна флейта – **най**, назва, що походить від древньо-персидського “най” – тросник. Як бачимо, молдавська й древньоперсидська назва флейти Пана в перекладі має одне й те ж значення.

Кувиці, або свиріль, складається з декількох наглухо скріплених дудочок – кожна наступна коротша за попередню. Дудочки можуть бути виготовлені з очерету, тростини, бамбука, деревини, металу. Вони скріплюються смугами з молоді кори вишневого дерева ниткою.

¹ Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Т.V. – С.847.

Для гри виконавець підносить інструмент до рота, притискуючи до нижньої губи (при косому зрізі трубок – бік із меншим зрізом), спрямовуючи потік повітря на протилежний край дульця.

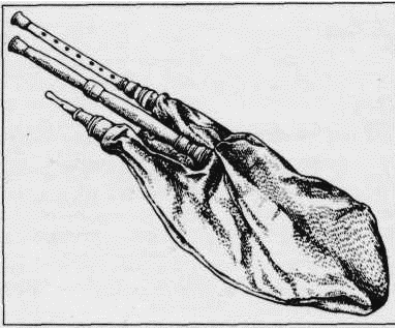
Таким чином, стовпчики повітря, що знаходяться в стволах інструмента піддаються коливанню, що спричиняє утворення свистячих звуків. Кожна трубка утворює лише один звук, висота якого формується її довжиною й діаметром. Діапазон кувиці залежить від довжини та кількості трубок. Кувиці можуть бути виготовлені з пересувними (рухомими) або нерухомими корками. Рухомі корки в кожній трубці дають можливість за допомогою їх переміщення (вверх-вниз) підстроювати кожен звук в окремому стволі. Нерухомий варіант нижніх корків ускладнює настройку стволів, і підстроювання здійснюється шляхом досипання горошинок у ствол, чим зменшується повітряний стовп у стволі і звук стає вищим¹.

Принципи гри на свирілі такі самі, як на губній гармонії. На ній виконуються протяжні та рухливі мелодії як у сольному, так і ансамблевому варіанті. Виконавці часто вдаються до імпровізаційних награвань і виконання жвавих і танцювальних мелодій. В арсеналі етномузичних інструментів українського народу він використовується здебільшого як ансамблевий інструмент з окремими імпровізаційно-сольними моментами. Думається, що свиріль, як це спостерігається тепер у Румунії й Молдавії, із часом посяде гідне місце в етномузичному житті українського народу як сольний та оркестровий інструмент². Однак проблема походження, запозичень і взаємозв'язків, як і становлення та вдосконалення цього етноукраїнського музичного інструмента, що бере свій початок у древньому етнокультурному

¹ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.41–43.

² Визитау Ж. Молдавские народные музыкальные инструменты. – Кишинёв: Литература артистик, 1985. – С.82–84.

житті східних слов'ян, ще не повністю вивчена, мало висвітлена в літературі й вимагає подальших досліджень.



Поруч із лірою та кобзою в українському етномузичному мистецтві набирала свого розвитку **волинка** (коза). Цей інструмент розповсюджений у багатьох країнах. Він зустрічається в Молдавії, країнах Прибалтики, Закавказзя, Росії під різними назвами: чімпай – у Молдавії, дуда – в Росії, тулум – в Азербайджані, биз – в Удмуртії, сарною – в Чувашії, корнемюз – у Франції, бегпайп – в Англії, гайда – в Болгарії, коза – в Польщі... Історія виникнення цього етнічного музичного інструмента губиться в тисячолітній давності. За твердженням дослідника Л.Маслової, цей етнічний музичний інструмент був відомий в Індії ще 2000 років тому. Якщо перші відомості про нього серед етнічного музичного інструментарію Молдавії ми знаходимо в XIV ст., то в Україні значно пізніше – XVII – XVIII ст. Значного поширення цей інструмент набуває в середні віки. Волика побутувала переважно серед пастухів. Французькі музичні майстри зацікавилися цим інструментом, суттєво вдосконалили (корнемюз), розширивши діапазон ігрової дудки до трьох октав. Однак у кінці XVIII і на початку XIX ст. цей етноукраїнський народний інструмент поступово витісняється з етномузичного життя українців більш досконалими інструментами (фортепіано, скрипка), але серед широких верств простого народу, особливо в гірських районах, продовжує побутовати.

Серед етнічних духових музичних інструментів естонців, що виходять із родини волинок, є інструмент **торупілл**. Він, як і волинка, складається з міха, виготовленого із шкіри собаки або кози, з 3–5-ма отворами, з трубками в

них для нагнітання повітря та видобування звуків різної висоти. Саме цей інструмент ефективно вплинув на подальший розвиток мелодики естонської народної пісні, його наїграші увійшли в репертуар сучасних музикантів-каннелістів, скрипалів і гармоністів¹.

Особливе місце волинка посідає в етномузичному побуті англійського народу, вона й тепер вважається національним інструментом. У Шотландії існують військові оркестри волинщиків².

Історичні джерела доводять, що цей етнічний музичний інструмент згадується на території України вже на початку XVI ст. На Волині він входить до складу етнічних інструментальних ансамблів (разом із гудками, сопелями), очевидно, що й сама назва інструмента **волинка** стала похідною від назви регіону³. Згадки про унікальний народний інструмент зустрічаємо й в українських народних піснях.

На сьогодні цей етноукраїнський музичний інструмент можна зустріти на Заході України. Він побутує в етнічних інструментальних ансамблях Тернопільської та Івано-Франківської областей. У Верховинському районі супровід весільного обряду виконується грою на скрипці та волинці. Особливого незвичного колориту цьому дуєтові надає безперервне звучання квінти (бурбон)⁴. Волинка інколи використовується в оркестрі етноукраїнських музичних інструментів як епізодичний інструмент, що доповнює гру духових.

Тривалі творчі контакти між народами примножують їх спільне багатство в галузі музичної педагогіки й одно-

¹ Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М., 1963. – С.88.

² Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти – К.: Наукова думка, 1967. – С.43 – 44.

³ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 1930. – С.221.

⁴ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти – К.: Наукова думка, 1967. – С.43–44.

часно сприяють “утвердженню самобутнього через вихід за власні межі, становлення на рівень інтернаціонального”¹. Таким музичним етноінструментом в Україні є **скрипка**, яка посіла національний рівень етнопедagogіки.

Кожен народ зберігає традиції своєї етнонаціональної культури, втіленої в пісенній, інструментальній та хореографічній творчості. Завдячуючи неповторності звучання й безмежним можливостям, скрипка посідає одне з провідних місць серед етномузичного інструментарію українського народу. Українці споконвіку свою етнічну музику плекали й берегли, збагачуючи словом і барвистими мелодіями. Її музична мова мелодійна, високопоетична, виразна, послідовно вдосконалювалася багатьма поколіннями етноукраїнських музикантів. Типові етномелодичні звороти й інтонації передавалися з покоління в покоління, формували невичерпну скарбницю народної музики. Часте вживання форшлагу й перенесення мелодії на октаву вище надає їй специфічного інструментального колориту, який може бути відтвореним лише на скрипці. Інколи вокальна мелодія, виконувана на скрипці, при цілковитому збереженні її ладово-інтонаційної основи набуває ряду специфічних інструментальних рис шляхом зміни її ритмічного малюнка.

Танцювальні мелодії народні скрипалі деколи ускладнюють зміною їх **ладотональної основи**, завжди зберігаючи **ідейно-емоційний зміст**. Середовище має безпосередній вплив на характер етнічної музики, мелодика якої, внутрішнє відчуття залежать від змісту життя, його напрямку, культурного рівня. Недарма побутує думка, що коли хочете зрозуміти музичну індивідуальність будь-якого народу, уявити те, що в нього є найпотаємнішого, то найкращий спосіб – простудіювати його **народну пісню, його**

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997. – С.71.

музику¹. Безумовно, що для втілення в інструментальну мелодію певного змісту, надання їй того чи іншого характеру недостатньо лише творчої фантазії обдарованого виконавця. У нього повинен бути інструмент, технічно-виражальні можливості якого дозволили б йому здійснювати музично-творчий задум. І таким інструментом насамперед стала скрипка. Широке її побутування серед українського народу дало можливість створити окрему галузь народної творчості, **етноінструментальну музику**.

Репертуар надзвичайно талановитих українських виконавців-скрипалів складається з танцювальної музики (гопаки, козачки, метелиці, польки, кадрили), інструментальних награвань – імпровізацій та похідної музики. Майстерність народних скрипалів має етнічні традиції й специфічні риси, які істотно відрізняють її від майстерності скрипалів-професіоналів. П'єси етнічного походження надзвичайно цікаві, глибоко змістовні й оригінальні за фактурою твори. Скрипка побутує серед українського народу як у селах, так і в містах. Широкого розповсюдження вона набула в етномузичних ансамблях західних областей України². Далеко за межами України набули слави оркестри народних інструментів, очолюваних скрипалями Сергієм Орлом із селища Делятин Яремчанського району, знаменитим скрипалям Гуцульщини Могурем (Грималюком Василем), професором по класу скрипки Петром Терпелюком із м. Івано-Франківськ та іншими майстрами скрипкового виконання.

Народні музиканти-скрипалі через призму інструментальної музики, танцю дають можливість людям пізнати й відчувати **духовні цінності етнічного музичного мистецтва**, надати йому надзвичайної виразності, правдивості, зробити доступним, близьким, зрозумілим широкій аудиторії. Зде-

¹ Вовк М.В. Виховання музикою. – К.: Музична Україна, 2007. – С.38–50.

² Самодіяльний оркестр народних інструментів с. Брустури Івано-Франківської області // Культура і життя. – 1965. – 14 січня.

більшого народні музики виконували твори зі слуху, переймаючи один в одного найкращі, найпопулярніші мелодії, награвання, використовуючи їх при грі танцювальних мелодій, коломийках і латканках.

Етнічне музичне мистецтво можна класифікувати на інструментальне, інструментально-танцювальне, вокально-танцювальне та хорове. Ці напрями тісно взаємопов'язані й, ніби поєднані невидимими струйками, зливаються воедино, перетворюючись у великий автентичний потік музичного мистецтва. Саме такі потоки живлять своєю музикою нові таланти, розвивають їх, удосконалюючи й оновлюючи новими мистецькими традиціями та різноманітністю напрямів¹. Це можна проілюструвати на українській народній пісні “На вулиці скрипка грає”:

На вулиці скрипка грає

Не дуже швидко



На ву - лиці скрипка грає, ме - не ма ти не пус - кає.

Ой ви о - чі, о - чі сині, як по - ба - чу сер - це гине.

Сер - це гине, сер - це мліє, як по - ба - чу о - чі сині.

А музика грає, гра - є, грає, співаночки файні ви - гра - є.

¹ Іваницький А.І. Українська народна музикальна культура: Дисс. в формі наукового доповіді на соискання уч. ст. д-ра мистецтвознавства. — К., 1991.

“Такий ліричний малюнок настрою відтінюється в обробці звукописом гри музик. Як основний штрих тут застосовується стилізація скрипкового легатисимо мелодії пісні і пічикато в акомпанементі”¹, – зазначає про взаємовплив інструментального виконання на пісню Л.О.Пархоменко.

Дуже глибоке коріння має етнічна музика Гуцулії. Її традиції дійшли до наших днів і продовжують розвиватися. Популярною й сьогодні є троїста музика, в якій скрипка є ведучим інструментом. Гуцульська музика, що виконується в складі скрипки, цимбалів і сопілки, – темпераментна, глибокопоетична й виразна. На думку народного артиста України професора П.Терпелюка, музика Гуцулії уникнула запозичень і зберегла свій **оригінальний етногуцульський стиль виконання**. Скрипка й цимбали переважно грають в унісон зі сопілкою, а інколи цимбали вторують, тобто акомпанують. Цей спосіб гри гуцульських мелодій властивий для цілого Прикарпаття. Скрипаль основний в капелі, він веде мелодію, ускладнює її, постійно змінюючи одну на іншу, як згадує видатний сопілкар краю М.Д.Павлюк, що не раз чув на весіллях гру славетного скрипаля Гуцульщини Могура (Грималюка Василя), хоч працювати разом із ним не пощастило, оскільки капела останнього завжди мала постійний склад музикантів. Багато мелодій видатного скрипаля подобалися сопілкареві, він залюбки включав їх у свій репертуар². Серед гуцульських музик найпопулярнішим є танець гуцулка (коломийка), що має декілька частин: вступ, до гори, гора, козачки й закінчення.

Танець починається з двотактового вступу, що визначає основний його темп, власне, від нього й залежить, у якому темпі будуть виконуватися подальші мелодії танцю.

¹ Пархоменко Л.О. Хорові обробки народних пісень // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1990. – С.69.

² Мацкевский И. Гуцульские скрипические композиции: Дисс. на соискание уч. степ. канд. искусствоведения. – Л., 1970.

Після того скрипаль веде капелу за собою через велику кількість різноманітних мелодій, що надають танцю чарівного звучання й темпераменту. Скрипаль декілька разів гуцулку повертає на початок, але за кожним наступним разом переходить на другу цифру, за третім, – на третю й на останній цифрі темп наростає. Танцюючі знають, що йде підготовка **до гори** із 43 цифри й приспівують: “Трай музико **до гори**, будеш їсти пироги”, після чого музика різко з *до-мажору* переходить у *фа-мажор* у 41 цифрі на **гору**, що має навколо себе ще цілий ряд **етногуцульських мелодій**. Мелодія **гори** звучить бадьоро, впевнено, наче підводить підсумок усіх попередніх. **Гора** починається з домінантсептакордових звуків (із септіми), що надає мелодії впевненого звучання й через розв’язку ніби заспокоює попередні мелодії, доводячи, що вона “вершина” гуцульського танцю”¹.

Гора має навколо себе декілька високотехнічних мелодій або, як називають народні музиканти, **колін**. Традиційно їх виконують скрипаль і цимбаліст. Допомагає їм сопілка, що грає тихо, підсилюючи в унісон партію скрипки. Мелодії мажорні, цікаві й самовпевнені, але не такі, як гора. Повертаючись на гору, люди, що танцюють, знають, що зараз буде перехід на козачки або, як кажуть, на долину. Козачки – це мінорні козачкові мелодії, на яких музиканти демонструють **свою віртуозність**, а танцюючі немовби відпочивають, **пританцьовуючи на місці**, слухають музику. Після цього голосно звучить 58 цифра, що створює відчуття, ніби з гір зійшла снігова лавина, музика звучить голосно – скрипка, сопілка, цимбали прошивають усе наскрізь. Упродовж віків етногуцульські музиканти вдосконалюють свою мелодику, що є своєрідною автентичною візитівкою перед світовим народноінструментальним музичним

¹ Терпелюк П. Моя Гуцулія. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2005. – Ч.ІІІ. – С.8–10.

мистецтвом¹. Етнопедагогіка кожного конкретного народу належить до спеціально-психологічних явищ передовсім національного порядку. Тому й не дивно, що ігнорування її у вихованні музикантів породжує манкуртів, для яких національне музичне мистецтво є безликим, яких українці називають “перевертнями”². Тому В.Виннченко підкреслював, що “інтернаціоналізм, що вимагає одречення від своєї національності й розтворення себе в безфарбній, абстрактній масі людства, є абсурд. І не тільки абсурд, а лицемірна, шкочлива, злочинна пропаганда самогубства, пропаганда вбивання життя в собі. Але інтернаціоналізм як сполучення всіх національних сил людськості, як кооперація народів є вищий розвиток національного чуття, є вищий щабель поступу людського”³. Збереження етноінструментального скрипкового мистецтва українців прислугує музичному вихованню нації.

Найулюбленішим струнно-щипковим інструментом українського народу є **бандура**. У процесі розвитку кобзарського мистецтва цей інструмент удосконалювався й досягнув концертуючого виду.

За свідченнями пам’яток матеріальної культури та писемних джерел українського народу, цей інструмент побутує вже в XVI столітті. Дослідник А.С.Фамінцин пише, що “козаки з великою радістю показували штуки, які не можна собі уявити: стріляли, співали й на кобзах грали”⁴. Безумовно, що бандура, як музичний інструмент, побутувала значно раніше. Її поява зумовлена історичними умо-

¹ Яремко Б.І. Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української музики Прикарпаття): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 1995.

² Стельмахович М.Т. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997. – С.72–73.

³ Винниченко В. Відродження нації. – Ч.1. – С.73–74.

⁴ Фамінцин А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – С.-Пб., 1891. – С.98.

вами життя народу, особливостями його діяльності, національними звичаями й естетичними запитами. Звичайно, що вдосконалення музичних інструментів і поява нових, зумовлене впливами та запозиченнями в інших, переважно сусідніх народів. На думку А.С.Фамінцина, музичний інструментарій українського та й російського народів у переважній більшості є результатом запозичень. За переконаннями дослідника, інструмент кобза походить зі Сходу, а бандура – від англійців, вона поступово витіснила й замінила собою древню кобзу, залишивши від неї лише назву¹. Тому ми часто чуємо подвійну назву одного й того ж інструмента.

Однак педагог і виконавець Гнат Хоткевич у своїх дослідженнях доводить, що “переважна більшість музичних інструментів, що побутує на території України, створена українцями без особливого впливу інших народів”². Таке категоричне заперечення не лише створює сумнівні, але й до певної міри не зовсім об’єктивні тенденції в наукових пошуках. Думку А.С.Фамінцина щодо походження музичних інструментів поділяв і М.В.Лисенко, який сам досліджував український музичний інструментарій і був добре обізнаний у цих питаннях³. На його думку, бандура походить із країн Західної Європи. Вона винайдена вперше в Англії на початку XVII ст. (пандора). Звідти була перейнята іспанцями під назвою “бандуріо” (*strumento di cordeni forma de chitarra*); з’явилась у італійців під назвою “pandora”. Італійські музики занесли її до Польщі, де формували королівські капели при Зігмундах I, II, III. Через Польщу бандура прийшла в Україну й стала етнічним музичним інструментом. Відбулося це в середині XVII ст. Вона, як інструмент досконаліший, витіснила з ужитку стародавню кобзу, перейнявши її назву. “Польські пани держали по

¹ Там само. – С.36.

² Хоткевич Г. Українські народні інструменти. – Харків, 1830.

³ Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955.

дворах у себе вчених на бандурі козаків, котрі грали, співали під бандуру й танцювали, потішаючи товариство”¹.

О.С.Фамінцин, на підставі дослідження строю кобзи О.Вересая, прийшов до висновку, що кобзар строїв свій інструмент, особливо баси, частково за англійською та нідерландською номенклатурою, а частково – за німецькою. Проте, дослідивши стрій кобзи О.Вересая, зокрема її басів, можна впевнено сказати, що в основу цього строю не покладено ні англійсько-нідерландської, ні німецької номенклатури, про існування яких кобзар, може, й чув. Стрій його басів можна назвати **етноукраїнським**. Шість басів своєї кобзи Вересай строїв так, щоб мати під рукою основні ступені обох ладів, у яких він строїв приструнки.

Версії походження бандури доповнив професор М.Сумцов, за яким інструмент був завезений сербами, які й стали першими вчителями українських військових музикантів і співців². На іноземне походження інструмента вказував і Д.Яворницький, який на початку ХХ століття також займався дослідженням інструмента³.

Безсумнівним є те, що кобза була значно раніше розповсюджена в українському побуті, ніж бандура. Про це свідчить робота польського історика ХVІ століття Б.Папроцького “Герби польських лицарів”, де вміщено згадку, що в 1547 році при дворі турецького воєводи С.Гаштольда служив співець-кобзар Андрій, який отримував нагороду за виконання “українських плачів” (дум)⁴.

¹ Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955.

² Сумцов М. Українські співці й кобзарі. – Харків, 1903.

³ Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая; Музичні інструменти українського народу; Фамінцин О. Домра і споріднені з нею музичні інструменти російського народу; Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні; Яворницький Д. Українське кобзарство (розвідки).

⁴ Нудьга Г. Думи в писаних джерелах ХVІ – ХVІІІ ст. // Жовтень. – 1970. – №6.

Думку цих науковців щодо походження кобзи-бандури спростовує в 30-х роках ХХ ст. Г.Хоткевич, який у своїх дослідженнях доводить, що кобза з давніх-давен була українським народним інструментом, що на певному етапі, зазнавши вдосконалення (винайдення приструнків), стає більш досконалим для вжитку інструментом, поширилася в побуті, запозичивши назву “бандура”.

Кобзарі своєю етномузичною творчістю завжди займали передові, прогресивні позиції й підтримували свій народ. Останнім часом кобзарське мистецтво починає набирати нових форм. Бандура стає популярним національним інструментом, вивчається в музичних школах і консерваторіях. Значного поширення набувають ансамблі бандуристів, тріо, дуети й капели, репрезентуючи етнотукраїнське музичне мистецтво в різних куточках України та за її межами.

Популярним струнно-ударним інструментом в Україні є **цимбали**. Вони однотипні за своїм устроєм із білоруськими та молдавськими. Вони дістали в різних народів свої національні назви.

Слова “кимвали”, “цимбали”, “псалтирі” згадуються в історичних пам’ятках досить часто, й саме ці назви належали різним музичним інструментам. Назва “цимбалум” перенесена на струнно-ударний інструмент – псалтеріум, який давно був відомий народам Європи. Учені припускають, що цимбали походять від асиро-вавилонського музичного інструмента з 9–10-ма струнами¹.

У ряді праць висловлюється думка про те, що псалтеріум (псалтеріон), на якому грали за допомогою спеціальних паличок (на їх кінці був каблучок зі слоновієї кістки чи з твердого дерева), став дуже гучним інструментом за рахунок збільшення корпусу й кожного хору струн (від 3 до 5). Музиканти, очевидно, порівнювали струнно-

¹ Жинович И.И. Школа для белорусских цимбал. – М., 1948. – С.1.

ударний псалтеріон з іншим ударним гучним інструментом – цимбалумом. Інструмент цей кілька століть тому міг одержати назву цимбалів, яка раніше належала іншим ударним інструментам. М.В.Лисенко не випадково так описує старовинні цимбали: “Дерев’яними молоточками або колотушками цимбаліст б’є по всіх струнах бунта, через це форте на цимбалах – дуже різке”¹.

Цимбалоподібні інструменти були занесені в Західну Європу ще до нашої ери. Вони розповсюджувались у Європі під численними назвами: самбука, барбітон, псалтеріум (псалтеріон), дульцімер (древні ассирійські цимбали) тощо. Вони являли собою невеликі прямокутні, трикутні або трапецієподібні ящики з натягненими на них струнами. Звук видобували щипком або за допомогою плектрів (спеціальних плоских паличок чи молоточків), гуцули називають їх “пальцетки”.

У побуті Вірменії, Грузії, Азербайджану широкою популярністю користується музичний інструмент **сантур** – багатострунний інструмент, подібний до цимбалів. Має дерев’яний корпус трапецієподібної форми, хроматичний стрій. Звук видобувається ударами дерев’яних паличок. Використовується як акомпануючий інструмент до співу².

Починаючи з XI століття, відомості про цимбали стають ширшими. Г.М.Хоткевич із цього приводу пише: “В Європі як струнний інструмент бачимо цимбали вже в IX віці в Сан-Галлені; на тих цимбалах було 4–5 струн, і поодиноких, а не хорових”. Далі він відзначає: “Учений XVI в. Мерсен описує цимбали ще під назвою “псалтеріум” – струнний інструмент з 13 хорами струн, частиною мідних, частиною сталевих струн, по яких б’ють паличками”³.

¹ Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. – К., 1955. – С.52.

² Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – Т.IV. – С.847.

³ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – С.155.

Чимало народів Європи були знайомі з цимбалами, але під різними назвами. Так, у французів був **“тімпанон”**, в італійців – **“чембало”**, в німців – **“гахбретт цимбал”**, у англійців – **“дулцімер”**. В Англії біля 1400 року зустрічається ряд цимбалів із клавіатурою під назвою **“дул це мелос”**.

На початку XVIII ст. німецький музикант Гебенштрейт Пантелемон удосконалив стрій цимбалів, збільшивши їх розмір. З 1705 року він концертував по Європі зі згадуваним інструментом, що дістав схвалення музикантів. Пізніше цей інструмент почали називати за ім'ям винахідника – **“пантелемон”**.

Цимбали в їх різновидах стають національним інструментом угорського, румунського, чеського, українського, білоруського, молдавського й інших народів. В Україні та в Білорусі здавна відомі славнозвісні народні інструментальні ансамблі – **троїста музика**, до складу яких входять **цимбали**.

У документальних джерелах про існування цимбалів уперше згадується на початку XVII століття, але проблема походження цимбалів в Україні поки що остаточно не розв'язана. Існують різні гіпотези¹. М.В.Лисенко писав про цимбали: “До типу гусел псалтиря належать і споріднені з ними цимбали – інструмент старовинний, занесений, певне, зі сходу”². Є також твердження окремих музикознавців про занесення цимбалів на територію України з Угорщини³.

Уважно простежив за поширенням цимбалів майже по всіх місцевостях України Г.М.Хоткевич. Він подав численні свідчення зі словників, навів окремі пояснення, що зустрічаються у творах Смотрицького, Біплана, Рігельмана⁴.

¹ Антонович Д. Українська культура. – К.: Либідь, 1993. – С.405–406.

² Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. – К., 1955. – С.52.

³ Гуменюк А.І. Українські народні інструменти. – К., 1967.

⁴ Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – С.162–163.

Наведені матеріали свідчать про велику розповсюдженість цимбалів в Україні. Виконавці на цимбалах мають широкі можливості збагачувати свої музично-теоретичні знання, вдосконалювати на науковій основі інструменти, брати участь у найрізноманітніших музично-інструментальних ансамблях тощо.

1927 року в Харкові при робітничому клубі “Металіст” створюється оркестр українських народних інструментів. Спочатку це був невеликий інструментальний ансамбль (бандури харківського зразка зі строем *фа* мажор: пікколо, прима, бас та **цимбали**), а пізніше до цього складу додали квартет лір, групу сопілок, трембіти й ударні інструменти.

Наприкінці 20-х років утворюється Дніпродзержинська капела бандуристів. До складу її інструментів теж було введено **цимбали**. У 1947 році на Тернопільщині вперше в Україні створюється **оркестр цимбалістів**, склад якого налічував понад двадцять музикантів. Через два роки його реорганізували в оркестр українських народних інструментів, яким керує заслужений працівник культури України В.О.Зуляк. У селі Наталено Харківської області 1955 року на базі ансамблю бандуристів було організовано самодіяльний український оркестр народних інструментів. До його складу ввійшли **цимбали-прима й цимбали-альт**.

Широко використовуються цимбали й у професійних колективах. Цимбали входили до складу ансамблю бандуристів Українського радіокомітету, яким керував відомий бандурист М.Опришко, та Державної зразкової капели бандуристів України, де цимбалістом був визначний музикант Іван Антоновський (співак, бандурист, диригент). До складу інструментального ансамблю першої Київської капели бандуристів, яка розпочала свою творчу діяльність 1919 року, було згодом введено **цимбали**.

1925 року в м. Полтава створюється Полтавська капела бандуристів. Пізніше до її складу теж вводять **цим-**

бали. Це була своєрідна школа виховання кваліфікованих виконавців на народних інструментах.

У 1943 році за рішенням уряду України розпочинає свою діяльність Державний український народний хор. Для створення міцної оркестрової групи, із самого заснування колективу, художній керівник хору Г.Г.Верьовка розпочав пошуки музикантів, у тому числі й **цимбалістів**.

Багато уваги приділяється навчанню гри на цимбалах. 1947 року в музичній школі міста Луцька Волинської області вперше був відкритий клас цимбалів, який довгі роки вів Ю.П.Барташевський, колишній керівник оркестрової групи Державного українського народного хору ім. Г.Верьовки. Музична школа Луцька виховала чимало цимбалістів, котрі продовжували своє навчання в Київській та Львівській консерваторіях.

Класи цимбалів були відкриті також у Київському, Чернівецькому, Луцькому, Херсонському, Харківському, Чернігівському, Тернопільському, Івано-Франківському музичних училищах. При кафедрі струнних інструментів Львівської консерваторії в 1961 році створюється відділ народних інструментів, на якому навчаються й **студенти-цимбалісти**.

Використання цимбалів у професіональних і самодіяльних музичних колективах України стало звичайною необхідністю тому, що сучасні вимоги оркестрового звучання етнічної інструментальної музики потребують широкого використання різноманітних фарб, динамічних контрастів, більш складного інструментування тощо.

Значною мірою еволюція етноінструментальної музики пов'язана з появою **цимбалів**. Специфіка акомпанування дозволяє одночасно виконувати **прикрашену орнаментикою мелодію й гармонічний супровід**. У фактурі відображено такі прийоми гри, як арпеджіо, акорди, пасажі по всьому регістру, тремоло, глісандо¹.

¹ Носов Л. Василь Зуляк. – М., 1960. – С.15.

Часто трапляються виконавчі прийоми, що не піддаються фіксації. Іноді вони виникають стихійно, залежно від настрою або творчого азарту музиканта. Без них немислимий народний інструменталізм, як не існує фольклор поза конкретним етносоціальним середовищем.

Окрім **цимбалів**, широкого розповсюдження в Україні набули струнно-смичкові інструменти – **басоля** й **бас**. Басоля дуже подібна до віолончелі й посадка та виконання на ній майже однакові. Звукодобування може переходити від смичкового до щипків. У троїстих музиках басоля використовувалась як басовий опорний інструмент. Зовні бас нагадує контрабас, струни настроювалися за квартами (міля-ре-соль) великої октави. Раніше зустрічалися басолі на три струни. Цікавим етномузичним витвором був **козобас**. Це інструмент, у якому замість корпусу використовувався **барабан**, довгий гриф і в кінці грифа козяча голова. На голові (до шиї кози) кріпилися маленькі металеві тарілочки й різнокольорові стрічки. Козобас мав одну струну й здебільшого використовувався як музичний інструмент в етноінструментальних ансамблях і на святах.

На території України широкого побутування набула **ліра**. Це струнно-клавішно-смичковий інструмент, яким переважно користувалися сліпці-музиканти. Він за будовою корпусу нагадував гітару, мав три струни й кілки-клавіші. Стрій квінтовий. Звукодобування здійснювалося дерев'яним кругом, який торкався торцевою частиною всіх струн і був покритий вовною. Виконавець за допомогою клавішів, натискаючи, вкорочував “мелодію”, змінюючи висоту звука. Маючи спеціальний пристрій, інструмент можна настроювати на мажорний або мінорний лад. Кількість клавішів-кілків могла бути різною, сягаючи до дванадцяти.

Лірник ставив ліру на коліна з поворотом колеса з ручкою під праву руку, а ліва слугувала для натискання кілків-клавішів. Якість звука в значній мірі залежала від

обертання круга-смичка. Нині відомий лірник М.Хай успішно використовує ліру як акомпанемент до власного співу.

У зоні Карпат побутує й по сьогодні оригінальний етномузичний інструмент – **дримба**, який набув свого розповсюдження в різних країнах світу. У науковій літературі дримба зустрічається під назвою **варган**. Наукова версія походження від старослов'янського **варги** (губи, рот, зев) – язичковий інструмент, що звучить сам. Побутує у двох видах – пластинчастий і дугоподібний. Пластинчасті побутують серед народів Азії, дугоподібні поширені у Європі, Азії, Африці. Якщо пластинчасті виготовляються з дерева, бамбука, кістки та комишу, то дугоподібний інструмент дримба виготовляється із заліза, бронзи, срібла або міді. Звучання цього інструмента тихе. За діапазоном не перевищує кварта, квінти. При постійному коливанні відчувається основний тон (бурдон), який звучить безперервно, а зміни артикуляції рота створюють необхідні для виконання мелодії тони обертонового ряду. Тихий звук і невеликий діапазон обмежують виконавські можливості дримби, тому її репертуар зводиться до виконання коротких танцювальних мелодій, традиційних і етнонаціональних наспівів. Наукові дослідження підтверджують, що музичний інструмент дримба побутує в більш як 50-ти національностей і в кожній з них цей інструмент має свою національну назву¹. На теренах України дримба утвердилась у вигляді залізного обідка у формі підкови, що в середині має зафіксовану сталеву пластинку, яка на протилежному кінці загнута маленьким гачком. Дримбу ставлять у рот лівою рукою, легка торкаючись передніх зубів. Пальцем другої руки, легко торкаючись гачка пластинки, добувається звук постійної висоти. Ротова порожнина виконує функцію резонатора. Змінюючи її об'єм, можна змінювати висоту тону на

¹ Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – Т.І. – С.666.

фоні органного пункту пластинки. Звук специфічний, невеликої сили, але пронизливий. Виконання мелодій на дрімбі здебільшого має індивідуальний характер.

Слід зазначити, що запозичення від Заходу системи п'ятилінійного нотного запису одночасно адаптується під назвою Київського знамені. Зразки партесної музики XVI ст. проявили професіональну **виучку** її творців і введення в хорову тканину елементів української народної підголосковості. Стає зрозумілим, що зовнішні (європейські) та внутрішні (національні) фактори формували багатоголосся, яке вплинуло на залучення до оркестрової гри різних інструментів різних тембрів і різної функціональності. Це й породило народну музичну етнопедагогіку, яка забезпечувала процес навчання гри на музичних інструментах, що побутували в народному фольклорі. Серед них: природне вирощування на ґрунті українського побуту й традицій музикантів для гри на етноінструментах для задоволення естетичних запитів людей у народних обрядах і звичаях; типові явища народного захоплення багатих людей у створенні кріпацьких оркестрів і ансамблів при поміщицьких маєтках в Україні з народним репертуаром і виконанням; сприяння народній музичній освіті братських шкіл і колегіумів у яких кристалізувалася програма виховання кадрів для освоєння етноінструментів із використанням етнопедагогіки й “Музикійської граматики” М.Дилецького; основною й рушійною силою нагромадження інтонаційних багатств для інструментального музикування була музично-співацька майстерність сільської вулиці та спів скоморохів, кобзарів-бандуристів, лірників, які мандрували по шляхах України. Серед них були мандрівні дяки, студенти-братчики, музиканти-інструменталісти, що представляли бідні верстви населення й відігравали величезну роль у справі української музичної етнопедагогіки.

Використання найкращих досягнень педагогічного досвіду українського народу в музичному мистецтві, у справі естетичного виховання дітей і молоді, інструментальна

етнопедагогіка органічно поєдналася з науковою музичною педагогікою і внаслідок викристалізувалася в наукові педагогічні школи з кожного етноінструмента. у результаті на сьогодні музична педагогіка забезпечує навчання й виховання високопрофесійних виконавців симфонічних, духових, народних оркестрів і ансамблів.

Для українського народу, віками позбавленого власної державності, музично-інструментальна спадщина нації підмінялася музичними творами й фольклором пануючої нації й гальмувала її розвиток. Фольклорний резервуар українського народу часто замовчувався та заборонявся з тавром “буржуазного націоналізму”. З утвердженням України як держави зазвучали українські марші з використанням мелодики пісень стрілецьких, повстанських, гайдамацьких, невільницьких. Інструментальна етнопедагогіка поєдналася з найновішими методами навчання нашої молоді гри на етноінструментах. Наукова педагогіка повинна взяти на себе відповідальність за дослідження музичної етнопедагогіки й поставити її на службу українському народу. Оскільки історія української музичної етнопедагогіки стоїть на стику багатьох наук, звідси й комплексність і різноманіття методів етнопедагогічних досліджень інструментознавства й етноінструментарію.

§3. Етнонаціональна інструментальна музична творчість

Для осмислення музичної етнопедагогіки людство затратило багато віків. Необхідно було зрозуміти сутність музичного мистецтва, щоб зуміти передавати майбутнім поколінням свій досвід, знання, вміння, формулювати й записати його в стислих словесних формах і семіотичних знаках. Цю невичерпну скарбницю педагогічної мудрості правомірно називають музичною етнопедагогікою, яка знайшла своє втілення не тільки в піснях, а й у музичному етноінструментарії.

Музична культура українського народу, зокрема її педагогіка, знаходить глибоке та яскраве втілення в народних традиціях і звичаях, святах і обрядах, народних іграх. Саме в них натрапляємо перші паростки педагогічної думки.

Аналіз історико-педагогічної літератури свідчить, що проблема музичної етнопедагогіки розв'язувалася тільки на царині запису усної народної музичної творчості та музикознавчому аналізі. Якими шляхами, методами, передавалася й формувалася навчально-виховна система освітньої політики в царині музичного мистецтва, залишалося осторонь. У методології вивчення української музичної етнопедагогіки в галузі інструментальної музики не здійснено жодних досліджень. Жартівливо й гостро виразився народний музикант на питання: “Ви граєте по нотах? – Ні! Я граю по весіллях”. Як навчився грати цей народний самоук, якими методами засвоював техніку гри на його інструменті? Безумовно, відповідь на ці питання нам може дати музична етнопедагогіка, яка живиться з історії музики України. Вважаємо, що зразки усномузичної творчості українського народу таять широкий пласт етнопедагогічних ідей, у тому числі й етноінструментальних.

Одним із загальних спеціальних наукових дидактичних принципів, без яких не можливе пізнання інструмен-

тально-музичної творчості є **генетичний**. Він дозволяє по-слідовно розкривати й простежувати зародження етнопедагогічного методу навчання гри на кожному виді музичного інструментарію. Для цього необхідно володіти такими генетично вродженими якостями, як: наявність музичного слуху, музичної пам'яті, відчуття ритму й темпу. Але необхідно зауважити, що надмірне захоплення цим методом загрожує абсолютизацією індивідуального та самобутнього в спадщині музичної етнопедагогіки українців. Варто відмітити, що три чверті українців генетично вроджені з повним набором музичних якостей. Одна чверть володіє потенційними можливостями розвитку музичних здібностей. Щоб навчитися грати на тому чи іншому народному інструменті, необхідно звернутися до історико-педагогічних методів розвитку музичної етнопедагогіки, щоб простежити нагромадження досвіду й етнопедагогічних традицій українського народу на різних етапах його історичного поступу.

Методика навчання, відповідно до специфіки інструментарію, в різних регіонах також була різною. Для кращого засвоєння навчального матеріалу в старовину застосовували різні методи: найчастіше накладали або прив'язували нитками пальці учня на пальці вчителя під час перебирання струн, використовували слухове сприйняття, попередньо проказуючи твір, мобілізуючи при цьому музичну пам'ять. Про засвоєння навчального предмета “на слух” розповідав представник Харківської школи кобзарів Г.Гончаренко: “Спочатку вчитель каже про пісенний твір, потім почне співати, а молодий кобзар мусить повторити”¹. Такі ж свідчення подає й кобзар С.Веселий. Він згадує, що навчання відбувалося поетапно. Учитель викладав матеріал “перше словесно”, після чого вимагав “співати з ним, а тоді вже

¹ Лавров Ф. Кобзарі. – К., 1980. – С.28.

грати”¹. Лірник Нестір Колісник учив своїх учнів грати, “накладаючи пальці своєї руки на учневі”. Найперше показував “Чобіт”, “Мельника”, “Комарницької”². Існували й інші методи. Лірник Грицько Осліченко згадував, що його “панотець вчив, прив’язуючи пальці. Вчив співати, співаючи, а не проказуючи наперед”³. Але універсальним дидактичним методом освоєння музичних інструментів був **метод наслідування**. Гра на музичних інструментах (на перших порах примітивних) освоювалася на слух та із збереженням у музичній пам’яті мелодії та ритму. Вивчення мелодії і її відтворення на бандурі відбувалося **лінеарним методом** із подальшим підбором “втори” та басів.

Як бачимо, наведені методики опановування інструмента бандури докорінно відрізняються, оскільки на відміну від тренінгу музичної пам’яті тут, насамперед, була задіяна механічна пам’ять м’язів руки через сліпоту музикантів.

Важливою складовою навчального процесу в кобзарських братствах було засвоєння репертуару, вибір якого був далеко не довільною справою. За виконанням приписів братств стосовно репертуару стежила панотча рада, яка не допускала свавільного ставлення до вибору творів. Поза тим, що за різних часів і в різних регіональних осередках кобзарсько-лірницький репертуар мав свої відмінності, в ньому спостерігалось кілька жанрових груп. До першої належали “жебранки”, “запроси”, “благодарствія”, “просьби”, “запросницькі жалі”, “причити”, з яких, по суті, завжди починався й закінчувався виступ народного музиканта. Другу групу складали псалми (“Ісусе прелюбезний”, “Ісусе пренаслащающий”, “Царю Христе”, “Спаси мира”, “Блудний син” та ін.) й духовні вірші (“Олексій, Божий чоловік”

¹ Листи Мартиновича П. до Сластона О. – ІМФЕ. – Ф.11-3, од. зб. 59, 50.

² ІМФЕ – Ф.6-4, од.зб. 185 (Запис В.Харкова від В.Гончара). – С.28.

³ Грилич М. Виконавці українських дум // Розповідь. – 1992. – №3. – С.16.

та ін.). Особливо популярною була псалма “Лазар”, що зустрічається в усіх кобзарсько-лірницьких репертуарних списках. До третьої групи входили жартівливі й танці, так звані “штучки” (“Хома та Ярема”, “Чечітка”, “Дворянка”, “Теща”, “Дудочка”, “Козачок”, “Тетянка” тощо). До четвертої – історичні, алегоричні й повчальні пісні (“Правда й кривда”, “Сирота”, “Сковородинська”). Окрему групу склали думи, які входили в обов’язковий перелік репертуару, оскільки їх виконання вимагало високої професійної майстерності й було доступним лише одиницям, найздібнішим кобзарям чи лірникам.

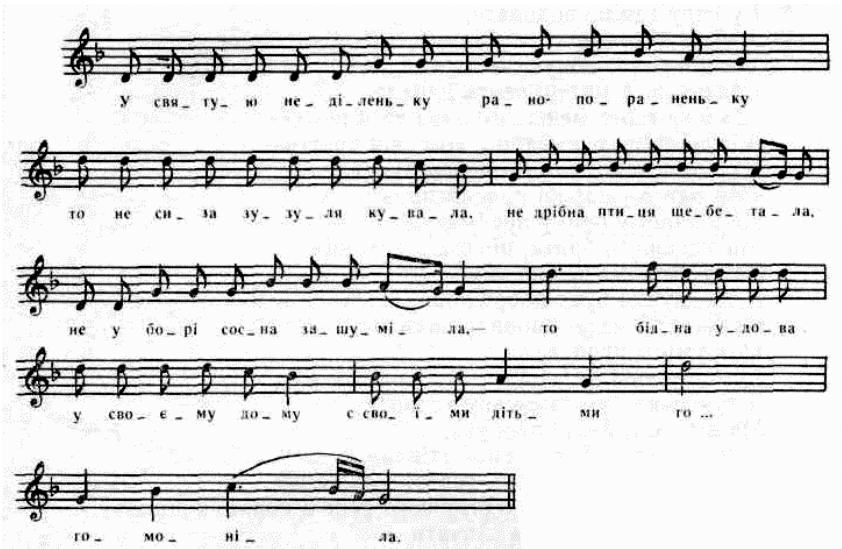
Крім цього, всі вчителі вводили програму самостійної роботи, дотримуючись правила: навчати лише основам професійного виконавства, залишаючи за учнем право самостійного вдосконалення їх навичок і самостійного професійного зростання.

Кобзарі виконували пісні переважно християнсько-моралізуючого змісту, а також історичні й сатиричні. Кобзарі-бандуристи під акомпанемент кобзи-бандури співали, крім цих пісень, ще й думи, переважно соціального змісту, а також виконували й танцювальні мелодії.

Кобзарі й лірники були основними носіями української етноінструментальної музики цього періоду. Розвиток їхнього етноінструменталізму й танців ішов поруч зі збагаченням змісту й форми української музики в цілому. Саме вони – кобзарі й лірники – відіграли визначну роль в історії української етномузичної культури, починаючи з другої половини XVI ст., й особливо у створенні одного з найбільш визначних жанрів етнукраїнської музики – найбільш типового й характерного для неї, взагалі унікального в історії світової музики – **дум**¹.

¹ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1970.

Дума “Пробідну удову і трьох синів”



Джерелом, з якого розвинулися думи, стала **традиція етноісторичних і величальних пісень**, що були дуже поширені ще в умовах князівського побуту Київської держави. Характер епічної оповіді з мелодією речитативного складу з варіантним розвитком може виступати як **особливість мови дум**¹.

Виняткове значення у формуванні дум мали також пісні, в яких домінують образи природи – степу-простору, як, наприклад:

Ой, ти, Дніпро-брате, скажи мені правду,
Ой, скільки в тебе річок упало.
Ой, упало у мене річок сорок і чотири...

¹ КФУО. Кобзарь Вересай, его думы и песни // Киевская старина. – 1982. – №4. – Август. – Т. III. – С. 259.

Символіка й оповідальний характер поступового, повільного розгортання думки цих пісень давали багатючий ґрунт для розвитку аналогічних засобів виразності дум і простору для імпровізації.

Носії етнічної мудрості – лірники й бандуристи вбачали своє завдання у відповіді на запитання: “Скажи, гучна моя бандуро, яку думу нам заспівати, скажіть, дзвінкі струни, яке життя найкраще”¹. Природно, що думи постали не лише як художнє узагальнення великих історичних подій, але й як **творчі прогнози**, що силою своєї думки закликали до **боротьби за краще майбутнє**. Якщо перший і другий цикли дум були присвячені турецькій неволі й боротьбі українського народу проти польських і російських поневолювачів, наступні цикли розкривали **повстанський рух, козацьке життя та їх порядки**.

За своїм емоціональним змістом думи, здебільшого, – це скорботні епічні розповіді, які “живуть повтореннями, бо пов’язані небагатьма мотивами та рядом асоціацій, представлених поетичним символізмом”².

Вони виконуються кобзарями в супроводі кобзи-бандури, який має характер імпровізаційного підгравання. Співці-виконавці супроводжували виконання відповідною жестикуляцією та мімікою, що поглиблювала виразовість виконуваного. Цю манеру запозичували від співців-професіоналів і селяни, що часто підігравали собі на сопілках, виконували пісні.

Музично виразні засоби дум³ – це емоційно виразний речитатив в оправі вступної та заключної пісенних строф, що становлять мелодичну основу думи.

¹ Литвин М. Струни золотії. – К.: Веселка, 1994.

² Акад. Веселовский А. Южнорусские былины. – С.-Пб., 1881 – 1885. – С.81.

³ Це питання особливо ґрунтовно розроблено в працях Ф.Колесси, з яких і запозичуємо матеріал.

“Весь глибокий інтерес музики історичних дум – у музикальній декламації”, – писав Микола Лисенко. І справді, мелодія дум скрізь підкреслює логічні наголоси відповідного тексту, тому ритмічна форма музичної фрази дум залежить від будови складів і наголосів. Структура мелодії дум не стійка, через те вона, пов’язані з віршами тексту, не мають постійності в розміщенні звукових вартостей і наголосів. У думах немає такого правильного повторення ритмічних мотивів, як у звичайних піснях. Ритм у думах формується згідно з поетичним ритмом вірша чи речитативного тексту.

Виконуючи думи, кобзар кожного разу дає новий варіант мелодії, а тому реcitaція дум близька до імпровізації – виконавці дум одночасно є і їх творцями. Мелодії дум безперестанку змінюються навіть у того самого співця, про буквальну схожість двох різних записів однієї думи не може бути й мови. Тому думи – це мелодичні речитативи з вільним ритмом і мінливою формою імпровізації; це реcitaція, пристосована до синтаксичного укладу й ритміки слів тексту, яка виявляє поділ на симетрично побудовані періоди, без повторення стійких відношень строфи. Мелодикоритмічні акценти розділені дрібними, неакцентованими нотами, які визначають граматичні наголоси відповідних віршів на приблизно однаковій віддалі¹.

Т.Г.Шевченко називав українські народні **думи** піднесено-простими чудесними рапсодіями. Він змальовував кобзарів як кращих людей епохи, порівнював їх із Гомером (“Тайдамаки”, “Сліпий”, “Прогулка с удовольствием и не без морали” та ін.). Демократичні кола по-дружньому підтримували Шевченка, вказували на глибоконародний характер його творчості, на тісний її зв’язок із народною поезією. Власне творчість Шевченка дала привід Добролюбову дати високу оцінку українським **думам** і пісням. Добролюбов

¹ Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К., 1955. – С.13–14.

писав: "... Відомо, що в пісні вилилася вся минула доля, весь справжній характер України; пісня і дума становлять там народну святиню, краще добро українського життя, в них горить любов до батьківщини, виблискує слава минулих подвигів... Все коло життєвих насущних інтересів охоплюється в пісні, зливається з нею, і без неї саме життя стає неможливим"¹.

Роль дум в історії етноукраїнської музики надзвичайна. У думах знайшли своє вираження найкращі етномузичні сторони українського народу: глибина й сила його думки, мужність і відвага його натури, пристрась його почуттів, повнота його характеру.

Царський уряд ще із часів народно-визвольної боротьби козаків і гайдамаків добре усвідомлював суспільну силу кобзарського співу. Тому в 1870 році влада заборонила так зване "жебрацтво". Ця заборона, насамперед, була спрямована проти кобзарів, хоч вони й не належали до цієї категорії, бо переважно мали сім'ї та власне господарство. Ось як згадує про свої поневіряння кобзар О.Вересай: "Гірко бо становиться в світі нашому брату старцю і, що даліше, то все, здеться, діється гірше. Уже сільські наші уряди навсправжки не велять ходити старцям по селах за милостинею, а сидя в своєму з однієї нудьги зниєш, а тому ж і недостатки жують голову... Ну да сі б злидні старцеві на три дні, дак то біда, що Господь очам не дає світу, а люди і ногам не дають волі"².

Кобзар П.Ткаченко, за переказами його поводири Грицька Семка, також "чимало зазнав утисків та перешкод од влади". Його заарештовували за виступи в Миколаєві, Дарниці та в Пирятині на Полтавщині³. М.Сперанський у

¹ Добролюбов М.О. Літературно-критичні статті. – К.: Держвидав України, 1950. – С.457–458.

² Правда. – Львів., 1868. – №23. – С.269.

³ Пашенко Т. Кобзар Петро Ткаченко // Етнографічний вісник. – Львів, 1926. – Кн.3. – С.68.

роботі “Южнорусская песня и ее современные носители” наводить свідчення кобзаря Т.Пархоменка про перші три роки своєї кобзарської діяльності: “Ходив більше по селах, боячись показуватись у містах, де мене лякала поліція”. Такі приклади можна продовжити. Про них писаи такі дослідники кобзарства: Е.Крист, В.Боржковський, О.Мартинович, Ф.Дніпровський, В.Ємець, Ф.Лавров, Б.Кирдан, А.Омельченко та ін. А Гнат Хоткевич у статті “Дещо про бандуристів та лірників” наводить уривок із твору одного кобзаря на цю тему:

Як на славіній України кобзари-лірники
проживають,
А великі пани про їх нічого не знають,
Як вони, бидолагы, страждають,
Через те, що грошей, а частенько й жлиба
не мають.
А чому ж вони не мають?
А тому вони не мають, що кудым не пидуть,
Не дуже – то їх улюбляють,
Вид усюди проганяють,
Усякої воли їх лишають¹.

Намагаючись вижити в умовах дискримінації, народні музиканти почали організовувати, за аналогом професійних музичних цехів, спілки, гурти, братства або “старечі цехи” (кобзарів у народі нерідко називали “старці”). Ці об’єднання мали на меті хоч якось захистити кобзарів і підтримати їхнє мистецтво.

Природно, що в думках сконцентрувалися всі своєрідні властивості тих прикмет, які становлять національний характер етноукраїнської музики. Думи – перлини української

¹ Хоткевич Г. Дещо про бандуристів та лірників // Літературно-науковий вісник. – Львів, 1903. – Січень. – С.103–104.

етнічної культури, в яких закладені потенції подальшого розвитку українського етноінструментального мистецтва.

Вони не просто співаються, а потребують ще й інструментального супроводу на кобзі-бандурі або лірі; у зв'язку з цим виникло ціле покоління музикантів-інструменталістів.

Етномузичне мистецтво, долаючи станові бар'єри, благотворно впливало на **музичні смаки “вищих” верств населення**. Постійне звучання народної музики в побуті створювало ту атмосферу, в якій зародилося й потім розвивалося **національне професіональне музичне мистецтво**. Крім того, музика з панських покоїв, хоч і дуже обмежено, все ж проникала в “нижчі” верстви населення й засвоювалася ними.

Таким чином, у тій нескладній, іноді навіть примітивній, музиці **схрещувалися життєдайні компоненти**, а в її “масовості”, насиченні **етнонаціональними** стильовими закладами, крилася одна з плідних передумов майбутнього інтенсивного розвитку **української професіональної музики**.

За словами Б.Асаф'єва, “...кріпацькі оркестри, що вирости на нездоровому ґрунті примусової панської забави, стали розсадниками етноінструментального виконавства й осередками безіменних творчих спроб, особливо в галузі всіляких інструментальних перекладень етнічних пісенних багатств”¹. Ця оцінка стосується української музичної культури.

Кріпацькі капели в панських палацах були характерною ознакою музичного життя. Наслідуючи придворний побут, їх заводять у другій третині XVIII ст. також українські магнати. У кінці XVIII – на початку XIX ст. “своя” музика з'являється не тільки в багатих, а й у тих, що мали середній достаток. Як писав у “Спогадах” Ф.Вігель, “більше з марнолюбства, аніж справжньої охоти, багато хто з

¹ Асаф'єв Б.В. Композиторы первой половины XIX века // Избранные труды. – М., 1955. – Т.IV. – С.41.

поміщиків складали з кріпаків свої оркестри й заводили: цілі трупи акторів”¹. Вони охоче витрачали частину прибутків на навчання кріпаків гри на різних інструментах, “щоб мати власний оркестр, який помножує втіху в домашніх святкуваннях”².

Високу оцінку оркестру К.Розумовського дав ґрунтовно обізнаний із російським мистецтвом того часу Якоб Штелін. “В Глухові на Україні, – писав він, – було організовано капелу, подібної до якої до цієї пори не існувало”. У ній було понад 40 прекрасно навчених музикантів, “з яких кожний міг виступати з честю і самостійно на своєму інструменті. Коли хор цієї капели в присутності двору та інших високопоставлених осіб виступив уперше 1753 року в Москві у палаці гетьмана, його зустріли із захопленням”³.

Деякий час мав К.Розумовський і роговий оркестр, що складався з 36 осіб; пізніше він продав його Г.Потьомкіну.

З 1770 до 1784 рр. капельмейстером у К.Розумовського був відомий тоді валторніст Карл Лау (пізніше перейшов до Г.Потьомкіна).

На кінець XVIII ст. у Батурині кількість музикантів К.Розумовського набагато зменшилась. Інший визначний колектив музикантів, що розпочав своє існування також десь у середині XVIII ст. і належав кільком поколінням власників, був оркестр Галаганів. Але на відміну від великих вельмож Розумовських Галагани були просто багатими поміщиками на Полтавщині. Розквіт діяльності оркестру припадає на першу половину XIX ст., він продовжував діяти навіть після 30-х рр., коли багато кріпацьких оркестрів уже припинили існування. Започаткував його Іван Галаган у с. Сокиринці. За статистичними відомостями, там само в 1804 р. у його сина, майора Г.Галагана, існували капела й

¹ Вигель Ф.Ф. Воспоминания. – М., 1864. – С.143.

² Гесс де Кальве Г. Теория музыки. – Л., 1923. – С.10

³ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – С.90.

балет. Один з онуків І.Галагана – Петро Григорович, оселившись у 1814 р. у с. Дігтярі, збільшив оркестр до 30 чоловік. То був один із найкращих кріпосних колективів, які існували в першій половинні XIX ст.

Кріпосні капели були дуже різноманітними як за інструментальним складом і кількістю музикантів, так і за професійною майстерністю. Серед них траплялись оркестри й хори, спроможні майстерно виконувати складні твори світового репертуару. Поряд із великими, першорядними за художністю колективами існували набагато менші оркестри й хори та навіть зовсім невеличкі ансамблі для суто домашніх потреб. У їхньому репертуарі чільне місце посідали пісенні й танцювальні народні мелодії. Щодо інструментального складу великих кріпосних оркестрів, то уявлення про нього може дати згадуваний список інструментів Розумовських. Його складено десь у першій чверті XIX ст. – у пору, коли оркестр уже занепадав. Тож список не подає вичерпних відомостей про інструментарій.

Про репертуар кріпосних музичних колективів можна судити з нотної бібліотеки Розумовських. Ця унікальна колекція збиралася протягом майже століття й охоплює понад 2000 зразків. У ній представлено симфонії, увертюри, концерти, ансамблі, сонати; твори для клавішних інструментів, скрипки, гітари, духових; понад 50 оперних партитур; музично-учбова література. Перелік авторів перевищує півтисячі прізвищ – це переважно зарубіжні композитори, але є й вітчизняні¹.

З розвитком професійної музичної діяльності в містах значення кріпосних оркестрів поступово зростає. Особливо це помітно в 30 – 40-х рр. XIX ст. Замість кріпосних музикантів з'являються “вільні” артисти. На перших порах у концертах і театрах одночасно виступали як перші,

¹ Див. список авторів музики у вид.: Українське музикознавство. – 1963. – Вип.6. – С.252–262.

так і другі. Однак поміщикам вигідніше було платити **вільнонайманим** музикантам, ніж тримати постійний оркестр. Вільнонаймані музиканти грали на весіллях й інших забавах, виконуючи етноукраїнські танці та супроводжуючи народні пісні.

Якщо первинним призначенням військової музики було надавати різного роду сигнали, то в подальшому сфера застосування військових оркестрів розширюється, інструментальний склад поповнюється. Військова музика починає залучатися в офіційно-урочистих церемоніях, що були неодмінною складовою частиною обряду “постановлення” військових осіб у вищий чин. Великий оркестр звучав на урочистостях при обранні гетьманом Кирила Розумовського. Ще пишніше в музичному відношенні було представлено прибуття К.Розумовського в його резиденцію влітку 1751 року.

Після смерті гетьмана (1803 р.) частина півчих і музикантів перейшла до його сина Андрія Розумовського, який теж любив музику й мав неабиякі музичні здібності. Проживаючи у Відні, він був особисто знайомий із Й.Гайдном, В.А.Моцартом, Л.Бетховеном. На замовлення А.Розумовського Л.Бетховен написав і присвятив йому три квартети. Можливо, що А.Розумовський знайомив його з українськими народними піснями, б в одному з квартетів відчутні впливи української народної пісенності. У кожного з відомих представників сім’ї Розумовських були нотні зібрання. До нашого часу дійшла частина нот з їхньої бібліотеки, які нині зберігаються в Національній бібліотеці України ім. В.І.Вернадського¹.

Однак призначена музикантам платня була, як правило, мізерною, та й ту вони одержували далеко не регулярно. Про ставлення до них військової старшини свідчить скарга, подана в 1722 р. гетьманові Полуботкові:

¹ Історія української культури. – К.: Наукова думка, 2003. – С.985.

“Як прийшли ми всі до пана Андрея Кондзеровського зо всем своїм товариством, і стали у него упоминать свого заслуженого, которій не тилко милосердія своего не ноказал о нагороде нам належитого датку, навіть еще, як хотя всех конфудувавши, товарища нашего, Остапа, у щеку ударил”¹.

На думку історика Д.Багалія, до військової музики входили й бандуристи. Він вважав, що бандуристом міг бути сліпий Данилів син, мабуть, бандуристами були й ті п'ять музикантів, що разом із десятима трубачами в почті Мазепи прибули до Москви в 1689 р. Маючи досить тихий, слабкий звук, старовинна бандура не могла бути інструментом військового оркестру, але грою на ній **супроводжувалися кобзарські співи про подвиги козаків у боях із ворогами.**

На початку ХІХ ст. військові оркестри були направлені по всій Україні – там, де стояли полки. Солдати-оркестранти повинні були відслужити 25 років, після чого вони йшли працювати в різні цивільні оркестри. Крім солдатів, у військових оркестрах брали участь вільнонаймані музиканти. “Кожний полк має свою капелу, – писав Гесс де Кальве, – і декотрі з них надзвичайно гарно упоряджені”².

Полкова музика продовжувала здійснювати свої функції. Вона грала, починаючи від урочистих зустрічей та оглядів до балів, гулянь і місцевих торжеств. Брала участь у театральних виставах і концертах. Військовими оркестрами поповнювалися кадри київського магістратського оркестру. Їх запрошували, в разі потреби, в аматорські ансамблі для підсилення духової групи, а також в оркестри Харківського університету. Переважно в репертуар таких колективів входили марші, танці, привітальна музика. Більш професійні військові оркестри мали в репертуарі складніші твори –

¹ Цит. за: Лазаревський А. Описание старой Малороссии. – Т.ІІ. – С.293–294.

² Гесс де Кальве Г. Теория музыки... – С.10.

увертюри, польки, мазурки. Інші наукові джерела називають навіть перекладення творів Гайдна, Моцарта, Бетховена. У великих містах і містечках саме полкові оркестри були чи не найбільшими поширювачами інструментальної музики того часу.

Але найбільш цінною рисою української музики залишаються її **пісенність, мелодійність**, що тісно пов'язані з **етномелосом**. Українські композитори ще недостатньо оцінили величезні виражальні можливості інших жанрів етнічної творчості, наприклад **народного епосу** з характерним для нього **музичним речитативом**. Спроби розвинути цю мелодичну сферу, які були здійснені в операх “Довбуш” С.Людкевича, “Украдене щастя” Ю.Мейтуса, в наш час свідчать про необхідність подальшої розробки **музичної декламації** як важливого засобу динамізації драматургічного розвитку.

За період свого існування етноінструментальна музика пройшла славний шлях, збагативши скарбницю українського музичного мистецтва цінними творами. Такі музичні полотна, як Друга симфонія Л.Ревуцького, “Заповіт” С.Людкевича, опера “Богдан Хмельницький” К.Данькевича, Третя симфонія Б.Лятошинського, опери Г.Майбороди “Милана”, “Арсенал”, “Тарас Шевченко” є переконливим свідченням не лише реалістичних тенденцій в українській музиці, але й зростання ідейної та художньої зрілості українських композиторів, що зуміли вийти на простори високого мистецтва, **зберігши при цьому міцні зв'язки з етномузичним національним ґрунтом**¹.

Цікавим явищем у музичному житті України стає поява **капели бандуристів** – колектив, де виконавці супроводять на бандурах свій власний спів. Так, на перших бандурах грали співаки-тенори, а на других – баси. Паралельно

¹ Гордійчук М. Історія української музики. – К.: Мистецтво, 1989. – Т.І. – С.83.

появляються ансамблі сопілкарів. На перших порах вони поділялися на дві партії, а з появою сімейства сопілок до ансамблю вводять сопілки – перші і другі, альти, тенори та сопілку-бас. Аналогічна картина спостерігається в ансамблях цимбалістів, де в міру потреби талановиті майстри-інструменталісти задовольняли вимоги ансамблів, створюючи сім'ї цимбалів, сопілок і бандур. Ансамблі та капели бандуристів поповнюють свою оркестрову групу цимбалами, сопілками, бубном та іншими інструментами, перетворюючи, таким чином, оркестр бандур в оркестр народних інструментів. Оркестри етноукраїнських музичних інструментів, навпаки, намагаються зберегти у своєму складі бандури, надавши їм у колективі вагоме значення. Оркестр народних інструментів такого складу має широкі технічні можливості, повний оркестровий діапазон, виняткові різноманітні оркестрові барви як груп оркестру, так і окремих його інструментів. Раціональне використання цих особливостей оркестру українських народних інструментів перетворює його на своєрідний виконавський колектив, який відзначається специфічним етноукраїнським колоритом. Такі оркестри популяризують кращі зразки пісенної та етноінструментальної музичної творчості українського народу.

Як і бандуристи, цимбалісти часом супроводять власний спів. Хоч співаки серед цимбалістів зустрічаються значно рідше, ніж серед бандуристів, багатовікові традиції кобзарського мистецтва лишили помітний слід на розвитку цимбального мистецтва.

У західних областях України цимбали частіше використовувалися в складі троїстої музики. Домінантна ознака троїстої музики – її **тембро-фонічна сторона, залежна від складу інструментів**. У центральних областях України побутують переважно три інструменти: скрипка, басоля (вид віолончелі) та бубон.

Одна з умов стрункої й злагодженої гри ансамблю – **строга функціональна диференціація** та ієрархія нерівно-

цінних за технічними й виражальними можливостями інструментів, а також виконуваних ними партій. Без цього не можливе унікальне явище народного виконавства – **групова етноінструментальна імпровізація**. Розподіл функцій залежить від природних якостей інструментів. Скрипці відводиться роль **мелодичного голосу**, інші інструменти виконують ще **дві обов'язкові функції – гармонічну й метроритмічну**. Тому цимбалістів-співаків було мало, хоч гра на інших народних інструментах (трембіті, сопілці й особливо дуді-козі) інколи чергувалася зі співом.

Для виконання куплетних пісень із порівняно невеликим діапазоном чи мелодекламацій не завжди треба мати великі вокальні дані, але, безперечно, високу виконавську майстерність. У цих випадках вибір пісень також відіграє не останню роль. У виконанні співака-цимбаліста краще звучать мелодії широкого дихання. Супровід повинен бути спокійним, його не варто переобтяжувати значною кількістю орнаментальних прикрас, але разом із тим при гармонізації мелодії не можна забувати й специфіки цимбалів¹.

У минулому цимбаліст грав не в спеціальних приміщеннях, а де траплялося: на базарі, на подвір'ї, в селянській хаті. Його могли чути не більше кількох десятків слухачів, що тісним колом оточували виконавця. Отже, звук великої сили був непотрібний і це цілком задовольняло присутніх. У наш час, коли в розпорядженні є прекрасні концертні приміщення, де збирається велика кількість слухачів, природно, утворилися, відповідно до великої аудиторії, колективи бандуристів, цимбалістів тощо. Цимбаліст повинен не тільки **опановувати техніку гри**, а й набувати вміння **виконувати сольні й хорові партії**.

У Державному українському народному хорі ім. Г.Верьовки цимбали супроводжують вокальні дуети, тріо, квар-

¹ Народные песни Галицкой и Угорской Руси, зібрані Я.Головацьким. – М., 1878. – С.214.

тети. Цимбалісти акомпанують окремим співакам і в Державній заслуженій капелі бандуристів України. Таке виконання завжди викликає в слухачів велике зацікавлення. Особливого колориту надає супровід цимбалів хоровому співу, який більш активно почав використовуватися для акомпанементу лише у 20–30-х роках ХХ ст.

Спів у супроводі цимбалів використовують: заслужена самодіяльна **капела бандуристів Струсівського будинку культури** Тербовлянського району Тернопільської області, народна самодіяльна **капела бандуристів Львова “Верховина”**, заслужена самодіяльна **капела бандуристів Дніпродзержинська**, народна самодіяльна капела бандуристів м. Івано-Франківськ і багато інших колективів. Цимбали, скрипки та інші народні інструменти широко використовуються для виконання обробок та імпровізацій на основі етнічних пісень і танців, різного роду **“попурі”** й **“в’язанок”** на теми масових пісень. Характерною ознакою таких обробок є те, що кожний виконавець-цимбаліст пристосовує їх інколи до строю свого інструмента. До репертуару українських цимбалістів увійшли кращі зразки білоруських та угорських творів, значна частина яких, не зважаючи на різні діапазони й аплікатури цимбалів, добре звучить на українських інструментах. До них насамперед належать концерт для цимбалів у супроводі оркестру народних інструментів В.Чуркіна, **“Перепілонька”** – білоруська народна пісня в обробці Й.Жиновича. Цимбали стають одним із важливих музичних інструментів, які забезпечують основу гармонічного акомпанементу мелодії.

Велику роль у доборі навчального та концертного репертуару відіграє пристосування педалі до вдосконалених цимбалів-прима нової конструкції. На цимбалах нової конструкції можна виконувати музичні твори, які раніше вважалися зовсім не придатними для цього тому, що на інструменті не було демпфера. Крім чітких поодиноких і подвоєних ударів з арпеджованими акордами й без них тре-

ба вміло координувати глушіння звуків руками та демпфером особливо в тих місцях, де після нот є паузи.

Удосконалення цимбалів-прима розкрило деякі нові елементи виконавської техніки. До них можна віднести виконання мелодії піцикато та тремоло з одночасним супроводом поодинокими ударами, видобування флажолетів у малій та першій октавах.

Глибоке проникнення в зміст пісень, танців, різноманітних інструментальних п'єс, використання багатих засобів динамічних відтінків, правильне вживання технічних прийомів гри – все це допомагає виконавцеві на цимбалах правдиво виконувати авторський задум, виразно передавати художні образи музичних творів. Вагоме місце займають цимбали й у **троїстих музиках**, що набрали широкого розповсюдження в **зоні Карпат**. Наявність трьох стабільних функцій, їх усвідомлене й строге закріплення за виконавцями – провідна властивість ансамблю.

При зміні кількості й видів інструментів зміст кожної з трьох партій може розширюватися. Так, при введенні ще однієї скрипки або інтонаційно-рухливого духового інструмента основна мелодична лінія **наповнюється підголосками**, як правило, **віртуозного характеру й багатою орнаментикою**. Інструменти з бурдонними голосами виконують одночасно **дві функції: мелодичного підголоска й гармонічного тла**, що також вносить особливий національний колорит і надає виразності звучання.

В ансамблевій грі діє принцип **функціональної змінності голосів**, пов'язаний з **імпровізаційним типом мислення й характером колективної виконавської практики**. Троїсті музики – група рівноправних учасників, гра яких вирізняється не тільки строгою **логічною організацією**, а й великою **свободою й індивідуалізацією**, що досягається **функціональною змінністю голосів**. Кожен з учасників може **“задавати тон”**.

Зміна функцій інструментів відбувається настільки природно, що навіть вибагливе вухо не завжди може вловити ці моменти. Провідну роль у досягненні цього відіграють також **імпровізаційна техніка мелодичних варіантів-підголосків** і наявність типових **структурних елементів-зв'язків**. Це забезпечує виразний акустичний ефект: багаторазова повторюваність основної теми танцю настільки засвоюється у свідомості слухачів, що **підсвідомо продовжує звучати й у той час, коли музиканти її не виконують**.

Виконання троїстих музик барвисте й колоритне, вражає слухачів злетом фантазії й винахідливістю виконавців. Однак багато з того, що звучить, важко або й неможливо виразити в нотній графіці.

Цимбали, сопілки, скрипки – інструменти, що творять **збірний образ етноукраїнського музичного фольклору**. Словаки й угорці, румуни й українці, що живуть у зоні Карпат, використовують цимбали і як інструмент для супроводу, і як **самостійний засіб етномузичної виразності**. Звернення до цимбалів пов'язане не стільки з приналежністю цього інструмента до **знакової системи фольклору Карпатського краю**, скільки з прагненням композиторів до **нових, не шаблонних, фонічних і колористичних прийомів**, у вираженні новаторських у їх творчості ідей. У 1980 році в результаті творчої співпраці композитора Богдана Котюка та цимбаліста Тараса Барана постає самобутній, як для української музики, твір “Тріо-соната для цимбалів, альту та контрабаса”. Звучання цього своєрідного ансамблю й новаторський підхід щодо трактування цимбалів не як етнічного інструмента, а рівноправного серед класичного музичного інструментарію дали поштовх Д.Задору до створення концерту для **цимбалів із симфонічним оркестром**. Прагнення утвердити цимбали серед інших творів сучасного концертного репертуару стало підставою для написання багатьох композицій для цимбалів різних жанрів і

форм. Дві п'єси для цимбалів-соло Д.Задора “Імпровізація” та “Фанфари” були останніми, що створив композитор¹.

При аналізі двох мініатюр напрошуються паралелі з творчістю Б.Бартока й І.Стравінського. В “Імпровізації” сфера загостреного медитативно-імпровізаційного мислення є ніби відлунням повільних частин квартетів Б.Бартока. Ладова варіативність форми п'єси теж створює паралель із композиційними знахідками визначного угорського новатора ХХ ст. Якщо в “Імпровізації” переважають **малосекундові та тритонові інтонації**, то у “Фанфарах” на противагу експлуатується **терцієва інтонаційна сфера**. Закличні інтонації й характерні висхідні сигнальні ходи в терціях угору у “Фанфарах” Д.Задора – це ніби відгомін “Петрушки” І.Стравінського, перенесений на **закарпатський ґрунт**. У “Фанфарах” розвиток будується за подібним принципом контрасту: стрибки терцій і короткі висхідні пасажі. За своїм емоційним напруженням дві п'єси Д.Задора відносяться до репертуару не лише технічно, але й інтелектуально зрілого цимбаліста-віртуоза.

Зацікавлення львівського композитора Б.Котюка **цимбалами** й іншими яскраво вираженими представниками **етнічно зорієнтованих інструментів** пов'язане з його науковою роботою, спрямованою на **збереження перлин етнічного музикування та їх адаптацію в концертному середовищі**. Значна кількість різноманітних за складом ансамблевих композицій написана композитором із використанням цимбалів: це й музика, що базується на **неофольклорному переосмисленні національного інтонування**, й духовні твори, де цимбали виступають як рівноправний ансамблевий інструмент або один із компонентів *basso continuo*. Окреме значення композитор надає **колористичній функції** цимбалів у поєднанні з іншими інструментами – **як тради-**

¹ Цимбаліст Тарас Баран. – Львів: Кобзар, 2001. – С.79.

ційно етнічними, так і симфонічними й електронними (музика до драми-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня”).

На зламі століть композитором написано дві рапсодії, що є своєрідним **підсумком глибокого вивчення ним етнічної інструментальної музичної культури**. Водночас прагнення вивести **цимбальне музичне мистецтво** на рівень віртуозного конвертування в рапсодіях для цимбалів Богдана Котюка має **незаперечний пріоритет**. Кожна з рапсодій будується на оригінальній авторській тематиці, а органічність музичних побудов пояснюється композиторським осмисленням завдань концертно-віртуозного музикування. Розвитковий характер тематизму рапсодій Б.Котюка не вступає в протиріччя зі зміною яскравих епізодів. Саме ці риси є визначальними для означення характерної образності, що властива рапсодії як жанру інструментальної музики. Обидві рапсодії є самостійними творами, що ні в якій мірі не нав’язує необхідність їх сумісного виконання.

Етномузичні джерела стали основою творчості сучасних композиторів і виконавців. Так, С.Кушнірук у **“Гуцульському диптиху”** дає приклад естрадизованого проникнення етнофольклорних мотивів. Зміни яскравого тематизму поєднуються з відтворенням тембральної палітри гуцульського мелосу. Перша частина **“Гуцульського диптиха”** в порівнянні з румунською дойною не несе такого смислового та тематичного навантаження. Це своєрідний скорочений конспект **“Гуцулки”**. Друга частина диптиха – **“Гуцулка”**. В етнофольклорних першоджерелах головну роль у цьому танці відіграє скрипка. У транскрипції соло цимбали в супроводі ансамблю народних інструментів. Це не єдине, що відрізняє **“Гуцулку”** С.Кушнірука від етнофольклорних першоджерел. Однак якщо фольклорні прототипи складаються з 30–40 колін, то **“Гуцульський диптих”** будується на одинадцяти колінах. Властива квадратність побудов витримана протягом усієї **“Гуцулки”**. Дрібна техніка становить основну складність твору. Чіткість виконання мор-

дентів і правильно вивірена педалізація є ще одним чинником, що відтворює колорит **гуцульського етномузикування**.

Велику цікавість викликає редакторська транскрипція твору “Весільна сюїта”, корифея **етноукраїнського цимбального мистецтва Д.Попічука**. Автор назвав його **“Обрядові весільні мелодії”**. Свій багаторічний досвід музикування на Буковині в автентичному етнофольклорному стилі, який був перейнятий від батька, Дмитро Попічук зафіксував у **етномузичному циклі** танців із рідного села Магала. Це чотири фрагменти етнічного весільного дійства – “Танець молодого”, “Жалі нареченої”, “Танець свахи” й “Танець свекрухи”. Унікальність **“Весільної сюїти” Д.Попічука** полягає в нетрадиційному для концертного виконання **прочитанні фольклорних першоджерел**. Якщо в “Гуцульському диптиху” С.Кушнірука фольклор постає в естрадизованому плані й носить характер **концертно-віртуозної споглядальності**, то у “Весільній сюїті” редактор намагається в новому записі відтворити з максимальною достовірністю **автентичність етнофольклорного джерела**. Партія сопілки спрямована на відтворення неповторного колориту **“весільних плачів”**. Окрім завдань етнохудожньої виразності, до чого зобов’язує цимбаліста-сопілкаря твір, виникає маса труднощів, пов’язаних із координацією рухів. Зміна позиції утримання сопілки має бути доведена до перфенції. До труднощів координаційного характеру відноситься й невластива для цимбалістів біфункційність виконання, що передбачена в третьому творі сюїти. Алгоритм метричної поліритмії, закладений у перших тактах “Танцю свекрухи”, вимагає від виконавця виняткових координаційних зусиль. Поза всяким сумнівом, що лише музикант високої кваліфікації здатний довести до вихрового темпу, поступово прискішуючи темпи цілої частини сюїти, одночасно витримавши з математичною точністю відпрацьовані

удари по різних ударних інструментах у балансі з мелодією, веденою **на цимбалах**.

Наведені приклади свідчать, що **цимбали** міцно ввійшли не лише в етномузичний побут українського народу, вони стали основою у творчості багатьох композиторів і виконавців-професіоналів¹.

Розглядаючи твори українських композиторів, можна пересвідчитися, що в кращих із них намітилися нові риси у використанні народної музики. З одного боку, це зумовлено більш **глибоким осмисленням** українськими композиторами **історичного значення музики в житті народу, пізнанням його образного змісту й багатих виражальних можливостей**, з іншого, – **зростанням** композиторської **майстерності**. Вивчення різноманітних інтонаційно-ритмічних пластів етнічної музики сприяло збагаченню арсеналу виражальних засобів професіональних творів, зокрема ладо-гармонічної, голосоведення, підказало митцям етнонаціональні форми розвитку музичного матеріалу.

Основні методи української музичної етнопедагогіки в національному інструментарії склалися на базі наукової педагогіки. Методи навчання – це спроби педагогічних дій, за допомогою яких досягається оволодіння музичного інструмента, його матеріальної частини оволодіння знаннями із звук обубання, технічних умінь і навичок гри, а також розвиток творчих здібностей людини. Прийоми гри на музичному інструменті є частиною методу, його складовою, що проявляється в окремих діях з оволодіння звукодобування, звуковедення, мелодизації й ритмізації. Українські народні мелодії, які народні творці-самоуки інтуїтивно, на емпіричному рівні відтворювали їх на музичному інструменті, користувалися **методом лінійного зв'язку**. Це означає, що вони будували, відтворювали на інструменті мелодію, яка

¹ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.105–110.

інтервал за інтервалом, лінійно вибудовувалася горизонтально згідно з моделлю, що закладалася виконавцем як музична думка.

Найперший метод оволодіння музичним інструментом був тісно пов'язаний із **принципом ладовості**. Почуття ладової упорядкованості – одна з найважливіших основ музичної етнопедагогіки, якою керується музикант, відтворюючи на інструменті мелодію.

Принцип ладового функціонування мелодії вказує на факт системної висотної організації звуків, що базується на тяжінні нестійких ступенів звукоряду до стійких. На цій закономірності творилися народні пісні-мелодії, а від них інструментальна музика.

Завдячуючи ансамблевому використанню музичного інструментарію, українська музична етнопедагогіка опирається на важливий дидактичний **принцип гармонізації**, що збагатив звукову палітру оркестрового звучання. Залежно від призначення музичного інструмента, що забезпечує звучання мелодії (скрипка, сопілка та ін.) чи гармонійний супровід (цимбали, бандура, ліра та ін.), буде конструюватися музичний образ, відтворюватимуться ритм, темп, динаміка. Гармонія творить узгодженість із мелодичним матеріалом і підпорядковується їй. Цьому сприяють народні інструменти, які диференційовані згідно зі своїм призначенням у музичному творі.

Досліджуючи малознаний пласт української музичної етнопедагогіки, який тісно пов'язаний із розвитком освіти й музично-теоретичної думки України, намагаємося осмислити, зрозуміти й передати майбутнім поколінням свій досвід, знання, вміння із цієї невичерпної скарбниці музичного мистецтва, сформувати й усвідомити народну мудрість, закладену в музичну творчість, розкрити й розвинути духовну культуру української нації. Музична етнопедагогіка ввібрала культуру свого народу, його найкращі традиції, спрямовані на якісне поліпшення виховання молодого покоління.

ВИСНОВКИ

Українська музична етнопедагогіка – це складова частина народної педагогіки, яка включає емпіричні педагогічні знання й досвід українського народу в галузі навчання та музичного виховання. Вона впливає й формує людські почуття та має глибинні етнопсихологічні, етнолінгвістичні, етнодидактичні, етномузичні національні риси, які вкрай необхідні для формування державної нації в період початкового й подальшого будівництва України.

Коріння музичної етнопедагогіки українця сягають углиб дохристиянської й християнської доби Київської Русі. Уже тоді, в ті далекі часи, необхідно було сформувати систему спілкування між людьми – мову. Для цього треба було впорядкувати звук як будівельний матеріал мовної та сигнальної звукової системи. Потреба передавати трудові знання, вміння й досвід підростаючим поколінням сформувала зародження народної дидактики та вплинула на засоби музичної етнопедагогіки, дала якісну оцінку на виховування людських почуттів.

Народна дидактика знаходить своє найбільш повне вираження і втілення в повсякденному житті та праці кожної сім'ї, її навчальному досвіді, народних традиціях, звичаях, обрядах і таких засобах розвитку нації, як дитячий музичний фольклор, народна музична творчість, музика до танцю, дитячої гри, коляди, щедрівки, календарно-обрядових пісень.

За музичною етнопедагогікою навчання базується на дидактичному принципі триєдиної цілісності – пізнавальної, виховної, розвиваючої, що передбачає почуттєву оцінку знань, умінь, навичок. Вони формують світогляд, прищеплюють почуття прекрасного й потворного відповідно до ідеалів морально-етичних способів поведінки та діяльності. У цьому розумінні навчання має бути доступним для дитини, відповідати віковим особливостям, рівневі роз-

витку. Принцип доступності навчання в музичній етнопедагогіці вимагає, щоб нові знання й уміння співвідносились із фізичними віковими можливостями, базувалися на їх життєвому досвіді, щоб кожна порція музичних знань і вмінь підносила особистість на вищий рівень музичного розвитку.

Музична дидактика належить до динамічних соціально-педагогічних явищ. Під впливом суспільного прогресу вдосконалюється її зміст, розвиваються її форми, методи навчання, конкретизуються принципи, функції.

Розглядаючи педагогічну культуру українського народу, ми відзначаємо, що вона відображає його багато-вікову історію взагалі й музичну етнопедагогіку зокрема. Тому аналіз музичної етнопедагогіки Київської України-Русі та Галицько-Волинської держави привів до таких висновків:

1. До нас дійшли музичні інструменти, фрески, малюнки, письмові пам'ятки, добуті з “підземної України”, та праці видатних українських дослідників музичного мистецтва, звернені до народних витоків пісенного мелосу, які розглянули шляхи їх розвитку, географію поширення, приблизну історичну хронологію у використанні окремих видів носіїв музичних традицій (скоморохи, лірники, кобзарі-бандуристи й т. п.) та виявили етнолінгвістику пісенних термінів, опиралися на свідчення музичного фольклору (пісня, дума, билина, кант, коломийка, частівка танцювальна й обрядова мелодика та ін.). В основному вона ґрунтується на появі романського стилю Софії Київської та знаменному співі з утвердженням кирилівської азбуки, яка відображала звукову палітру праукраїнської мови в буквах. Це дало добре підґрунтя для запису текстів пісенного фольклору – бази виникнення музичної етнопедагогіки. Про це свідчать “Слово о полку Ігоревім”, “Києво-Печерський патерик”, “Поученіє дітям” Володимира Мономаха, “Руська Правда” Ярослава Мудрого, “Діалектика Іоанна Дамаскіна”,

в якій є розділ “Про дев’ять муз і сім вільних мистецтв” (наук): граматику, діалектику, риторiku, арифметику, астрономію й музику. Є історичні документи Київської Русі й Галицько-Волинського князівства, що свідчать про високий рівень музично-виконавської культури, серед яких “славутний п’вєць Митуса” (Дмитро), грек Мануйло, Боян-співець, мандрівні музиканти, що мали такі назви: скоморохи, шпільмани, ігреці, мейстерзінгери, ваганти, лаутари, з яких творилися співочі й інструментальні гурти різної конфігурації, що дістали назву: троїсті музики, лірники, кобзарі, бандуристи, співці, хори. Вони мандрували по європейському континенті й обмінювалися пісенно-танцювальним репертуаром.

На перший план постав такий висновок:

- українська народна музика та її етнопедагогіка мала свої принципи й методи;
- принцип неперервності історії українського народу;
- принцип неперервності українського шкільництва;
- принцип неперервності розвитку народної й професійної музики.

Історія українського народу періоду Київської Русі й Галицько-Волинського князівства тісно пов’язана з музичним мистецтвом, бо через пісні та їх мелодичний і поетичний зміст можливо пізнати його історичні коріння й факти. У вивченні скомороших, набожних пісень і календарно-обрядових мелодій і текстів фіксуються сліди вчинків окремих осіб, груп і цілого народу. У поетичних текстах ми маємо підставу вбачати суб’єктивне розмаїття історичного та біографічного часу, в якому розгортаються ці тексти. Методи пізнання, вивчення музичної культури розвиваються разом з її функціонуванням і не стоять осторонь від пам’яток сивої давнини.

2. Українська музична етнопедагогіка козацької держави порівняно з образотворчим мистецтвом, літерату-

рознавством, історією перебуває в досить невідповідному становищі. Коли в галузі літератури, архітектури, малярства того часу збереглося досить багато пам'яток, то з музичного мистецтва, особливо народної пісенної творчості, зовсім немає. Немає нотних записів пісенного фольклору.

Історичні умови успішного розвитку музичної етнопедагогіки України прислужилися в період завоювання державності в другій половині XVI та XVII ст., що припадає на період Хмельниччини й Гетьманщини. Козацтво зберегло і множило пісенну усну творчість, починаючи від князя Дмитра Байди Вишневецького (1540 рік) до останнього гетьмана України, знищеного козацтва Катериною II.

На Запорізькій Січі (Хортиця) в XVI ст. була заснована серед козаків і їх дітей школа кобзарів і співців, у якій простежується досить високий рівень грамотності й освіченості. Період визвольної війни Б.Хмельницького та Гетьманщини характеризується сплеском народного музичного фольклору, викликаний подіями боротьби українців за своє визволення та державність. Героями і народнопісними образами стали Б.Хмельницький у думах “Хмельницький і Барабаш”, “Дума про корсунську перемогу”, “Похід на Молдавію”. У них відтворено патріотизм української нації, де виступають реальні патріоти України – Максим Кривоніс, Іван Богун, Данило Нечай, Мартин Пушкар, Матвій Гладкий та славне військо Запорізької Січі. Події національно-визвольної боротьби оспівано в піснях, у яких прославляються героїзм і перемоги козацько-селянських військ під Корсунем – “Засвіт встали козаченьки”; під Берестечком – “Висипали козаченьки з високої гори”; під Жванцем – “Ой з города Немирова”; під Пилявцями – “Гей, не дивуйте, добрі люди”; під Жовтими Водами – “Чи не той то Хміль?” та багато інших.

Образи Нестора Морозенка, Лук'яна Кобилиці, Олекси Довбуша, Устима Кармалюка в українському му-

зичному епосі пройняті почуттям патріотизму, любов'ю до рідної землі, символами козацької слави.

3. Виховний ідеал українця в історії етнопедагогіки виражається не тільки в народній педагогіці чи у творах письменників, філософів, музикантів, а й не меншою мірою в християнських віруваннях. Введення в Київській Русі християнства Володимиром Великим сприяло розвитку музики в церковному середовищі. Нові форми релігійного життя народу після язичницьких вірувань створили умови виникнення музичної етнопедагогіки, яка забезпечувала церковну гімнографію. З'являються співаки, які керуються богослужбовими книгами, де передбачено церковний спів. Знання церковного співу поширювало духовенство й окремі “домешвенники” – вчителі співу, які керувалися напів-церковним, напівсвітським співом (на слух). Цьому процесу допомагали грецькі та болгарські церковні співці.

Під час святкування 1020-річчя хрещення Руси-України 26–27 липня 2008 року й участі у ньому Вселенського патріарха Варфоломія I українці ознайомилися з хоровим богослужінням патріаршого хору та хору Української православної церкви, які, опираючись на старогрецькі напиви та церковні гімноспіви, продемонстрували високу вокальну й хорову культуру. Ще від Ярослава Мудрого (1053 рік) залишилися письмові звістки про “ангелоподібний спів у похвалу і славу Бога”. Культовий унісонний хоровий спів становить ознаку розвитку болгаро-візантійської монодії (одноголосся), яка із часом фольклоризувалася на основі усної етнопедагогіки веснянок, купальських, обрядових пісень.

Необхідно відзначити, що усна пісенна творчість українців розвивалася на основі етнопедагогіки двома паралельними напрямками, а саме: **перший** – народні пісні, що відтворювали побутове життя українців від дитинства до смерті, в них змальоване життя, пов'язане з календарно-господарською та родинно-побутовою діяльністю. Велику

групу становлять календарні пісні (колядки, щедрівки, веснянки, русальні, петрівчані та інші), родинно-побутові (весільні, хрестильні, поховальні голосіння), епічні (думи, історичні билини, балади), суспільно-побутові (козацькі, чумацькі, рекрутські, солдатські, повстанські, стрілецькі, заробітчанські), лірично-побутові (любовні, жартівливі, сатиричні, танцювальні, коломийки, частівки) й уся усна народна творчість; **другий** – духовна музика (партесні концерти, духовні та світські канти, вертепи, шкільні драми, псалми, кондаки, гімни, антифони, стихири, канони); музична освіта (творчість українських композиторів, літургії, похоронна музика, християнська нотна література, церковні хори, солісти-псалти та інші). Ці дві паралелі розвитку музичної культури України взаємодіяли й взаємозбагачувалися, й у цьому велика заслуга музичної етнопедагогіки, яка сформувалась як педагогіка народна і як педагогіка наукова. В основу духовної музичної етнопедагогіки покладено основний принцип – християнська мораль.

4. Методологічне визначення української музичної етнопедагогіки знайшло свій прояв у народних виховних традиціях, у фольклорних музичних творах із дидактичною спрямованістю, у звичаях і обрядах, святах, які супроводжували найважливіші події в житті української нації.

Українському етносу притаманний і домінує чуттєво-емоційний елемент, який виражається через естетизм, ліризм, своєрідність гумору, артистизм і нахил до мистецтвотворення. Перевага музичного мистецтва перед іншими видами мистецтв визначається безпосереднім емоційним впливом на людину. Навіть поза волею людини музика здатна вплинути на почуття, викликати сум і радість, горе й велич, спокій і м'язову рухливість. Не зважаючи на свій емпіризм, музична етнопедагогіка склала ту основу, теоретичну й практичну, яка створила систему “наукової музичної педагогіки”. Різниця тільки в тому, що музична етнопедагогіка в історичному прояві виникла

значно раніше в музичному фольклорі українців і знайшла своє втілення в традиціях, обрядах, звичаях, праці, моралі, віруваннях.

Основу методології української музичної етнопедагогіки становлять принципи розуміння народної педагогіки, такі як: сукупності педагогічних знань, умінь і навичок, почерпнутих із виховного досвіду; єдності історичного й логічного у вивченні музично-педагогічних явищ; наукове пізнання процесу навчання й виховання родинного музикування; положення про людину як вінець природи, в якій закладено генетично вроджені слухо-моторні задатки, здібності, інтереси й потреби до музикування, її природокультурної відповідності й соціальної зумовленості освіти та виховання.

5. Розглядаючи історизм музичної етнопедагогіки, виникає проблема періодизації, що постає з особливою гостротою, коли ми досліджуємо з її зародження із давніх часів до сучасного розвитку українського етносу. Вона, музична етнопедагогіка найбільш проявляється й, водночас, найменш досліджена в “дзеркалі” музичного історизму. На перший погляд музичну етнопедагогіку українців в історичному умовно можна поділити на три періоди:

- перший – зародження та існування музичної етнопедагогіки як складової народної педагогіки в умовах неможливості запису пісенного, інструментального звучання їх висоти, ладу, ритму та збереження музичного й вербального текстів;

- другий – розвиток музичної етнопедагогіки у зв’язку з виникненням семіотичних знаків мовного та звукового записів, розпочинаючи з кулізм’яних нотованих пам’яток, мензуральних нотацій до сучасного нотного письма;

- третій – становлення технічних можливостей звукозапису й звуковідтворення (магнітофон, радіо, кіно, телебачення, звуковідео, комп’ютер, мобільний зв’язок і зображення тощо).

Музична етнопедагогіка знайшла свій зв'язок з образотворчим мистецтвом. Козак Мамай, зображений на палітурці цієї праці, своєрідне втілення українського характеру, образ волелюбності, стійкості та невмирущості народу. Мамай, котрий упродовж століть, одбиваючись від нападників усяких, плекав одвічну мрію: не воювати, не грабувати, не ярмити нікого, а в себе вдома риштувати, мурувати, будувати.

Мамай – мандрівний запорожець, вояка, жартун і філософ, бандурист і співак і zarazом – чернець, простодушний і мудрий чаклун, безстрашний лукавець – народний герой, котрого чи не із споконвіку знають між людьми в Україні. Постать Мамай представлена не в січі з ворогами, не верхи на коні, а в спокійній споглядальній позі: тільки зброя лежить на похваті, тільки кінь басує, а сам козак, схрестивши ноги, спокійнісінько сидить під деревом, – бо це він передусім був чоловік мирний, якщо, звісно, його не займати, якщо не зазіхав ніхто на волю і славу простих людей України. А коли вже зачіпав козака хтось, то в ньому проявилась і лють, і розплата з ворогами.

Водночас сказак Мамай – вродливий січовик, дядечко невеличкий, кремезний, чорнявий вусань, із козацьким оселедцем, у жупані, здебільшого з бандурою в руках, щира вдача – співак і музикант¹.

Основними методами дослідження в історії музичної етнопедагогіки є порівняльний, природвідповідний, мелодичний, що дають історичне уявлення про мелодичне багатство її пісенного фольклору.

6. Типологія музичного фольклору тісно пов'язана з етнопедагогікою і її семантикою “двомовності” слова й музики. Музична етнопедагогіка України проявилась і сформувалася на національному ґрунті й має самобутнє

¹ Ульченко О. Козацькому роду нема переводу, або Мамай і чужа молодиця. – К., 1967. – С.57–59.

вираження в системі народного виховання. Ця самобутність проявляється в будові мелодій, їх ритмі та їх поетичному змісті. Музичне виховання українців сформоване згідно з віковими особливостями, а саме: дошкільнята, молодші школярі, підлітки та юнацтво. Це відбувається через колискові, веснянки, колядки, щедрівки, молитовні, народні пісні календарно-обрядового та родинно-побутового циклів.

7. Історизм української музичної етнопедагогіки, якого наш народ був позбавлений через відсутність державності, зберіг блискучі зразки пісенної творчості, які стали художнім вираженням думок і почуттів таких титанів, як Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка. Вони на емпіричному рівні використали українські пісенні зразки й заклали основи музичної етнопедагогіки. Українські народні пісні стали яскравим взірцем, міні-етнопедагогічними творами, через які наш народ пізнавав свою історію, виховувався на прикладах життя народних борців-героїв. Серед них – Богдан Хмельницький, Северин Наливайко, Павлюга (Павло Бут), Іван Підкова, Петро Сагайдачний, Іван Богун, Іван Гонта, Максим Залізняк, Павло Полуботок, Іван Мазепа, Петро Дорошенко – оспівані українським народом і озвучені нашими письменниками.

Розглядаючи етномузику “Кобзаря” Т.Шевченка, зауважуємо, що простота її мелодичної побудови й органічний зв’язок із народною педагогікою давали добрі виховні результати. Народна пісня була матір’ю Шевченкової поезії. Його герої – витязь народний, повстанець-гайдамака, козак-запорожець, який обороняє рідний край, своїх дітей і кохану дружину, своїх побратимів. Вістря народних пісень у Шевченковій поезії спрямовано проти різних поневолювачів – чужих і своїх, проти царів і їх сатрапів, проти запродавців, що ладні за шмат сала й ковбаси продати й відректися від України.

Яскравим свідченням зв’язку музичної етнопедагогіки титанів української літератури й культури є творчість

Івана Франка та Лесі Українки. Любов до народної музики була другим їх покликанням і допомагала творити ґрунт для формування літературно-поетичного мислення. У загальному комплексі літературної творчості Івана Франка перед нами вирізняється його педагогічна діяльність у галузі народознавства й музичної етнопедагогіки української нації. Микола Лисенко й Іван Франко розуміли, що література та музика володіють великим виховним потенціалом. Загальні етнопедагогічні принципи Франка зумовили і його ставлення до музичного мистецтва, позначилися на його поглядах на роль і значення музики в житті суспільства. Погляди І.Франка збігалися з поглядами М.Лисенка, який разом із західноукраїнськими музичними діячами й композиторами О.Нижанківським, Ф.Колессою, Й.Роздольським, Д.Січинським, С.Людкевичем займалися збиранням і записом народних музичних творів. Такою збирацькою й редакційною діяльністю займалася Леся Українка. Її поетична збірка “На крилах пісень” своїми поетичними образами обіймала весь український народ. Разом із Клементом Квіткою залишила велику спадщину запису народних пісень, що послужилися музичній етнопедагогіці нації.

8. Звернення до засад музичної етнопедагогіки у творчості композиторів України набуло особливої ваги в час національно-демократичних перетворень, коли роль молоді в соціально-політичному житті держави зростає, коли музичне мистецтво має надзвичайно великий вплив на формування почуттєвої сфери й тісно переплітається з досягненням фундаментальних наук, таких як філософія, етнопсихологія, мистецтвознавство, політологія, соціологія, мовознавство. Важливі матеріали музичної етнопедагогіки містять твори українських композиторів, у яких глибоко відбите минуле й сучасне життя української нації. Розпочинаючи з творчості Миколи Дилецького, Григорія Сковороди, Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Ар-

тема Веделя до Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Левка Ревуцького, Олександра Білаша, Мирослава Скорика їх творчість і музична етнопедagogіка розвиваються не за межами загальнолюдської педагогічної культури, не ізольовано, а в тісному взаємозв'язку з музичним надбанням і виховною практикою слов'янських народів. У цьому полягає значення творчості українських композиторів у розвитку й становленні музичної етнопедagogіки в минулому, сучасному й майбутньому нації.

9. Своєрідний етнічний напрям становить інструментальна музика. Розгалужена система її жанрів тісно переплелася в українському мистецтві. Включаючись у синкретичну обрядову дію й у певну залежність від її змісту, обрядові етномузичні жанри мали значний вплив на подальший розвиток народного інструменталізму. Етнічні мистецтва, що входили в народний обряд, створювали своєрідні передумови диференціації пісенного, танцювального й інструментального видів творчості. Невід'ємною частиною художнього побуту народу є взаємозв'язок етноінструментального й танцювального жанрів. Саме через нього яскраво відображались особливості світосприйняття й характер національного темпераменту. Українська етноінструментальна музика в усіх своїх проявах пройшла тривалий шлях розвитку. Кінець XVII ст. стає етапним у цьому процесі. Реформа в галузі церковного співу, висока культура вокального виконавства в Україні, поява вітчизняних педагогічних і музично-теоретичних праць не могли не справити позитивного впливу на поживлення інструментального музикування. З'являються нові осередки, музичні цехи в українських містах і козацькому війську, де формувалися характерні риси української етноінструментальної музики (специфічний інструментарій, стильові й жанрові особливості, пов'язані з фольклором). У козацькому побуті формується й розвивається інструментальна етнопедagogіка, де навчання гри на народних інструментах здійснюється методом наслідування.

Говорячи про осередки інструментальної музики в Україні, варто згадати про інструментальні ансамблі (“капелії”) при міських магістратах, поміщицьких садибах, навчальних закладах. У їх репертуарі можна зустріти коломийкові мелодії, етноукраїнську ансамблеву музику, супровід до пісень і танців.

10. Суть етнонаціонального інструментарію проявляється, насамперед, у його музичній культурі. Набуття етнонаціональних ознак, пов’язаних із національною музикою, інструментарієм має комплекс різноманітних методів дослідження. Їх особливості визначаються, насамперед, тим, що музична етнопедагогіка стоїть на стику багатьох наук, які живлять її, це: історія музики, теорія музики, історія педагогіки, етнології, лінгвістики, фольклористики та інше. Тому мета дослідження етноінструментарію України полягає в розкритті генезу етнопедагогічних знань; на основі системного аналізу досягнень української музичної етнопедагогіки в процесі побутування інструментарію, навчання та виховання підростаючих поколінь, гри на етноінструментах, виявити закономірності й тенденції їх розвитку; сформувати цілісну систему знань про розвиток української музичної етнопедагогіки в оволодінні кожного музичного інструмента та його вдосконалення; вивчити особливості впровадження здобутків української музичної етнопедагогіки й можливі шляхи її врахування в змісті оволодіння етноінструментарієм. Досліджуючи малознаний пласт української музичної етнопедагогіки, який тісно пов’язаний із розвитком освіти й музично-теоретичної думки України, намагаємося осмислити, зрозуміти та передати майбутнім поколінням свій досвід, знання, уміння із цієї невичерпної скарбниці етномузичного мистецтва, сформувати й усвідомити народну мудрість, закладену в музичну творчість духовної культури української нації.

Для реалізації музичної етнопедагогіки в народне середовище необхідно мати посередника – **виконавця**,

який займає положення між творцем музичного мистецтва і слухачем. Тріада: Композитор – Виконавець – Слухач в системі музичного виховання відіграє надзвичайно важливу роль. Особливо в наш час, коли засоби технічного звукозапису і звукорозповсюдження (магнітофон, радіо, кіно, телебачення, комп'ютер, мобільний зв'язок і зображення і т.д.) мають надзвичайно широкі можливості тиражування і розповсюдження. В якості виконавців музичного мистецтва виступають співаки-вокалісти, музиканти-інструменталісти, гурти, ансамблі, хори, оркестри.

Україна завжди була багата на виконавців музики. Вона володіє великим потенціалом співаків-вокалістів, які своєю творчістю сприяють реалізації народної пісні, композиторських творів і власного виконавського мистецтва. Серед співаків-вокалістів світового значення: Борис Гмиря, Анатолій Солов'яненко, Дмитро Гнатюк, Марія Стеф'юк, Ніна Матвієнко, Раїса Кириченко; хорові диригенти: Олександр Кошиць, Нестор Городовенко, Григорій Верьовка, Костянтин Пігров, Анатолій Авдієвський, Павло Муравський, Микола Габдич, Віктор Іконник, В'ячеслав Палкін; диригенти капел бандуристів: Олександр Миньківський, Микола Гвоздь; диригенти симфонічних оркестрів: Анатоль Рахлін, Стефан Турчак, Анатолій Сіренко, Володимир Кожухар; керівники оркестрів народних інструментів: Яків Орлов, Віктор Гуцал, Василь Зуляк, Юрій Бартошевський. Виконавці-інструменталісти сопілкарі: Василь Попадюк, Михайло Тимофіїв, Любомир Нікорак; бандуристи: Остап Вересай, Андрій Омельченко, Гнат Хоткевич, Віолетта Дутчак; цимбалісти: Тарас Баран, Іван Кавацюк, Василь Ровенко, Дмитро Луцак, Микола Шендишевський; скрипалі: Юрій Крих, Богодар Которович, Петро Терпелюк, Сергій Орел, Дмитро Біланюк, Ігор Пилатюк.

Велику виховну дію здійснюють великі творчі колективи в яких поєднано пісню, танець, оркестр це – Український академічний народний хор ім. Г.Верьовки (кер. А.Ав-

дієвський); Буковинський ансамбль пісні і танцю (кер. А.Кушніренко); Гуцульський національний ансамбль пісні і танцю (кер. П.Княжевич); Український національний оркестр народних інструментів (кер. В.Гуцал); Національна капела бандуристів (кер. М.Гвоздь); вокальні народні ансамблі: “Росинка” (кер. Х.Михайлюк), “Гуцулочки” (кер. М.Клепар), Пікардійська терція (кер. Р.Климовський).

Родинна музична етнопедагогіка привела до функціонування родинні і сімейні ансамблі пісенного й інструментального жанрів. Великою шанною і популярністю користуються в народі сімейний ансамбль Володимира Каниук, сім’ї Яреми Павлика, ансамбль сім’ї Вівчаренків, ансамбль сім’ї Мотруків та багато інших.

Народна музична дидактика відтворює здобутки в галузі музичної освіти і навчання, яка виражається у педагогічних поглядах народу, на принципи, зміст, методи розвитку пізнавальних сил, музичні здібності, що сприяє розвитку музичної і мовної культури української нації. Українська музична етнопедагогіка стала фундаментом наукової музичної педагогіки, зокрема таких її галузей: музична педагогіка сім’ї; музична педагогіка християнської духовності; педагогічні основи музичного виховання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д.В. Українська культура. – К.: Либідь, 1993.
2. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. – Львів: Спілка композиторів України, 1999.
3. Антология педагогической мысли Украинской ССР. – М.: Педагогика, 1988.
4. Археологія Української РСР: У 3 т. – К., 1971. – Т.I.
5. Асафьев Б.В. Композиторы первой половины XIX века // Избранные труды. – М., 1955. – Т.IV.
6. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М., 1963.
7. Бабишин С.Д. Школа та освіта Давньої Русі. – К.: Вища школа, 1973.
8. Балушок В. Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян. – Львів – Нью-Йорк, 1988.
9. Бажанський П. Русько-народна музична гармонія. – Львів, 1900.
10. Барвінський В. Музика // Історія української культури. – К.: Либідь, 1994.
11. Бартошевський Іоань. Педагогія руска або наука о вихованню. – Львів: Типографія Ставропіського інститута, 1898.
12. Белянчиков Н. Воскрешая забытое. – К., 1969. – №11.
13. Бибиков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта: очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. – К., 1981.
14. Білінська М.Л. Грає Кобзар, виспівує. – К.: Музична Україна, 1981.
15. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. – Варшава, 1976. – Т.I.
16. Ващенко Г. Виховний ідеал. – Полтава: Полтавський вісник, 1994.

17. Ващенко Г. Виховна роль мистецтва // Праці з педагогіки та психології. – К.: Наукова думка, 2000. – Т.IV.
18. Венцковський М. Бузинова сопілка // Культура і життя. – 1965. – 29 квітня.
19. Верховинець В. Весняночка. – К.: Музична Україна, 1989.
20. Веселовский А. Южнорусские былины. – С.-Пб., 1881.
21. Вигель Ф.Ф. Воспоминания. – М., 1864.
22. Визитау Ж. Молдавские народные музыкальные инструменты. – Кишинёв: Литература артистик, 1985.
23. Винниченко В. Відродження нації. – К., 1994. – Ч.1.
24. Винтонив И.С. Влияние условий роста явора на акустические свойства его древесины // Лесной журнал. – Изд. высших учебных заведений, 1973. – №2.
25. Вишневський О. Сучасне українське виховання. Педагогічні нариси. – Львів: Львів. обл. науково-методичний інститут освіти; Львів. обл. т-во ім. Г.Ващенко, 1996.
26. Вовк М.В. Розвиток музично-виконавської діяльності молодших школярів. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2007.
27. Вовк М.В. Хрестоматія з практикуму шкільного репертуару. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2008.
28. Вовк М.В. Методика музичного виховання молодших школярів. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2007.
29. Вовк М.В., Орлов В.Ф. Виховання музикою. – К.: Музична Україна, 2007.
30. Волков Г.Н. Этнопедагогика чувашского народа. – Чебоксары, 1969.

31. Вольман М.С.. Русские печатные ноты XVIII века. – М., 1957.
32. Воропай О. Звичаї нашого народу. – Харків: Фоліо, 2004.
33. Гадалова І.М. Методика викладання музики у початкових класах. – К.: ВІПОЛ, 1994.
34. Гайдамака Л. Оркестр з українських народних інструментів // Музика масам. – 1928. – №10.
35. Гесс де Кальве Г. Теорія музики. – Л., 1923.
36. Гоголь М.В. Про малоросійські пісні // Гоголь М.В. Зібрання творів: У 4 т. – К., 1962.
37. Гоголь М.В. Твори. – К.: Академія, 1952. – Т.ІІІ.
38. Голубець М. Мистецтво Києва й Чернігова // Історія української культури / Ред. І.Крип'якевич. – К.: Либідь, 1994.
39. Горак Р. Ранні мандрівки Бойківщиною Івана Франка в його творчості та епістолярії // Етнос і культура. Стежками Івана Франка. До 150-річчя з Дня народження. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2006.
40. Горбенко С.С. Історія гуманізації музичної освіти. – Кам'янець-Подільський: Видавець П.П., 2007.
41. Гордійчук М. Історія української музики. – К.: Мистецтво, 1989. – Т.І.
42. Гошовський В. Музичні особливості пісень // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. – К.: Наукова думка, 1983.
43. Грабовецький В.В. Гуцульщина XIII – XIX ст. Історичний нарис. – Львів: Вища школа, 1982.
44. Грінченко М. Вибране. – К., 1959.
45. Грінченко М. Історія української музики. – М., 1989.
46. Грилич М. Виконавці українських дум // Розповідь. – 1992. – №3.

47. Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.–Тернопіль: Астон, 2002.
48. Грица С.Й. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним районуванням України // Українська художня культура. – К.: Либідь, 1996.
49. Гриці С.Й. Фольклор у просторі та часі. – Тернополь: Астон, 2000.
50. Грица С.Й. Думи // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.І.
51. Грубер Р. История музыкальной культуры. – М., 1959. – Т.ІІ.
52. Грушевський М.С. Історія української літератури. – К., 1994. – Т.ІV. – Кн.1.
53. Грушевський М.С. З історії релігійної думки на Україні // Грушевський М.С. Духовна Україна. Збірник творів. – К.: Либідь, 1994.
54. Грушевський М.С. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII ст. // Грушевський М.С. Духовна Україна. Збірник творів. – К.: Либідь, 1994.
55. Грушевський М.С. Матеріали до українсько-руської Етнології // Етнографічний збірник. Наукове товариство ім. Т.Шевченка. – Львів, 1906–1907. – Т.VIII–IX.
56. Гулак-Артемовський С.С. Запорожець за Дунаєм. Клавір. – К., 1983.
57. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967.
58. Гуцал В. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів. – К.: Музична Україна, 1988.
59. Данилевский Г. Полное собрание сочинений. – С.-Пб, 1902. – Т.XXI.
60. Дей О.О. Іван Франко і народна пісня // Народні пісні в записах Івана Франка. – К.: Музична Україна, 1981.

61. Дереза М. Таємниця співучого дерева // Вечірній Київ. – 1960. – 1 березня.
62. Дилецкий М.П. Грамматика музыкальная. – К., 1970.
63. Дитячі пісні та речитативи / Упор. Г.В.Довженок, К.М.Луганська. – К., 1991
64. Дністровський Ф. Перлина української народної творчості. – ІМФЕ. – Ф.8-4, од.зб.338.
65. Добролюбов М.О. Літературно-критичні статті. – К.: Держвидав України, 1950.
66. Довженко В. Музичний побут на Україні в “Енеїді” // Народна творчість та етнографія. – 1969. – №6.
67. Довженок Г.В. Дитячий фольклор. – К.: Дніпро, 1986.
68. “Документи Богдана Хмельницького” (Упор. Крип’якевич І., Бугич І.). – К., 1961.
69. Доронюк В.Д. Курс техніки диригування. – Івано-Франківськ: Обласна друкарня, 2004.
70. Доронюк В.Д. Методика викладання диригування. – Івано-Франківськ: Обласна друкарня, 2006.
71. Доронюк В.Д., Сливоцький М.Ю. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2007.
72. Доронюк В.Д., Зваричук Ж.Й. Шкільне хорознавство. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2008.
73. Дудчак В.Г. Кобзарсько-лірницьке мистецтво у контексті християнських ідей // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2001.
74. Духнович А. Народна педагогія в пользу училищ и учителей сельских. – Львів: Типом Института Ставропийского, 1857. – Ч.1.

75. Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966.
76. Ємець В. Кобзи і кобзарі. – Берлін, 1923.
77. Ємець В. Золоте 50-річчя. На службі України. – Торонто, 1961.
78. Жинович И.И. Школа для белорусских цимбал. – М., 1948.
79. Загайкевич М.П. Иван Франко і українська музика. – К.: Держвидав, 1958.
80. Зродились ми... / Упор і аранжування Р.О.Долчука. – Івано-Франківськ, 1996.
81. Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004.
82. Иванов-Борецкий М. Первобытное музыкальное искусство. – М., 1929.
83. Иванов С. Січова стрілецька школа // Музика. – 1942. – №2.
84. Ігри та пісні. (Весняно-літня поезія трудового року). – К.: Академія наук УРСР, 1963.
85. Історія Української РСР. Короткий нарис. – К., 1991.
86. Історія української культури: У 5 т. – К.: Наукова думка, 2001. – Т.І.
87. Історія української культури: У 5 т. – К.: Наукова думка, 2001. – Т.ІІ.
88. Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.І.
89. Исторические песни малорусского народа... – К., 1874. – Т.І.
90. Календарно-обрядові пісні. – К.: Дніпро, 1987.
91. Кати́хизм хри́стіянської віри. – Vilnius, Lietuva, 1990.
92. Квітка К. Українські народні мелодії. – К.: Музична Україна, 1992.
93. Келдыш Ю. Русская музыка XVIII века. – М., 1965.
94. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К., 1980.

95. Кіндратюк Б.Д. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 2001.
96. Кіндратюк Б.Д. Духовне здоров'я школярів і музика дзвонів: етнопедагогічний аспект. – Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2005
97. Книга псалмів // Біблія. Вид.: українське біблійне товариство, 1992.
98. Колесса І. Галицько-руські народні пісні з мелодіями // Етнографічний збірник. Наукове товариство ім. Т.Шевченка. – Львів, 1902. – Т.ХІ.
99. Колесса Ф.М. Співаник для школярів. – Львів, 1925.
100. Колесса Ф.М. Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1970.
101. Колесса Ф.М. Речитативні форми в українській народній поезії. – Ужгород, 1938.
102. Коломийки. – К.: Наукова думка, 1969.
103. Колядки та щедрівки. – К.: Наукова думка, 1965.
104. Корній Л. До питання про українсько-польські музичні зв'язки XVI – XVII ст. // Українське мистецтво. – К., 1971. – Вип.6.
105. Корній Л. Історія української музики. – К.: Вид-во М.П.Коць, 1996. – Т.І, ІІ.
106. Крип'якевич І., Бутич І. Документи Богдана Хмельницького. – К., 1961.
107. Крип'якевич І. Віра й церква // Історія української культури / Ред. І.Крип'якевич. – К.: Либідь, 1994.
108. Крип'якевич І. Княжа доба // Історія української культури. – К.: Либідь, 1994.
109. Круль П.Ф. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2006.
110. Куліш П. Чорна рада. – К., 1969.

111. КФУО. Кобзарь Вересай, его думы и песни // Киевская старина. – Август. – Т.III.
112. Лавров Ф. Кобзарі. – К., 1980.
113. Лазаревський А. Описание старой Малороссии. – К., 1888. – Т.I.
114. Леонтович М.Д. Хорові твори. – К.: Музична Україна, 2004.
115. Леся Українка. Твори в десяти томах. – К.: Дніпро, 1965. – Т.IX.
116. Леся Українка, К.Квітка. Дитячі ігри, пісні й казки Ковельського, Луцького й Новоград-Волинського повіту Волинської губернії. – К., 1903.
117. Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955.
118. Липківський В. Слово заключне і праведне. Листи митрополита // Київська старовина. – 1994. – №1.
119. Лисенко М.В. Молодощі та збірка народних пісень в хоровому розкладі, пристосовані для учнів молодших й підростаючого віку у школах народних. – К.: Музична Україна, 1990.
120. Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К., 1955.
121. Лисенко Н.В. Українська етнопедагогіка: історичний аспект. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство” АПН Україна і Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника, 2005.
122. Листи І.Франка до Драгоманова // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – К., 1980. – Т.42.
123. Лисса З., Хоминский Ю. Музыка польского возрождения. – М., 1959.
124. Литвин М. Струни золотії. – К.: Веселка, 1994.
125. Листування Хоткевича Г. з різними особами та установами // ІМФЕ. – Ф.8-4, од.зб. 310, 17.

126. Літературно-науковий вісник. – Львів, 1901. – Т.XVI. – Кн.5.
127. Літопис Руський / За іпатським списком переклав Л.Махновець. – К., 1898.
128. Ляшенко І.Ф. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи // Українська художня культура. – К.: Либідь, 1996.
129. Людкевич С.П. Збірник літургічних та церковних пісень. – Львів: Наукове товариство ім. Т.Шевченка, 1922.
130. Людкевич С.П. Дослідження, статті, рецензії. – К., 1973.
131. Людкевич С.П. Вибрані хорові твори. – К.: Держвидав, 1960.
132. Максимович М. Малоросійскія пѣсни. – М.: Типография Августа Семена, 1827.
133. Мартинович П. Кобзарь И.Кучугура-Кучеренко (молитви, псалми, ліричні пісні без мелодій та ін). – К.: Наукова думка, 1966.
134. Мацкевский И. Гуцульские скрипические композиции: Дисс. на соискание уч. степ. канд. искусств. – Л., 1970.
135. Методика музичного виховання в дитячому садку. – К.: Вища школа, 1978.
136. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Музична Україна, 1985.
137. Мишанич С. Видатний будівник української культури // Неділя. – 1988. – №5 (10 квітня).
138. Морозов В.П. Вокальный слух и голос. – М.: Госиздат, 1965.
139. Музична естетика античного світу. – К., 1972.
140. Музична україністика: сучасний вимір. – К.: ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України, MUSIKA HUMANA. –

- Львів: Наукова збірка ЛДМА ім. М.Лисенка, 2001. – Вип.8.
141. Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. Энциклопедия, 1981. – Т.V.
142. Мухамедьянов С.А. Этнопедагогические очерки. – Уфа: Башкирский государственный пединститут, 1968.
143. Назаревский А. К истории киевского музыкального цеха. – К., 1913. Приложение 1.
144. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, зібрані Я.Головацьким. – М., 1878.
145. Народне дитинствознавство; Українське народознавство. – Івано-Франківськ, 1995.
146. Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К.: Музична Україна, 1971.
147. Немирович І.О. Олександр Білаш. – К.: Музична Україна, 1979.
148. Ніщинський П.І. Вечорниці. – К.: Держвидав, 1953.
149. Носов Л. Василь Зуляк. – М., 1960.
150. Нудьга Г. Думи в писаних джерелах XVI – XVIII ст. // Жовтень. – 1970. – №6.
151. Ольховський А.В. Нариси історії української музики. – К.: Музична Україна, 2003.
152. Орбан-Лембрик Л.Є. Соціокультурні та етнопсихологічні особливості спілкування // Збірник наукових праць: філософія, соціологія, психологія. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – Вип.8. – Ч.1.
153. Пархоменко Л.О. Хорові обробки народних пісень // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1990.
154. Пащенко Т. Петро Ткаченко // Етнографічний вісник. – Львів, 1926. – Кн.3.
155. Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989.
156. Перетц В.Н. Малорусские вирши и песни в записях XVI–XVIII в. – С.-Пб., 1899.

157. Пісні українських січових стрільців / Упор. П.Чоловський. – Івано-Франківськ, 1994.
158. Побережна І.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004.
159. Полянська-Василенко Н. Історія України. – Мюнхен: Українське видавництво, 1972. – Т.І–ІІ.
160. Правдюк О.А. Музичний фольклор // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1992. – Т.ІV.
161. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. – К., 1928.
162. Ревуцький Л.М. Сонечко. – К.: Книгоспілка, 1926.
163. Ревуцький Л.М. Хустина, сл. Т.Шевченка. – К., 1962.
164. Ригильман А. Летописное повествование о Малой Росии. – М., 1848.
165. Риман Г. Музыкальный словарь, издан и дополнен Ю.Энгелем. – М., 1901.
166. Савчук Б.П. Матеріально-побутова культура та педагогічні засади її застосування // Українська етнопедagogіка. – К. – Івано-Франківськ: Плай, 2005.
167. Сковорода Г.С. Вірші, пісні, байки... – К.: Наукова думка, 1993.
168. Скульський Р.П. Методика викладання народознавства в школі. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедagogіка і народознавство”, 1995.
169. Слово о пѣлку Ігоревѣ. – К.: Дніпро, 1982.
170. Співаник УПА. – Regens Burg. – “Український самостійник”, 1950.
171. Степовик Д. З духовних скарбниць української церкви // Цалай-Якименко О.С. Духовні співи давньої України. – К.: Музична Україна, 2000.
172. Стельмахович М.Г. Українська родинна педагогіка. – К.: ІСДО, 1996.

173. Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997.
174. Стеценко К. Зібрання творів: У 5 т. – К.: Музична Україна, 1980.
175. Сумцов Н. Іоаннь Вишенській // Киевская старина. – 1885. – Кн.4.
176. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. – Рівне, 1997.
177. Сухомлинський В.О. Народження громадянина // Вибрані твори. – К. – Т.ІІІ.
178. Сявавко Є.І. Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку. – К.: Наукова думка, 1974.
179. Танцювальні пісні. – К.: Наукова думка, 1970.
180. Теплов Б.М. Избранные труды. – М.: Педагогика, 1895. – Т.ІІІ.
181. Терпелюк П.І. Моя Гуцулія. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2005. – Ч.ІІІ.
182. Тучков С.А. Записки. – С.-Пб., 1908.
183. Українське музикознавство. – 1986. – Вип.6.
184. Українська етнопедагогіка / За ред. В.І.Кононенка. – К. – Івано-Франківськ: Плай, 2005.
185. Українська етнопедагогіка: історичний контекст / За ред. Н.Лисенко. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство” АПН України, 2005.
186. Українські народні пісні в записах Михайла Стельмаха. – К.: Музична Україна, 1969.
187. Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка. – К.: Музична Україна, 1971
188. Українські жартівливі пісні. – Харків: ФОЛІО, 2004.
189. Українська народна творчість. Коляди та щедрівки. – К.: Наукова думка, 1965.
190. Українознавство в національній школі: Посібник для вчителів / За ред. М.Г.Стельмаховича. – Івано-Франківськ: Плай, 1995.
191. Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип.6.

192. Ушинський К.Д. Рідне слово // Вибрані педагогічні твори: В 2 т. – К., 1983.
193. Ушинський К.Д. Про народність у громадському вихованні // Вибрані твори: У 2 т. – К., 1988. – Т.ІІ.
194. Фаминцин А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – С.-Пб., 1891.
195. Фесечко Г. Иван Евстафиевич Хондошкин. – Л., 1972.
196. Финдейзен Н.В. Очерки по истории музыки в России. – М. – Л.: Музсектор, 1928. – Вып.1–3. – Т.І.
197. Фільц Б.М. Музикантські цехи // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.І.
198. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1982.
199. Франко І.Я. Найновіші напрями в народознавстві. – К.: Держвидав, 1956. – Т.ХІХ.
200. Франко І.Я. Вибрані статті про народну творчість. – К.: Держвидав, 1955.
201. Франко І.Я. Переднє слово (До Перебенді Т.Г.Шевченка): Твори в 20 томах. – К.: Держвидав, 1955. – Т.ХVІІ.
202. Франко І.Я. Спомини із моїх гімназійальних часів. – Львів: Життя, 1912. – Вип.2.
203. Франко І.Я. Мандрівка руської молодіжки. – Львів: Діло, 1984. – №88.
204. Франко І.Я. Жіноча неволя в руських піснях народних. – Львів: Зоря, 1888.
205. Франко І.Я. Учитель // Твори в 20 т. – К.: Держвидав, 1952. – Т.ІХ.
206. Франко І.Я. Дві школи у фольклористиці // Франко І. Зібрання творів у 50 т. – К., 1981. – Т.ХХІХ.
207. Франко І.Я. Симпатичне видавництво музикальне. – Львів: Зоря, 1886.
208. Франко І.Я. Студії над українськими народними піснями // Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка. – Львів, 1955. – Т.75. – Кн.1.

209. Франко І.Я. Кілька слів о тім, як упорядкувати і провадити наші людські видавництва. – Твори у 50 т. – К., 1986. – Т.46.
210. Франко І.Я., Леся Українка. Твори у 20 т. – К.: Держвидав, 1955. – Т.ХVII.
211. Франко І.Я. Що таке поезія? // Передмова до збірника “Вибір декламацій для руських селян і міщан”. – Львів, 1902.
212. Франко І.Я. Поза межами можливого // Зібрання творів у 50 т. – К., 1981. – Т.48.
213. Хоткевич Г. Воспоминания о моих встречах со слепыми: Твори в 2 т. – К., 1996. – Т.І.
214. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. – Харків, 1928.
215. Хоткевич Г. Дещо про бандуристів та лірників // Літературно-науковий вісник. – Львів, 1903 (січень).
216. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 1930.
217. Хрестоматія української дожовтневої музики. – К., 1970.
218. Цалай-Якименко О.С. Духовні співи давньої України. – К.: Музична Україна, 2000.
219. Цимбаліст Тарас Баран. – Львів: Кобзар, 2001.
220. Церковні пісні. – Дрогобич: Вид. о.о. Василян, 1990.
221. Чайковський А.Я. Повісті. – Львів: Каменяр, 1989.
222. Чебанюк О.Ю. Календарно-обрядові пісні. – К.: Дніпро, 1987.
223. Черниш О.П. Територія Придністров’я в епоху палеоліту. – Львів: Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка. Праці історично-філософської акції, 1993.
224. Шавальє П. Історія війни козаків проти Польщі. – К., 1960.
225. Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983.

226. Шевченко Т.Г. Букварь южнорусский. – С.-Пб., 1861.
227. Шевченко Т.Г. Автобиография. Дневник. – К.: Дніпро, 1988.
228. Шевчук О.Ю. Ходить сонко по вулиці. – К.: Музична Україна, 1988.
229. Шреєр-Ткаченко О. Григорій Сковорода. – К., 1979.
230. Яворницкий Д. История запорожских казаков. – С.-Пб., 1892.
231. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. – М. –Л., 1951.
232. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. – К.: Знання, 2006.
233. Яремко Б. Українські сопілкові імпровізації. – Рівне: Ліста, 1997.
234. Яремко Б. Бойківська сопілкова школа. – Львів: Сполом, 1998.
235. Ясиновський Ю. Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби // Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка / Праці музикознавчої комісії. – Львів: Видавнича рада наукового товариства, 1996.
236. Ясіновський Ю. Українське музикознавство за роки Незалежності // MUSIKA HUMANA. Серія: Історія української музики. – Львів: Львівська державна музична академія ім. М.Лисенка, 2003. – Вип.10.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Розділ II. §3. Музичний фольклор: типологія та методологія етнопедагогіки

**№1. Небо й земля, небо й земля
нині торжествуют.**
(текст подано).

№2. Ты еси Иисусе
(текст подано).

№3. Христос воскрес
Христос воскрес із мертвих
Смертю смерть подолав
І сущим во гробі
Живот дарував.

№4. Христос воскрес, велично дзвін.
Христос воскрес, велично дзвін.
Воскресний залунав,
А тому честь, тому поклін
Хто смерти міць стоптав.

Христос воскрес і правда з ним
Свята воскресла вमितь
А пітьма вся щезла мов дим
Що з вітром в світ летить.

Христос воскрес, бо вмерли ті.
Що їх царем був гріх,
Бо зникли враз, як віск в огні
І слід пропав по них.

**№5. Христос воскрес, Христос
воскрес.**
(текст подано).

№6. О Пречиста панно Діво.
(текст подано).

№7. Пречистая Діво.
(текст подано).

№8. О Богородице Діво.
О Богородице Діво Маріє
Радуйся, радуйся Неба Леліє,
Прибрана сонцем, вкрита дугою
Маріє чиста, Господь з Тобою.

Благословення просимо Твого,
Ти Ненька Спаса, Бога самого

Для нас спасення в Тобі зоріє,
Радуйся неба леліє.

№9. А хто, хто Миколая любить
(текст подано).

№10. Пісня до святого Николая
Ой хто, хто Николая любить,
Ой хто, хто Николаю служити,
Тому святий Николай
Во всякий час помагай,
Николаю!

№11. Владико Отче.
(текст подано).

№12. Боже, Ти кажеш
Боже, Ти кажеш, всім веселитись,
Хоч нам до ока тиснешь сльоза.
І ми послухні...приказу Твому
Скажем хай дієсь воля Твоя.

Та щоб співати в гору й доли
Всім нам потрібна ласка Твоя
О помагай нас... Боже всесильний.
Як на нас прийде хвиля важка.

І все, чи в щастю чи в лихій долі
Будем співати пісню любови.

№13. Царю небесний
Царю небесний, Боже могучий
Ти утішитель, Дух правди Ти.
Іже все здійсний, і всевідучий
Твоїє ласки нам низпошли.

Царю небесний, скарбе ласк многих,
Дателю жизни на нас згадай,
Прийди, вселися в серця убогих,
Ласки Твоїє всім нам подай.

Розділ II. §3. Музичний фольклор: типологія та методологія
етнопедагогіки

№1. Печу, печу папку

Печу, печу папку
Саджу на лопатку,
Меншому – меншу,
А більшому – більшу.
Шусть у піч.

№2. Ой кували ковалі

Ой кували ковалі
То великі, то малі.
А старого коваля
Посадили на коня
Цвях, цвях, цвях.

№3. Тосі, тосі

Тосі, тосі телята в горосі,
А свині в капусті.
Не треба їх виганяти,
Аби були тлусті.

№4. Котки два

А-а-а, котки два,
Сірий, бурий обидва.
По бережку ходили,
Та качечку ловили.
А качечку на юшечку,
А пір'ячко в подушечку.
Щоб дитинка була спала,
Була спала, не кричала.
А-а, а-а, а-а, а!

№5. Прилетіли голуби

Прилетіли голуби,
Сіли. Впали, загули.
Ви голуби не гудіть
Ганусеньку не будіть.

№6. Люлі, люлі, Василечку

Люлі, люлі, Василечку,
Сплету тобі колисочку,
Та й повішу й у садочку.
Буде вітер повівати,
Василечка колисати,
Будуть пташки прилітати,
Василечка забавляти.

№7. Треба ложки...

А-а, а-а, люлі
Треба ложки, треба миски,
Треба няньки до колиски.
А-а, а-а, а
Няньці треба їсти дати,
Щоб уміла колисати
А-а, а-а, а-а, а.

№8. Котику сіренький

Котику сіренький, котику біленький.
Котку волохатий, не ходи по хаті,
Не буди дитяти.
Дитя буде спати котко воркотати.
Ой на kota воркота, а-а, а-а, а.
На дитину дрімота, а-а, а-а, а.

№9. Ой спи, дитя

Ой, спи, дитя, без сповитя,
Поки мати з поля прийде
Та принесе три квіточки.
Одна буде дрімливая,
Друга буде сонливая,
Третя буде щасливая.

Ой, щоб спало, щастя мало
Та щоб росло не скорбіло
Ой рісточки у кісточки,
Добрый розум в голівоньку.

Сонки-дрімки у віченки,
А в роточок говорушки,
А в ніженьки ходусеньки,
А в рученьки ладусіньки.

№10. Гайчі, синку, гайчі.

Гайчі. Синку. Гайчі
Нема в дома мамчі,
Мамча пішла в поле.
Спи, синку, соколе.

Ой, спи мій синочку.
Вшию ти сорочку,
Тоненьку, тоненьку
На літо біленьку.

№11. Благослови мати

Благослови мати, весну закликати!
Весну закликати, зиму проводити!
Весну закликати, зиму проводити.
Зимочка – в візочку, літечко – в
човничку.

№12. Кривий танець

А в кривого танця, та не виведу кінця,
Треба його та виводити.
Ладу йому та знаходити.
Ми кривого танцю йдемо
Кінця йому не знайдемо.
А в кривого танцю
Та не виведу кінця
Треба його та виводити
Ладу йому та знаходити.

Та вулиця, ти, широкая
Ой чом же ти та й зелена?
Ой як мені зеленій не бути,
Коли мене дівчата походили?
Ой як мені зеленій не бути,
Коли мене дівчата походили
Червоними та чобітками,
Золотими та підківками!

№13. Розлилися води

Розлилися води
На чотири броди

Приспів:

Гей, дівки, весна красна
Зілля зелененьке!

А в одному броду
Зозуля кувала.

Приспів.

А в другому броду
Щука – риба грас.

Приспів.

А в третьому броду
Соловей щебече.

Приспів.

Зозуля кувала
Літечко казала.

Приспів.

№14. Іди, іди, дощику

Іди, іди, дощику,
Зварю тобі борщику
В полив'янім горщику!
Іди, іди, дощику,
Цебром, відром, дійницею!
Над нашою пашницею!
Іди, іди, дощику,
Зварю тобі борщику!

№15. Гей ви, дітки

Гей, ви дітки, чорнобріві,
Всі веселі, жартівливі,
Хутко, хутко у садок
Зілля там нарвем квіток.
Зілля там нарвем квіток.

№16. Ой вийтеся, огірочки

Ой вийтеся, огірочки,
Зелені пупліночки,
Тут сіють, тут сіють.

Повилися огірочки
В зелені пупліночки
То ся в'ють
То ся в'ють.

Чи великі, чи маленькі
Завийтеся до купочки
Жовтий цвіт,
Жовтий цвіт.

№17. Шум

Ой нумо, нумо
Заплетемо Шума.
Шума заплетемо
Гуляти підемо.

Ой Шум ходить по діброві,
А Шумиха рибу ловить.
Що вловила, то пропила,
Сукні донці не купила.

№18. Ой у полі вітер віс

Ой у полі вітер віс,
А жито половіс,
А козак дівчину та й вірненько любить,
А зайнять не посміс.

Ой тим її не займає,
А що сватати має,
Ой тим же він, ой, та й не горнеться.
А що слави боїться.

Сидить голуб на черешні,
А голубка на вишні...
“Ой скажи, ой скажи, серце-дівчино,
А що в тебе на думці?”

№19. Ой вийду я на вулицю

Ой вийду я на вулицю:
Гарна я!
Туди, сюди повернуся:
Гарна я!

Кругом себе оглянуся:
Гарна я!
Яка була моя мати,
Така й я!

Приїхали із Києва
Паничі,
Та привезли вони мені
Калачі.

№20. Ой продала дівчина курку

Ой продала дівчина курку
Та купила козакові люльку;
Люльку за курку купила,
Вона його вірно любила.

Ой продала дівчина юпку,
Та купила козакові губку;
Губку за юпку купила,
Вона його вірно любила.

Ой продала дівчина сало
Та й купила козаку кресало;
Кресало за сало купила,
Вона його вірно любила.

№21. Сонце низенько, вечір близенько

Сонце низенько, вечір близенько
Вийди до мене моє серденько.

Ой вийди, вийди, та не барися
Моє серденько розвеселися.

Ой вийди, вийди, серденько, Галю,
Серденько, рибонько, дорогий кришталю.
Через річеньку, через болото
Подай рученьку, моє золото!

№22. Ой пушу я кониченька в саду

Ой пушу я кониченька в саду,
А сам піду к отцю на пораду.
Отець мій по садочку ходить,
За поводи кониченька водить.

“Ой на, сину, сину, коника. Не гайся,
Щоб ти д того війська не зостався!”
Військо йде, короговки мають,
Попереду музиченьки грають.

Ой пушу я кониченька в саду,
А сам піду к милій на пораду,
Мила моя по садочку ходить,
На рученьках мале дитя носить.

“Ой на милий, дитину, загайся
Щоб ти д того війська та зостався!”
Військо йде, короговки мають,
Попереду музиченьки грають.

№23. Червона ружа трояка

Червона ружа трояка... (2)
Ой мала я мужа, (2)
Ой мала я мужа – пияка

Він ніщо не робить, тільки п'є (2)
А додому прийде, (2)
А додому прийде – мене б'є.

“Не бий мене, мужу, не лякай (2)
Візьми моїх діток,
Діточок маленьких.
А я піду в найми в чужий край!”

№24. Ой зацвіла червона калина

Ой зацвіла червона калина
Над криницею...
Горе ж мені, моя матусенько,
Жити за п'яницею!

Що п'яниця п'є, не кається,
І день, і ніч п'є,
А як прийде із шинку додому,
Мене, молодую, б'є!

№25. Налетіли журавлі

Налетіли журавлі (2)
Сіли-впали на ріллі (2)
Де журавка ходила (2)
Там пшениця вродила (2)

Де журавель походив (2)
То там кукіль уродив... (2)

№26. Оре, Семен, оре

Оре, Семен, оре
На шлях поглядає...
“Чужі жінки обід несуть,
Моєї немає.”

Ой приходить Семен
Із поля до хати,
Питається дрібних діток:
“А де ваша мати?”

“Пішла наша мати
Та в ліс по телята...
Ой щось вона говорила:
“Я не ваша мати!”...”

№27. Летить галка через балку

Летить галка через балку,
Літаючи, криче...
Молодая дівчинонька
Ходить гасм, плаче.

Не пускає мене мати
Вранці до криниці,
Ні жита жать, ні льону брать,
Ні на вечорниці.

“Пусти ж мене, моя мати,
В ліски по горішки,
Чи не найду щастя-долі
Я собі хоч трішечки!”

№28. Та немає гірш нікому

Та немає в світі гірш нікому,
Як бурлаці молодому.
Гей-гей, як бурлаці молодому!

Що бурлак робить – заробляє,
Аж піт очі заливає.
Гей-гей, аж піт очі заливає.

А хазяїн його лає,
А хазяйка дорікає.
Гей-гей, хазяйка дорікає...

№29. Ой із-за гори буйний вітер віє

Ой із-за гори буйний вітер віє...
Ой там удівонька та пшениченьку сіє. (2)
Ой посіявши, стала волочити,
А зволочивши, стала Бога просити. (2)

“Ой уроди, Боже, та пшениченьку яру,
На вдовине щастячко, на сирітськую
славу!” (2)

№30. А, ну, ну, котару

А, ну, ну, котару,
Та настели сіңця
Вівцям по колінця:
Нехай вівці не бриньчать,
Бо в нас дівка хоче спать.

№31. Ой ну, котку рябку

Ой ну, котку рябку,
Та скопай нам грядку,
Малу, невеличку.
Ми насієм маку,
Та ще й пастернаку,
Та насадим квіточок
Забавляти діточок.
Бо в нас діти маленькі,
Гулять вони раденькі.

№32. Ой ну, котку сірий

Ой ну, котку сірий,
Позамітай сіни.
А ти, котку, не лежи,
Піди сміття однеси.

А ти котку, волохатий,
Та оббжи кругом хати,
Та піймаєш мишку,
Та вкинеш в колыску:
Мишка буде воркотать,
А дитина буде спать.

**№33. Льон збирала, тонкі нитки
пряла**

Льон збирала,
Тонкі нитки пряла,
Тонкі нитки пряла,
Сповиточки ткала.
Ой біленькі ткала,
Доленьку прохала,
Щоб було дитя вродливе,
Щоб було дитя щасливе.

№34. Йа горобчику

Йа горобчику в садку падку,
Чи бував же ти в нашім садку?
Ой так, так сіють мак
Щей петрушку й пастернак
Танцювала риба з раком
Та петрушка з пастернаком.

№35. Женчикок-бренчикок

Женчикок-бренчикок вилітає,
Високо ніженьку підіймає.

Приспів:

Якби-то набито,
Ніженьку пробито,
В зеленім лузі
Бери собі другу.

Ой до схід сонця женчик схопивсь
Росою чистою женчик умивсь.

Приспів.

Зелене житечко в полі він жав,
З ранку до вечора не спочивав.

Приспів.

№36. Ой до кінця, женчики

Ой до кінця, женчики,
До кінця, до кінця,
Щоб вижать пшениченьку
За сонця, за сонця.

Ой щось наша господиня
Бариться, бариться.
Ой щось довго гусонька
Вариться, вариться.

Не барися, господарю,
Не барись, не барись,
Ой вийди-но на нивоньку
Подивись, подивись.

№37. Школяр

Під пахою буквар
Хто іде? Наш школяр.
У руці олівець,
Наш школяр молодець.

Тихо в школі сидів,
Що питали, умів,
І писав, і числив,
Гарно вірші говорив.
Тому певний такий
Наш школярик малий.
Знає – неня, за те,
Приголубить його.

№38. Соловейку маленький

Соловейку маленький,
В тебе голос гарненький:
Заспівай же мені,
Бо я люблю пісні.

Як навчуся писати
І книжечки читати,
То на другий рік в маю
Я тобі прочитаю

Прочитаю з книжечок
Кілька гарних казочок
Та ще й вірші чудові,
Як будемо здорові.

№39. Малий школярик

Гей, нема то так нікому.
Як школярику малому,
Він не журиться ніколи,
Взяв книжечки і до школи.

А в тій книжці малюночки,
А в тій книжці співаночки,
І наука і забава
Бо та книжечка цікава.

№40. Грицю, Грицю до роботи

“Грицю, Грицю до роботи!”
В Гриця порвані чоботи.
“Грицю, Грицю до телят!”
В Гриця ніженьки болять.

“Грицю, Грицю, молотити!” –
Гриць не здужає робити.
“Грицю, Грицю, врубай дров!” –
А Грицько щось не здоров.

“Грицю, Грицю, роби хліб!” –
“Кахи, кахи, щось охрип.”
“Грицю, Грицю іди їсти!” –
“Ой чекайте! Де б м‘ні сісти!”

№41. Дала мені мати корівоньку

Дала мені мати корівоньку
Та на мою бідну головоньку.

До корови треба рано встати,
А я люблю до полудня спати.

Ой виломлю з тину хворостину,
Та й пожену корову в дубину:
“Ану, ану, корово, до вовка,
Буде моя спокійна голова.”

№42. Ой у полі нивка

Ой у полі нивка,
Кругом материнка...

Там дівчина жито жала,
Гарна чорнобривка.

Жала вона, жала,
Сіла спочивати.
Їхав козак з України
Мусів шапку знати.

Мусів шапку знати,
Добрий день сказати,
Помагай Бог, дівчинонько,
Тобі жито жати.

А дівчина жала,
Йому одказала,
Вона того козаченька
Серденьком назвала.

№43. Ой у полі три криниченьки

Ой у полі три криниченьки,
Любив козак три дівчиноньки:
Чорнявую та білявую,
Третю руду та поганую.

“Що чорняву від душі люблю,
До білявої залицяюся,
А з рудою, препоганою,
Піду, мабуть, розпрощаюся”.

Чи всі ж тії та сади цвітуть,
Що весною розвиваються,
Чи всі ж тії та вінчаються,
Що любляться та кохаються?

№44. Коломийка

Я до тої дівчиноньки
Не піду ніколи
Бо до неї ходять хлопці
Як діти до школи.

№45. Ніч яка місячна

Ніч яка місячна, зоряна, ясна
Видно, хоч голки збирай:
Вийди, кохана, працю зморена,
Хоч на хвилиночку в гай!
Сядем у купочці тут під калиною,
І над панамі я пан!
Глянь, моя рибонько, – срібною хвилею
Стелиться в полі туман.

Ти не лякайся, що ніженьки босії
Вмочиш в холодну росу;

Я ж тебе, вірна, аж до хатиноньки
Сам на руках однесу.

Ти не лякайся, що змерзнеш, лебідонько,
Тепло – ні вітру, ні хмар;
Я пригорну тебе до свого серденька,
А воно палке, як жар.

№46. Чорнії брови, карії очі

Чорнії брови, карії очі,
Темні, як нічка, ясні, як день!
Ой очі, очі, очі дівочі,
Де ж ви навчилися зводить людей?

Вас і немає, а ви мов тут,
Світете в душу, як дві зорі.
Чи в вас улита якась отрута,
Чи, може. Справді ви знахарі?

Чорнії брови, карії очі!
Страшно дивитись під час на вас:
Не будеш спати ні вдень, ні вночі,
Все будеш думать, очі, про вас.

№47. Зашуміла ліщинонька

Зашуміла ліщинонька (2)
Заплакала дівчинонька.

Заплакала, затужила (2)
Нема того, що любила.

Нема його і не буде (2)
Розрадили злії люди.

Розрадили, розсудили (2)
Щоб ми в парі не ходили.
А ми в парі ходити будем (2)
Одно одне любить будем.

№48. Яби мені не тиночки

Яби мені не тиночки
Та й не перелази,
Ходив би я до дівчини
По чотири рази.

Яби мені не тиночки
Та й не перетинки,
Ходив би я до дівчини
Та що вечоринки.

“Галю, серце, рибко моя,
Що мені казати,

Хотів би я тебе одну
Цілий вік кохати!”

№49. Ой ти дівчино, зарученая

Ой ти дівчино, зарученая,
Чого ж ти ходиш засмученая?”
“Ой ходжу, ходжу засмученая.
Що не за тебе зарученая!”

“Ой ти, дівчино, словами блудиш,
Сама не знаєш, кого ти любиш!”
“Ой знаю, знаю, кого кохаю,
Тільки не знаю, з ким жити маю!”

“Ой знаю, знаю, із ким кохаюсь,
Тільки не знаю, з ким звінчаюсь.
Вийду на поле, гляну на море –
Сама я бачу, що мені горе.”

№50. Звідки сонечко сходить

Звідки сонечко сходить,
Кропи, матінко, кропи
Свяченою водою.
За своєї дитиною.
І перший раз,
І другий раз.

№51. За городом качки пливуть

За городом качки пливуть
Каченята прячуть,
Вбогі дівки заміж йдуть,
А багаті плачуть.

Вбогі дівки заміж йдуть
З чорними бровами,
А багаті сидять вдома
З кіньми та волами.

№52. Бог предвічний народився

Бог предвічний народився,
Прийшов днесь із небес
Аби спас люд свій весь
І утішився.

В Вифлиємі народився:
Месія Христос наш
І пан наш, для всіх нас
Нам народився.

Тріє цари йдуть со дари:
До Вифлиєм міста,
Де Діва Пречиста
Сина повила.

“Слава Богу!” заспіваймо,
Честь Сину Божому
І пану нашому
Поклін віддаймо.

№53. В Вифлиємі новина

В Вифлиємі новина,
Діва Сина породила,
Породила в благодати
Непорочна Діва Мати
Марія.

Положила на сні,
В Вифлиємській яскіні.
Йосиф Діву потішає
Повивати помагає
Марії.

Слава Боже і хвала
У вертепі настала:
З неба Ангели злітають,
З Сином Божим прославляють
Марію!

І ми тоже поспішім,
Богу дари принесім
У покорі прибігаймо,
З Сином Божим все благаймо
Марію.

№54. Спи, Ісусе, спи

Спи, Ісусе, спи, віченки стули
Я Тебе му колахати
Пісеньками забавляти,
Спи, Ісусе, спи маленький,
Люлі, люлі спи.

Спи, Лелійко, спи, голосу склони
Ту на рученьки Марії,
Бач, Вона Тебе леліє
Спи, Ісусе, спи маленький,
Люлі, люлі спи.
Спи, Ісусе, спи, а Серце втвори,
Най при Ньому спочиваю
Ту на землі і там в раю,
Спи, Ісусе, спи маленький,
Люлі, люлі спи.

№55. Добрий вечір Тобі, пане господарю!

Добрий вечір Тобі,
Пане господарю!

Приспів:
Радуйся!
Ой радуйся Земле
Син Божий народився.

Застеляйте столи
Та все килимами.
Приспів.

Та кладіть калачі
З ярої пшениці.
Приспів.

Бо прийдуть до Тебе
Три празники в гості.
Приспів.

А що перший празник –
Роздество Христове.
Приспів.

А що другий празник –
Святого Василя.
Приспів.

А що третій празник –
Святе Водохреща.
Приспів.

№56. В місті Вифліємі

В місті Вифліємі
Сталася новина
Що Пречиста Діва Мати
Породила Сина.

А як породила,
В пелени повила:
– Люляй, люляй, мій Синочку,
Щоби я спочила.

№57. Ой сивая тая зозуленька Ой сивая тая зозуленька.

Приспів:
Щедрий вечір,
Добрий вечір,
Добрим людям на здоров'я

Усі сади та і облітала.
Приспів.

А в одному та і не бувала.
Приспів.

А в тім саду три тереми.
Приспів.

№58. В полі, в полі, плужок ходить

В полі, в полі, плужок ходить.

Приспів:
Щедрий вечір,
Добрий вечір,
Добрим людям на здоров'я

За тим плужком Господь ходить.
Приспів.

Божа Мати їсти носить.
Приспів.

Їсти носить, Бога просить.
Приспів.

“Ори, Синку, цю нивку
Приспів.

Та й посієм пшениченьку.”
Приспів.

№59. Бог ся рождає

Бог ся рождає, хто ж Го може знати!
Ісус Му ім'я, Марія Му Мати!

Приспів:
Тут ангели чудяться,
Родженого бояться.
А віл стоїть трясеться,
Осел смутно пасеться.
Пастері клячуть,
В плоти Бога бачуть,
Тут же, тут же,
Тут же, тут же, тут!
Марія Му Мати прекрасно співає
І хор Ангельський їй допомагає!
Приспів.

Йосиф старенький колише дитятко:
Люляй же, люляй, мале отрочатко!
Приспів.

№60. Ой учора ізвечора

Ой учора ізвечора
Пасла Меланка два качура. (2)

Ой пасла, пасла, загубила,
А, шукаючи, заблудила. (2)

Приблудилася в чисте поле,
А там Василько плужком оре (2).

Ой оре, оре, жито сіє,
За ним те жито зеленіє (2).

№61. Щедрий вечір, добрий вечір

Щедрий вечір, добрий вечір,
Добрим людям на весь вечір!

Приспів:

Наша Меланка як чотири дуби
Пустить до хати, гуляти буде!
Наша Меланка як чотири дошки,
Пустить до хати погуляти трошки.

Наша Меланка з Дністра була,
З Дністра воду ба й носила.

Приспів.

З Дністра воду ба й носила
На камені ноги мила.

Приспів.

№62. Коза

Го, го, го, Коза, чого сірая
Го, го, білая, чого бистрая
Ой розходися, розвеселися
Про сьому дому по веселому
Гей, гей!
Де коза ходить,
Там жито родить,
Де не буває
Там вилагає.
Де коза ногою
Там жито копою,
Де коза рогом
Там жито стогом.

№63. Ой у лузі червона калина

Ой у лузі червона калина похилилася,
Чогось наша славна Україна зажурилася.
А ми тую червону калину підіймемо
А ми нашу славну Україну,
Гей, гей розвеселимо!

Марширують наші українці у
кривавий тан

Визволяти наших українців з
московських кайдан.

А ми наших братів українців визволимо,
А ми нашу славну Україну,
Гей, гей розвеселимо!

Гей у полі ярої пшенички золотистий лан,
Розпочали стрільці українські з
москалями тан.

А ми тую ярую пшеничку ізберемо,
А ми нашу славну Україну,
Гей, гей розвеселимо!

Як повіє буйнесенький вітер з
широких степів,
То прославить по всій Україні
січових стрільців.

А ми тую стрілецьку славу збережемо,
А ми нашу славну Україну,
Гей, гей розвеселимо!

№64. Прощався стрілець

Прощався стрілець зі своєю ріднею,
Від'їжджав він в далеку дорогу.
За свій рідний край, за козацький звичай
Йшов у бій за свою перемогу.

А вітер колише шовкову траву,
Молодий дуб додолу схилився.
Листя шелестить, вбитий стрілець лежить
Над ним коник його зажурився.
“Хто ж нас поцілує в уста малинові,
В карі оченята, в чорненькі брови?”

“Не журіться, галичанки, є ще ті військові,
Та ще краще поцілують, як стрільці січові.
Ті вас поцілують в уста малинові,
В карі оченята, в чорненькі брови.”

А як ви із України вернетесь знову
І, як перше, знов підете з нами на розмову.
Тоді вже цілуйте в уста малинові,
В карі оченята, в чорненькі брови.

№68. І снилося

І снилося зночі дівчині,
Що маки в саду процвітали,
Що коні вороні сідали –
І снилося зночі дівчині.

І снився сон дивний, нежданий,
Приснився той кник буланий,
І стрільчик приснився коханий –
Ах: снився сон дивний, нежданий.

І снився сон дивний, нежданий,
Приснився дівчині коханий,
Що другу цілує, мов п'яний –
Поганий сон снився, поганий.

№69. Гей, ви стрільці січовії

Гей, ви стрільці січовії, раз, два, три,
В ваших дівчат серце мліє, раз, два, три,
Ви вперед все поступайте, ні на що не
оглядайтесь,
Раз, два, раз, два, раз, два, три.

Попереду сотник їде, раз, два, три,
Він до пекла з вами піде, раз, два, три
Сам із себе хлопець бравий, під ним
коник дуже жвавий,
Раз, два, раз, два, раз, два, три.

Пане сотник, що то сталося, раз, два, три,
Що в нас грошей дуже мало, раз, два, три,
За чий ви в корчмі пили, і циганочок
любили.
Раз, два, раз, два, раз, два, три.

№70. Бо війна, війною

Бо війна, війною, вісьта вйю!
В тім є Божя сила, гайта вйю!
Як не заб'є тебе гостра куля,
То копитом замість кулі вб'є кобила.

Або що до чого, вісьта вйю!
Як заснеш на возі, гайта вйю!
Впадеш з воза та заб'єшся
Впадеш з воза заб'єшся на дорозі.

А часами й гірше, вісьта вйю!
Мусиш погубати, гайта вйю!
Бо не можеш собі із бабами –
Молодицями, дівками ради дати.

№71. Гей, там на горі Січ їде

Гей, там на горі Січ їде,
Гей, малиновий стяг несе.

Приспів:

Гей, малиновий
Наше славне товариство:
Гей, марширує, раз, два, три!

Гей, попереду, кошовий,
Гей як той орел степовий.

Приспів.

Гей, повій, вітре, зі степів,
Гей дай нам силу козаків.
Приспів.

Гей, дай нам силу, відвагу,
Гей, Україні на славу.
Приспів.

№72. Не пора, не пора

Не пора, не пора, не пора
Москалеві й Ляхови служити!
Довершилась України кривда стара, –
Нам пора для України жити!

Не пора, не пора, не пора
В нашу хату вносити роздор!
Най пропаде незгоди прокляти мара!
Під України рівняймось прапор!

Бо пора се великая есть:
У завзятій, важкій боротьбі
Ми поляжем, щоб волю і славу і честь,
Рідний краю, здобути тобі.

№73. Там на горі, на високій

Там на горі, на високій
Калина квітує,
Б'ються стрільці на Маківці
Аж ся світ дивує.

А Олена Степанівна
З стрільцями воює,
Б'ються стрільці на Маківці,
Вона бандажує.

Бандажує, обвиває.
Ті стрілецькі рани,
Ой то була товаришка
Ще краща від мами.

№74. А наш батько Волошин

(текст подано)

№75. Ой на горі женці жнуть

(текст подано)

№76. На Волині

Гей на півночі, на Волині,
Створилась армія УПА
Щоби воскресла Україна
І завітала свобода.

Горіли села і містечка,
Борці боролись ніч і день,
В перших рядах борців-героїв
Загинув Івахів наш Василь.

Упав як лицар України
На полі слави як борець,
Ціле життя страдав по тюрмах,
Геройська смерть сплела вінець.

№77. Марширують вже повстанці

Гей, марширують вже повстанці,
Як дивно колись стрільці,
Сяє зброя їх у сонці,
Грає усміх на лиці.

Приспів:

Хто живий, хто живий
В ряд ставай, в ряд ставай
Здобувати, визволяти
Любий, рідний край!

Тільки зброя дасть нам волю,
Гей, юначе, не барись
В тихих водах, ясні зорі
Знов засяють, як колись.

Приспів.

Додаток 3

Розділ III. § 1. Т.Г.Шевченко й музична етнопедагогіка

№1. Ой не ходи, Грицю та на вечорниці

Ой не ходи Грицю, та на вечорниці,
Бо на вечорницях дівки чарівниці.
Котра дівчина чорні брови має,
То тая дівчина усі чари знає.

У неділю рано зіллячко копала,
А у понеділок пополоскала.
Прийшов вівторок – зіллячко зварила,
А в середу рано Гриця отруїла.

Як прийшов четвер – та вже Гриць помер,
Прийшла п'ятниця – поховали Гриця.
А в суботу рано мати дочку била:
“Ой нащо ж ти, доню, Гриця отруїла?”

“Ой мамо, мамо, Гриць жалю не має,
Нащо ж Гриць, мамо, разом двох кохає!
Нехай же не буде ні тій, ні мені,
Нехай достанеться Гриць сирій землі!”

№2. Вийди, Грицю, на вулицю

Вийди Грицю на вулицю, вийди
Коваленку,
Заграй мені в сопілочку стиха,
помаленьку.
Сопілочка з дерева, дубовес денце,
Як заграє, заспіває болить моє серце.

Сяк, так до вечора буду жити,
А ввечері Катерина прибіжить.
Не ходила на вулицю й не піду,
Не любила поганого й не буду.

А у мене шаровари сліди замітають.
Три талари у кишені, та й ті заважають.
Один талар на танець, другий на горілку,
А на третій куплю меду почастую дівку.

А ти мене вражий сину не займай!
А ти мені доганоньки не давай!
Бо хоч же я не хороша на виду,
Буде з мене господинька до ладу.

Вийди Грицю на вулицю, вийди,
Коваленку,
Заграй мені в сопілочку стиха
помаленьку.
Сопілочка з дерева, дубовес денце,
Як заграє заспіває, болить моє серце.

№3. Ой дівчина-горлиця

Ой дівчина горлиця,
До козака горнеться.
А козак, як орел,
Як побачив, так і вмер.

Умер батько – байдуже,
Вмерла мати – байдуже,
Умер милий, чорнобривий, –
Жаль мені його дуже.

Я за батька книш дала
І за матір книш дала,
А за свого миленького –
Цуцика рябенського.

№4. Ой сербине, сербиночку

“Ой сербине, сербиночку,
Сватай мене, дівчиночку!” (2)

“Буду тебе та й сватати –
Зчаруй, дівча, свого брата”. (2)

“Ой якби я чари знала,
Я би брата зчарувала!” (2)

“Ой сербине, сербиночку,
Сватай мене, дівчиночку! (2)

Я вже чари зготувала,
Свого брата зчарувала”. (2)

№5. Максим, козак Залізняк

Максим козак Залізняк
Козак з Запорожжя.
Як виїхав на Україну,
Як повная рожа.

Зібрав війська сорок тисяч
В місті Жаботині;
Обступила город Умань
У одній годині.

Обступила город Умань,
Поробили шанці.
Як вдарили з семи гармат
У середу вранці!

Отак козак Залізняк
За родину бився;
І за теє вічної слави
В внуках заручився!

№6. Ой із-за лісу, із-за темного

Ой із-за лісу, із-за темного
Із під чорного гаю
Як крикнули козаченьки
“Утікаймо Нечаю!”

“Ой як же ми, козаченьки,
Будем утікати,
Свою славу козацькую
Під ноги топтати?”

Ой як крикне та козак Нечай
На джуру малого:
“Сідлай, хлопче, сідлай коня вороного,
А під мене та другого!”

Не вспів козак, не вспів Нечай
На коня сісти,
Як став ля шківа, як став панків,
Як капусту, сікти.

Ой як глянув козак Нечай
На джуру малого –
Кладе джура, кладе малий
Ще й лучче од його!

Не за великий час,
Та за малу годину
Покотилась Нечасева
Голівонька в долину.

Ой збіглись та козаченьки,
Стали сумувати:
“Ой де б же нам Нечасеве
Тіло поховати?”

Ой зйдемося, миле браття,
На високу могилу
Та посадим, миле браття,
Червону калину,
Щоб зійшла лицарська слава
На всю Україну!”

№7. Ой на горі та жінці жнуть

Ой на горі та жінці жнуть (2).

А попід горою,
Яром долиною
Козаки йдуть.
Гей, долиною,
Гей, широкою,
Козаки йдуть!

Попереду Дорошенко, (2)
Веде своє військо,
Війська запорізьке.
Хорошенько.
Гей, долиною,
Гей, широкою,
Хорошенько!

А по заду Сагайдачний, (2)
Що проміняв жінку
На тютюн та люльку,
Необачний.
Гей, долиною,
Гей, широкою,
Необачний!

“Гей, вернися, Сагайдачний! (2)
Візьми свою жінку,
Віддай тютюн-люльку,
Необачний!
Гей, долиною,
Гей, широкою,
Необачний!”

“Мені з жінкою не возиться, (2)
А тютюн та люлька
Козаку в дорозі
Знадобиться!
Гей, долиною,
Гей, широкою,
Знадобиться!

Гей, хто в лісі, озовися! (2)
Та викрешем вогню,
Та закурим люльку,
Не журися!

Гей, долиною,
Гей, широкою,
Не журися!”

№9. Прощай, слава

Прощай, слава, город рідненький,
Прощай, Україно!
Прощай, мій сад зелененький,
Прощавай, дівчино!

А в тім саду, саду зеленому,
Де сонечко сяє,
На калині біля хати
Соловей співає.

Співай, співай, співай, соловейку,
Сидя на калині.
Не журися, дівчинонько,
У тяжкій годині.

А я піду на край світа,
Буду воювати,
Тебе, моє серденьтко,
Буду споминати.

№10. Ой не шуми, луже

Ой не шуми луже,
Зелений байраче!
Не плач, не журися,
Молодий козаче!

Не сам же я плачу –
Плачуть карі очі,
Що нема спокою
Ані вдень, ні вночі.

Сусіди близькій –
Вороги тяжкій:
Не дають ходити,
Дівчину любити.

“Ой умру я, мила...
Як ти будеш жива –
Чи згадаєш, мила,
Де моя могила?”

Зійдеш на могилу,
Та не сумуй дуже, –
Спогадають люди,
Що любились дуже!”

№11. Ой у полі могила

Ой у полі могила
З вітром говорила:
“Повій, вітре буйнесенький,
Щоб я не чорніла!”

“Щоб я не чорніла,
Щоб я не марніла,
Щоб по мені трава росла
Та ще й зеленіла!”
І вітер не віє,
І сонце не гріє,
Тільки в степу при дорозі
Трава зеленіє.

Ой у степу річка,
Через річку кладка...
Не покидай, козаченьку,
Рідненького батька!

№12. Над річкою бережком

Над річкою бережком
Ішов чумака з батіжком,
Гей, гей, з Дону додому.

За плечима торбина,
Ще й латана свитина, –
Гей-гей, дочумакувавсь!

“Постій, чумака, постривай,
Шляху в людей розпитай,
Гей-гей, чи не заблудивсь?”

Мені шляху не питать:
Прямо степом мандрувать,
Гей-гей, долю доганять!”

№15. Ой спи, дитя, колишу тя

Ой спи, дитя, колишу тя.
Доки не вснеш, не лишу тя.
Прикладу тя камінцями,
Сама піду за вівцями.

Повішу я колисочку
На зелену галузочку;
Вітрик буде повівати,
Тебе, дитя, колихати.

№16. Місяць на небі

Місяць на небі, зіроньки сяють,
Тихо по морю човен пливе.
В човні дівчина пісню співає,
А козак чує, серденько мре!

Пісня та мила, пісня та люба
Все про кохання, все про любов,

Як ми любились та й розійшлися,
Тепер зійшлися навіки знов.

Ой очі, очі, очі дівочі,
Темні, як нічка, ясні, як день.
Ви ж мені, очі, вік вкоротили,
Де ж ви навчилися зводить людей?

№17. Ой із-за гори та буйний вітер віс

Ой із-за гори та буйний вітер віс...
Ой там удівонька та пшениченьку сіє.(2)

Ой посіявши, стала волочити,
А заволочивши, стала Бога просити. (2)

“Ой уроди, Боже, та пшениченьку яру
На вдовине щастячко,
на сирітьську славу!” (2)

Ой ще й удівонька та й додому не
дійшла,
А вже кажуть люди, що пшениченька
зійшла. (2)

№19. Од Києва до Лубен

Од Києва до Лубен
Насіяла конопель.

Приспів.

Дам лиха закаблукам,
Закаблукам лиха дам,
Достанеться й передам!

Од Ніжина до Прилуки –
Та побила закаблуки.

Приспів.

Од Полтави до Хорала –
Черевички попорола.
Приспів.

А мій батька чоботар,
Черевички полатав.
Приспів.

№20. Благослови, Ісусе милий

Як славний Боже Ти в Сіоні,
Не має в нас сказати слів.
Величний в небесах на троні,
В билинах земних Цар світів.
Всіх Ти Господь, всім ласки зсилаєш,
Благослови, Тебе ми благаєм.

№21. Бог предвічний

Бог предвічний народився
2. Прийшов десь із небес
Аби вздрів люд свій весь
І утішився.

В Вифлєсмі народився:
2. Месія Христос наш
І пан наш, для всіх нас
Нам народився.

Тріє цари йдуть со дари:
2. До Вифлєса міста,
Де Діва Пречиста
Сина повила.

Звіздар їм ся обавила:
2. В дорозі о Бозі,
При волі, при ослі
Їм ознайомила.

“Слава Богу!” заспіваймо
2. Честь Сину Божому
І пану нашому
Поклін віддаймо.

№22. Тече річка невеличка з вишневого саду

Тече річка невеличка з вишневого садку,
Кличе козак дівчиноньку к собі на пораду.
Гей, гей, гей, гей! Гей, гей, гей, гей!
Кличе козак дівчиноньку к собі на пораду.

– Порадь мене, дівчинонько, як рідная
мати,

А чи мені женитися, а чи тебе ждати?

– А я тебе, козаченьку, раджу і не раджу,
Я з тобою вечір стою, на іншого важу.

— Чорти б твого батька взяли з твоєю
радою,
Я до тебе з щирим серцем, а ти з
неправдою!

№23. За Сибіром сонце сходить

За Сибіром сонце сходить...
Хлопці не зивайте
Ви на мене Кармалюка.
Всю надію майте!
Повернувся я з Сибіру,
Та не маю долі,
Хоч, здається, не в кайданах,
А все ж не на волі.
Маю жінку, маю діти,
Та я їх не бачу...
Як згадаю про їх долю —
Сам гірко заплачу!

Куди піду, подивлюся, —
Скрізь багач панує,
У розкошах превеликих
І днює й ночує.

Зовуть мене розбійником,
Що людей вбиваю, —
Я багатих убиваю,
Бідних награждають.

З багатого хоч я візьму,
Убогому даю;
А так гроші розділивши,
Гріха я не маю.

№24. Ой Морозе, Морозенку

Ой Морозе, Морозенку,
Ой да ти славний козаче!
За тобою, Морозенку,
Вся Україна плаче!

Ой не так же Україна,
Як те горде військо.
Заплакала Морозиха,
Ідучи на місто.

“Ой не плач же, Морозихо,
Не плач, не журися;
Піди з нами, козаками,
Мед-вина напийся!”
“Чогось мені, козаченьки,
Мед-вино не п’ється:
Деся мій син Морозенко
З татарами б’ється!”

Із-за гори, із-за кручі
Удале військо виступає,
Попереду Морозенко
Сивим конем вигравляє.

№25. Ох, зійди, зійди, зірко моя вечірняя

Ох, і зійди, зійди, зірко моя та вечірняя,
Ох, і вийди, вийди, дівчинонько моя
вірняя!

Не подоба зірці до місяця та зіходити,
Не подоба дівці до козака та виходити.

Рада б зірка зійти, — чорна хмара
наступає,
Рада б дівка вийти, так матуся не пускає.

А зіронька зійшла — усе поле та освітила,
А дівчина вийшла — козаченька
звеселила.

№26. Та забіліли сніги

Та забіліли сніги,
Забіліли білі,
Ще й дібровонька.

Ще й дібровонька.
Та заболіло тіло,
Бурлацькеє біле,
Ще й головонька.

Ще й головонька.
Ніхто не заплаче
По білому тілу,
По бурлацькому.

По бурлацькому.
Ні отець, ні мати,
Ні брат, ні сестриця,
Ні жона його.

Ні жона його.
А тільки заплаче
По білому тілу
Товариш його.

№27. Гуляв чумак на риночку

Гуляв чумак на риночку,
Та пив чумак горілочку.
Против воли, против вози,
Против ярма, ще й занози,
Все своє добро.

Прокинувся чумак вранці
Та й полапав у карманці.
Всі кишені вивертас,
А там грошей вже чортмас,
Нічим похмелитися.

Ой піду я у Молдаву,
Там сім літ я погорюю.
Там сім літ я погорюю,
Воли й вози покуюю,
Знов буду чумак!

**№28. Ой горе тій чайці,
ой горе небозі**

Ой горе тій чайці, ой горе небозі,
Що вивела часнята в степу при дорозі.

Там чумаки ішли, ту часчку найшли,
Вони часчку зігнали, часнят забрали.

А часчка в'ється, в сиру землю б'ється,
До сирії припадає, чумаків благає:

— Ой ви, чумаченьки, ой ви, добрі люде,
Верніть моїх часняток, бо горе вам буде!

— Бодай ви, чумаки, у Крим не ходили,
Що ви моїх часняток у каші поварили!

**№29. Ой наступила та чорна
хмара**

Ой наступила та чорна хмара,
Став дощ накрапати.
Ой там збиралась бідна голота
До корчми гулять.

“Пили горілку, пили й наливку,
Ще й мед будем пить!
А хто з нас, братця, буде сміятися,
Того будем бить!”

Ой іде багач, ой іде дукач,
Насміхається:
“Ой за що, за що вража голота
Напивається?”

Ой беруть дуку за чуб, за руку,
Третій в шию б'є:
“Ой не йди туди, превражий сину,
Де голота п'є!”

Розділ III. §2. Іван Франко, Леся Українка та їх народознавство в музичній етнопедагогіці

№1. А-а, котів два

А-а, котів два,
Сірі-білі обидва,
По бережку ходили
Та качечку ловили.

А качечку на юшечку,
А пір'ячко в подушечку,
Що дитина була спала,
Була спала, не кричала.

№2. Ой спи, дитя, колишу тя

Ой спи, дитя, колишу тя,
Як ти уснеш, я лишу тя.
Піду в поле на роботу,
Повернусь аж в суботу.

Положу тя в колисочку,
Повішу тя на липочку,
Буде вітрець повівати,
Дитиночку колисати.

Будуть пташки прилітати,
Дитиночку годувати.

№3. Розлилися води на чотири броди

Розлилися води на чотири броди

Приспів:

Гей, дівки, весна красна
Зілля зелененьке!

У першому броді зозуленька кує.
Приспів.

У другому броді соловей щебече.
Приспів.

У третьому броді сопілочка грає.
Приспів.

У четвертім броді дівчинонька плаче.
Приспів.

№4. А ми просо сіяли, сіяли
(текст подано)

№5. Горобесчко
(текст подано)

№6. А вже весна, а вже красна
(текст подано)

№7. Нова рада стала, як на небі хвала
(текст подано)

№8. По горі, горі пави ходили

По горі, горі пави ходили
Ой дай Боже!
Пави ходили, пір'є ронили
Ой дай Боже!
За ними йшла гречна панночка
Ой дай Боже!
Гречна панночка, чом Марисенька
Ой дай Боже!
Пір'є збирає, віночки вис
Ой дай Боже!

№9. Ой там на горі церкву будують
(текст подано)

№10. Щедрий вечір, добрий вечір

Щедрий вечір, добрий вечір,
Добрим людям на весь вечір!
А я знаю, що пан дома,
Сидить собі кінець стола.
Сидить собі кінець стола,
А на ньому шуба люба.
А на ньому шуба люба,
А в тій шубі калиточка.
А в тій шубі калиточка,
В тій калитці сім червінців.
В тій калитці сім червінців,
Усім дітям по червінцю.

№11. Ой літає соколونько

Ой літає соколонько по полю
Та збирає челядоньку додому:
Іди, іди, челядонько додому,
Вигуляла все літечко по полю.
Вигуляла все літечко ще й жнива, –
Заболіла голівонька ще й спина.

**№12. Ой наш господар –
виноград**

Ой наш господар – виноград,
Насіяв житечка та й сам рад.

Ой він по полю гуляє,
Свої женчики скликає.

– Ідіте, женчики, додому,
Вже ж нагулялись по полю.

Вже ж ви ходили-гуляли,
Густе житечко зжинали.

**№13. Пасла Марина воли в
ялині**

Пасла Марина воли в ялині

Приспів:
В ялині!
Гей же, в ялині при зеленій ялині

Шитечко шила, воли згубила.
Приспів.

– Іди, татуньо, воли ізнайдеши.
Приспів.

Татуньо пішов воли не знайшов.
Приспів.

Маленький пішов, волики знайшов.
Приспів.

**№14. Ой пігнала дівчинонька
ягнятонько в поле**

Ой пігнала дівчинонька ягнятонько в
поле
Загубила ягнятонько – нещасная доля.
– Ой піду ж я, гукаючи,
Ягнятонько шукаючи,
Чень я го знайду,
Додом приведу.

Надибала дівчинонька попа молодого:
Чи не видів, мосці ксенже, ягнятонько
мого?

– Ой не видів, дівчинонько.

Ой не видів, голубонько,

Ягнятка твого,

Ані жодного.

Ой як прийшла додомоньку, мати доню
била:

– Ой на що ти, суко-доню, вінок
загубила?

– Якби-с знала, матусенько.

Як він просив хорошенько,

Якби-с, мати, знала,

Сама би-с му дала.

№15. Котився віночок по полю
(текст подано)

№16. Ой куриться доріжейка

Ой куриться доріжейка
Куриться, куриться,
Чогось наша господиня
Журиться, журиться..

Що треба їй коничейки
Продати, продати,
Та женчикам музичейки
Найняти, найняти.

Заріж, заріж, господине,
Індика, індика,
Щоб нам була із Варшави
Музика, музика.

№17. Ой світи, місяченьку

Ой світи, місяченьку
Та й ти, зоре ясна.
Гей там поле пшениченьку
Дівчина прекрасна.

Ой поле, каже, поле,
Вгору поглядає:
– Ой ци сив соколонько
З вірлами літає?

Ой літає та й літає,
В квартирочку заглядає:
– Ой дівчино моя люба,
Твоя краса – моя згуба.

№18. Сивий голубонько сидить на дубоньку

Сивий голубонько сидить на дубоньку,
Кличе, кличе мати сина з коршми
додомоньку:

— Що ти, сину, робиш, що поночі
ходиш,
Чужі жінки, молодиці з розуму
виводиш?

— Ой буду ходити, ой буду зводити,
Було мене, моя мати, молодим женити.

№19. Червоная калинонька, похиле деревце

— Червоная калинонька, похиле
деревце,
Чом до мене не говориш, любе моє
серце.

— Я до тебе не говорю: такий звичай
маю,
Сяду собі кінець стола та й думку
думаю.

— Ой яку ж ти, мій маленький, та й
думку думаєш?
Чую чутку через людей, що вже іншу
маєш.

№20. Ой зійди, зійди, зіронько вечірняя

— Ой зійди, зійди, зіронько вечірняя,
Ой вийди, вийди, дівчинонько вірняя!

Не подоба зірці до місяця сходити,
Не подоба дівці до козака виходити!

Зіронька зійшла — все поле освітила,
Дівчина вийшла — козака звеселила.

№21. Ой місяцю-місяченьку, не світи нікому

Ой місяцю-місяченьку, не світи
нікому,
Тільки ж тому миленькому, як іде
додому.

Ой місяцю-місяченьку, світи не
ховайся,
Ой як вийду, послухаю, чи ти тут,
сокілку.

№22. Коло млина, коло броду

Коло млина, коло броду
Два голуба пили воду.

Вони пили, буркотіли,
Напившись, полетіли.

Криличками стрепехнули,
Про кохання спом'янули.

№23. Ой у полі вогонь горить

Ой у полі вогонь горить (2)
Коло вогню козак сидить.

Шабельною вогонь креше,
Терниною розпалює.

Терниною розпалює
Рани свої засипає.
Над ним коник зажурився
По коліна в землю вбився.

№24. Ой то ж не хміль, не хмелина

Ой то ж не хміль, не хмелина,
Що на тички в'ється.

Розділ III. §3. Становлення і розвиток музичної етнопедагогіки у творчості композиторів України

№1. Ах ти, світи лестний

(текст подано)

№2. Всякому городу нрав і права

Всякому городу нрав і права,
Всякий імен свій ум голова.
Всякого прихоті водять за ніс,
Всякого к наживі манить свій біс.

№3. Отче наш

(текст подано)

№4. Там за тихим, за Дунаєм

Там за тихим, за Дунаєм
На землі єсть божий рай
Ми туди, туди бажаєм,
Там наш милий рідний край.

№5. Закувала та сива зозуля

Закувала та сива зозуля
Раним-рано на зорі,
Ой заплакали хлопці-молодці,
Гей, гей! Та на чужині в неволі,
В тюрмі.
Вони плакали гірко ридали,
Свою долю викликали!
Ой повій, повій
Та буйнесенький вітре
Та понад море
Та й винеси нас
Із кайданів, з неволі
В чистеє поле.
Та понеси на Україну,
Гей, гей! Нас на Україну... і т.д.

№6. Державний гімн України

(текст подано)

№7. Чом, чом, чом земле моя

Чом, чом, чом земле моя
Так любя ти мені,
Так любя ти мені?
Чом, чом, чом земле моя
Чарує так мене
Краса твоя.

Чим, чим, чим манить мене

Пташки твоєї спів
Пахучий цвіт лісів?
Чим, чим, чим маниш мене
Вода річок твоїх
Що тут пливе?

Тим, тим, тим дитино, знай
Що тут ти вперше світ
Узріла з ранніх літ.
Тим, тим, тим, дитино, знай
Що води ті й ліси –
Твій рідний край!

№8. Вічний революціонер

Вічний революціонер, дух що тіло рве
до бою
Рве за поступ. Щастя й волю
Він живе, він ще не вмер!
Ні попівській тортури
Ні тюремні царські мури,
Ані війська муштровані,
Ні гармати лаштовані
Ні шпійонське ремесло
В гріб його ще не звело!

Вічний революціонер, дух наука, думка,
воля –
Не уступить пітьмі поля,
Не дасть спутатись тепер!
Розвалилась зла руїна,
Покотилася лавина...
Іде в світі тая сила,
Щоб в бігу її спинила.
Щоб згасила, мов огонь,
Розвидняючийся день.

№9. Молитва за Україну

(текст подано)

№10. Коли ви вмирали

Коли ви вмирали, вам дзвони не грали,
Ніхто не заплавав за вами.
Лиш в чистому полі ревіли гармати
І зорі вмивались сльозами.

Коли хоронили вас в темну могилу,
Від крові земля почорніла,
Під хмарами круки стадами літали,
І бурею битва гриміла.
На ваших могилах хрести похилились,
Калина нагнулась додолу,
Спіть, орли-соколи, стрільці січовії,
Гармати розбудять вас знову.

№11. Йде січове військо

Йде січове військо
Та співає стиха:
Як поборем воріженьків,
Не буде в нас лиха.

Йде січове військо
В боротьбу криваву
Як поборем воріженьків
Добудемо славу.

Йде січове військо
Пісня степом лине,
Як поборем воріженьків,
Слава не загине.

№12. Їхав стрілець на війноньку

Їхав стрілець на війноньку
Прощав свою дівчиноньку:
“Прощай, миленька,
Чорнобривенька,
Я йду в чужу сторононьку.

Подай, дівчино, хустину,
Бо як у бою загину,
Накриють очі
Темної ночі,
Легше в могилі спочину.”

Лихії люди насилу
Взяли нещасну милу,
А серед поля
Гнеться тополя
Тай на стрілецьку могилу.

№13. Засумуй трембіто

Засумуй, трембіто,
Та по всьому світу,
Що пропало галичанам
Сорок тисяч цвіту.

Засумуй, трембіто,
Та на всі Карпати

Щоб не ждали сина з війни
Ні отець, на мати.

Засумуй, трембіто,
Та на все Поділля,
Щоб не ждала дівчинонька
Хлопця на весілля.

№14. Журавлі

Видиш, брате мій,
Товаришу мій:
Відлітають сірим шнурком
Журавлі у вирій.

Приспів:

Кличуть: кру, кру, кру,
В чужині умру,
Заки море перелечу
Крилонька зітру.
Кру, кру, кру, кру...

Мерехтить в очах
Безконечний шлях,
Гине, гине, в сірій мраці
Слід по журавлях.

Приспів.

№15. Не пора, не пора

Не пора, не пора, не пора
Москалеві й Ляхові служити!
Довершилась України кривда стара, –
Нам пора для України жити!

Не пора, не пора, не пора
В нашу хату вносити роздор!
Най пропаде незгоди проклята мара!
Під України рівняймося прапор!

Бо пора ся великая єсть:
У завзятій, важкій боротьбі
Ми поляжем, щоб волю і славу і честь,
Рідний край, здобути тобі.

№16. Льодолам

(текст подано)

№17. Козака несуть

Козака несуть і коня ведуть.
Кінь головоньку клонить
А за ним. За ним його дівчина
Білі рученьки ломить.

Ой ломи, ломи білі рученьки
До єдиного пальця,
А не знайдеш ти дівчинонько
Над козака коханця.

№18. Прометей
(текст подано)

№19. Сон
(текст подано)

№20. Ой Морозе, Морозенку
Ой Морозе, Морозенку,
Ой да ти славний козаче!
За тобою. Морозенку.
Вся Україна плаче!

Ой не так же Україна,
Як те горде війсьсько.
Заплакала Морозиха,
Ідучи на місто.

Із-за гори. Із-за кручі
Удале військо виступає,
Попереду Морозенко
Сивим конем виграває.

№21. Чорна рілля ізорана
Чорна рілля ізорана, гей, гей!
Чорна рілля ізорана
І трупами засіяна, гей, гей!
І трупами засіяна.

Білим тілом зволочена, гей, гей!
Білим тілом зволочена
І кровію сполочена, гей, гей!
І кровію сполочена.

№22. Вийди, вийди сонечко
Вийди, вийди сонечко,
На дідове полечко,
На бабине зіллячко,
На наше подвір'ячко.

№23. Подоляночка
Десь тут була Подоляночка,
Десь тут була молодесенька
Тут вона сіла,
Тут вона впала,
До землі припала
Сім днів не вмивалась
Бо води не мала.

Ой устань, устань Подоляночко,
Ой устань, устань, молодесенька,
Вмий своє личко,
Личко біленьке,
Біжи до Дунаю,
Бери молоденьку
Бери ту, що скраю.

№24. Іди, іди дощику
(текст подано)

№25. Уперед, хто не хоче конати!
Уперед, хто не хоче конати
Стати трупом гнилим живучи!
Сміле слово то наші гармати
Світлі вчинки то наші мечі.

Уперед до завзятого бою
За громадські та власні права
Коли бути бажаш собою
Коли серце ганьбу відчува!

№26. Хустина
(текст подано)

№27. Тече вода в синє море
(текст подано)

№28. Пісня про рушник
Рідна мати моя, ти ночей не доспала,
Ти водила мене у поля край села,
І в дорогу далеку ти мене на зорі
проводжала,
І рушник вишиваний на щастя дала.
І в дорогу далеку ти мене на зорі
проводжала,
І рушник вишиваний на щастя дала.

Хай на ньому цвіте росяниста доріжка,
І зелені луги, й солов'їні гаї,
І твоя незрадлива материнська ласкава
усмішка
І засмучені очі хороші твої.
І твоя незрадлива материнська ласкава
усмішка
І засмучені очі хороші твої.

Я візьму той рушник, простелю, наче
долю,
В тихім шелесті трав, в щебетанні
дїбров.

І на тім рушникові оживе все знайоме
до болю:

І дитинство, й розлука і вірна любов.

І на тім рушникові оживе все знайоме
до болю:

І дитинство й розлука й твоя
материнська любов.

№29. Пісня про матір

(сл. С.Пушика)

Земля дочекалась і рясту, і сонця, і
цвіту,
Душа, мов калина, цвіте і росте від
тепла,
Нічого не треба, нічого не хочу від
світу, –
Лишень аби мати на білому світі була.

З-за гір віс вітер, в степах повмирали
морози
Шумлять осокири, весняно зітхають гаї,
А мати старенька стоїть на високім
порозі
Та й думає мати, як маються діти її.

А діти світами, а діти у веснах та зимах,
Приїдуть і скажуть: “Нам двері,
матусю, створить.”
І доти всі діти живуть по світах
молодими,
Допоки чекають, допоки живі матері.

Земля молодіє від рясту, від сонця, від
цвіту,
Душа, мов калина, цвіте і росте від тепла.
Нічого не треба, нічого не хочу від світу, –
Лишень аби мати на білому світі жила.

№30. Матусенька (сл. С.Григорука)

Полотном од рідного порога
В зоряні, омріяні світи
Простелилась, радісна дорога –
Кращої дороги не знайти.

Приспів:

Не сумуй, матусенько, не треба,
Не тривож, очей ласкаву синь.
Доки ясне сонце світить з неба.
Рідну матір, не забуде син.

Ти мене леліяла роками,
Щоб зростав я дужим, як Антей,

Теплими – зболілими руками,
Пригортала ніжно до грудей.
Приспів.

Як веселка – світиться дорога,
Гожий ранок висіяв росу.
Де б не йшов від рідного порогу
Матері святу любов несу.
Приспів.

№31. Росте черешня в мамі на городі

(сл. М.Луківа)

Росте черешня в мамі на городі,
Стара-стара, а кожен рік цвіте.
Щоліта дітям ягодами годить,
Хоча вони не дякують за те.
Приспів:

Мамо! Мамо! Вічна і кохана,
Ви пробачте, що був неухажний.
Знаю. Ви молилися за мене
Дні і ночі, сива моя нене.

Живе старенька мати у господі,
Невтомні руки, серце золоте.
Щодня і дітям і онукам годить,
Хоч рідко хто з них дякує за те.
Приспів.

Ну що ж, про вдячність забувають
люди,
Душа сліпа у щасті, а проте
Вони прозріють, але пізно буде –
Черешня всохне, мати – одцвіте.
Приспів.

№32. Мамина вишня

Знову наснилось дитинство,
Тепла, як гарна весна.
Вишня вдяглась у намисто,
Мама щаслива й сумна.

Там за селом проводжала
Долу мою молоду,
Щедро мені щебетала
Мамина вишня в саду.

Вдаль голубими вітрами
Весни за обрій пливли.

Раннім туманом у мамі
Коси, мов дим, зацвіли.

Мати в тривогах вінчала
Щастя жадане й біду...
Радо мене зустрічала
Мамина вишня в саду.

№33. Хата моя, біла хата

Хата моя, біла хата,
Рідна моя сторона,
Пахне любисток і м'ята
Мальви цвітуть край вікна.

Хата моя, біла хата,
Казко тепла й доброти
Стежка від тебе хрещата
В'ється в далекі світи.

В хаті спокійно й затишно,
Вечір десь бродить в гаю.
Мати задумливо й ніжно
Гладить голівку мою.

Мамо чого зажурилась?
Дайте тепла ваших рук.
В хаті на згадку лишилися
Болі й тривоги розлук.

№34. Смерекова хата

Наснилась мальва, рута-м'ята
І скрип криничний журавля,
І смерекова отча хата,
Яку давно покинув я.
Наснився сад в веснянім цвіті,
Струнка смерічка край воріт
І найрідніша в цілім світі
Матуся сива на дворі.

Приспів:

Смерекова хата – батьківський поріг,
Смерекова хата на крутій горі.
Як прийду до неї, коліном припаду,
Грудочку землі своєї до уст прикладу.

Вона як пісня, серцю мила,
Старенька хата край села.
Війна її вогнем палила,
Але спалити не змогла.
Кришилися грізні блискавиці
І грози падали не раз
Вона стоїть, немов із криці,
І день у день чекає нас.

Приспів.

Спішу до неї мов лелека,
Простори кинувши до ніг.
Несу любов свою здалека,
Яку назавжди я зберіг.
Дитячих літ моїх колиска,
Моя порадиця свята,
Вона, як доля, рідна й близька,
Миліш її ніде нема.

Приспів.

№35. Родина

Може в житті хтось принаду підкине
У чарівних звабливих очах
Тільки родина. Як зірка єдина
Твій порятунок, надійний причал.

Ні, не шукай в своїм серці причину,
Якщо зневіра тебе обпече,
Тільки родина у прикру годину,
Схилить надію тобі на плече.

Родина, родина від батька до сина
Від матері доні добро передай,
Родина, родина це вся Україна
З глибоким корінням, з високим гіллям.

№36. Лелеченьки

З далекого краю
Лелеки летіли,
Та в одного лелеченька
Крилонька зомліли.

Висушила силу
Чужина проклята
Візьміть мене лелеченьки
На свої крилята.

Ніч накрила очі
Мені молодому
Несіть мене лелеченьки
Мертвого додому.

№37. Два кольори

Як я малим збирався навесні
Піти у світ незаними шляхами
Сорочку мати вишила мені
Червоними і чорними.
Червоними і чорними нитками.

Приспів:

Два кольори мої, два кольори,
Оба на полотні, в душі моїй оба,

Два кольори мої два кольори:
Червоний – то любов,
А чорний – то журба.

Мене водила в безвісті життя,
Та я вертався на свої пороги,
Переплились, як мамине життя,
Сумні мої і радісні,
Сумні мої і радісні дороги.
Приспів.

Мені війнула в очі сивина,
Та я нічого не везу додому,
Лиш згорточок старого полотна
І вишите моє життя,
І вишите моє життя на ньому.
Приспів.

№38. Солов'їний день

(сл. С.Пушика)

Прилинь, прилинь до рідного села,
Приїдь, приїдь – тебе чекає хата.
Тут вишня соловейком зацвіла,
І в нього скоро будуть солов'ята.

Приспів:

Прилинь хоть в гості до зелених свят
Візьми дітей, нехай дитина знає,
Що і в ночі маленьких солов'ят
Свої мови батько навчає.

Прилинь додому в солов'їний день,
Хай зрозуміє тут твоя дитина:
До дідових і бабiniх пісень
Подібна дуже мова солов'їна.
Приспів.

№39. Рідна мова

Мова рідна, слово рідне
Хто вас забуває
Той у грудях не серденько
Тільки камінь мас.
Як ту мову мож забути
Котрою учила
Нас всіх – ненька говорить
Ненька наша мила.

Як ту мову мож забути,
Таж звуками тими
Ми до Бога мольби слали
Ще дітьми малими?
У тій мові ви співали,

При грі розмовляли.
У тій мові вам минулисть
Нашу відкривали.

Ой тому плекайте, діти,
Рідненьку мову,
І учіться говорити
Своїм рідним словом!
Мово рідна, слово рідне,
Хто вас забуває,
Той у грудях не серденько
Тільки камінь мас.

№40. Пісня про вчительку

(сл. А.Малишка)

Сонечко встає і шумить трава,
Бачу стежку, де проходиш ти, рідна ти.
Вчителько моя, зоре світова
Звідки виглядати, де тебе знайти?

На столі лежать зошити малі,
Дітвора щебече золота, золота,
І летять, летять в небі журавлі,
Дзвоник ніби кличе в молоді літа.

Знов приходить юнь і шумить трава
Пізнаю тебе я при вогні, в наші дні.
Вчителько моя, зоре світова,
На Україні милій, в рідній стороні.

№41. Рече та стогне Дніпр

широкий

Рече та стогне Дніпр широкий
Сердитий вітер завива.
Додолу верби гне високі
Горами хвилі підійма.

І блідний місяць на ту пору
Із хмари де-де виглядав
Неначе човен в синім морі
То виринав, то потопав.

Ще треті півні не співали
Ніхто ніде не гомонів
Сичі в гаю перекликались
А ясінь раз ураз скрипів.

№42. Заповіт (сл. Т.Шевченка)

Як умру, то поховайте
Мене на могилі.
Серед степу широкого
На Україні милій.

Щоб лани широкополі
І Дніпро і кручі
Було видно, було чути,
Як реве ревучий.

Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте,

І вражою, злою кров'ю
Волю окропіте.

І мене в сім'ї великій.
Сім'ї вольній, новій,
Не забудьте пам'янути
Незлим. Тихим словом.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Авдієвський А. – 482, 483
Адамцевич Є. – 390
Андрєєв В. – 383
Акеакова Н. – 245
Антоновський І. – 440
Антонович Д. – 362, 386, 412, 438
Арутюнян В. – 7
Асаф'єв Б. – 454

Бабишин С. – 12
Багалія Д. – 458
Бажанський П. – 263
Байда Д. – 38, 473
Бакай М. – 335
Балушок В. – 401
Баран Т. – 464, 465, 482
Баранович Л. – 66, 300
Барвінський В. – 29, 34
Барток Б. – 465
Бартошевський І. – 264, 440, 482
Басова А. – 163
Баторій С. – 351
Бах Й. – 412
Бачинський О. – 255
Безард Ж. – 352
Белза І. – 350
Белянчиков Н. – 398
Березовський М. – 108, 303, 480
Беринда П. – 44, 54
Бетховен В. – 217, 260, 457, 459
Биландюк А. – 188
Бібіков С. – 16
Біланюк Д. – 482
Білаш О. – 338, 339, 480, 80
Білінська М. – 242, 246, 248
Бобикевич О. – 201
Богун І. – 46, 215, 473, 478
Боржковський В. – 453

Борисов В. – 266
Бортнянський Д. – 108, 303, 304, 305, 480
Боян – 15, 19, 22, 472
Братиця П. – 390
Брюховецький І. – 54
Будник О. – 11
Бут П. – 478
Бугич І. – 42, 388

Вашченко Г. – 84, 110, 235, 236, 237
Вахнянин А. – 257
Вебер – 217
Ведель А. – 108, 303, 480
Великий В. – 22
Величковський П. – 59, 84
Венцовський М. – 418
Вербицький М. – 255, 257, 304, 305, 310
Вересай О. – 390, 401, 402, 435, 449, 452, 482
Вериківський В. – 266
Вернадський В. – 59, 457
Верстовський – 217
Верховинець В. – 101, 125, 142, 143
Веселий С. – 380, 446
Веселовський А. – 450
Ветлугіна Н. – 138
Веровка Г. – 109, 416, 440, 461, 482
Визитау Ж. – 426
Винниченко В. – 307, 308, 433
Витвіцький Й. – 365
Вишенський І. – 370
Вівальді А. – 412
Вівчаренко Л. – 483
Вігель Ф. – 454, 455

Вінтонів І. – 416
Вовк М. – 347, 348, 429
Волков Г. – 7, 82
Волошин А. – 197
Воробкевич І. – 257, 266, 311,
341, 375
Воропай О. – 96, 124, 126, 141,
182, 184

Гаврилець Г. – 80
Гадалова І. – 17
Гайворонський М. – 188, 189,
194, 186, 315
Гайдамака Л. – 382, 383
Гайдн Й. – 217, 304, 457, 459
Галаган І. – 455
Гашимов А. – 7
Гаштольд С. – 436
Гашченко П. – 380, 401
Гвоздь М. – 482
Гендель Г. – 412
Гесс де Кальве Г. – 455, 458
Гладкий Г. – 344
Гладкий М. – 46, 473
Глінка М. – 218, 373
Гмиря Б. – 482
Гнатюк В. – 7, 82, 106, 382, 401
Гнатюк Д. – 482
Гобдич М. – 482
Гоголь М. – 28, 138
Голий Г. – 208
Голос Є. – 354
Голубець М. – 22
Гончар В. – 447
Гончар О. – 219, 221, 222, 223,
268
Гончаренко Т. – 446
Гонта І. – 215, 240, 478
Горак Р. – 259
Горбенко С. – 110
Гордійчук М. – 459
Городовенко Н. – 482

Горчинський А. – 333
Грабовецький В. – 417
Грабовський П. – 321, 327
Грінченко М. – 248, 367, 397
Григорук С. – 332
Грилич М. – 447
Грималюк В. – 429, 431
Грица С. – 9, 26, 29, 35, 48, 52,
54, 75, 87, 88, 91, 96, 101, 123,
124, 137, 272, 281, 284, 288
Грубер Р. – 350
Грушевський С. – 26, 30, 267
Губаренко В. – 95
Гулак-Артемівський А. – 308
Гуменюк А. – 345, 381, 399,
413, 421, 425, 427, 428, 468
Гуцал В. – 384, 482, 483

Дамаскін І. – 31, 471
Данилевський Г. – 374
Данкевич К. – 187, 267, 459
Даргомижський О. – 364, 376
Дворський П. – 335
Дей О. – 7, 106, 109, 187, 270,
272, 281, 288
Демуцький П. – 378
Дереза М. – 414
Дилецький М. – 46, 108, 298,
299, 358, 444, 480
Дичко Л. – 80
Длугорай А. – 351
Дністровський Ф. – 40, 453
Добролюбов М. – 451, 452
Довженко В. – 361
Довженко Г. – 18, 99, 125
Довбуш О. – 38, 49, 254, 259,
292, 294, 417, 418, 474
Долчук Р. – 204
Домінчен К. – 267
Доронюк В. – 113, 115, 310, 314
Дорошенко П. – 215, 246, 278

Драгоманов М. – 82, 263, 272, 277, 282
Древченко П. – 380
Дремлюга М. – 267
Дутчак В. – 53, 482
Духнович О. – 6
Дюбюка О. – 365

Ємець В. – 388, 400, 453

Жигмунт А. – 351
Жинович І. – 437, 462
Жоховський К. – 354

Загайкевич М. – 267
Задор Д. – 465
Залізник М. – 215, 240, 478
Зваричук Ж. – 310, 314
Злотник О. – 337
Зозуля І. – 380
Зуляк В. – 420, 439, 482

Іваницький І. – 18, 96, 98, 100, 101, 107, 118, 121, 124, 139, 148, 171, 205, 430
Іванов С. – 387
Іванов-Борецький М. – 377
Ізяслав М. – 17
Іконник В. – 482
Іконніков В. – 371
Іляшенко-Макушенко Г. – 42, 370
Ірчан М. – 188

Їжак В. – 331

Каваціук І. – 482
Каменецький Д. – 246
Канюк В. – 483
Кармалюк У. – 38, 49, 245, 246, 254, 292, 474
Карпенко С. – 10

Квітка К. – 62, 109, 265, 272, 273, 275, 479
Келдиш Ю. – 362, 365
Килдаш Б. – 395, 396, 253
Кириченко Р. – 482
Кирейко В. – 267
Китова С. – 9
Кілініченко Л. – 10
Кіндратюк Б. – 9, 17, 26, 27, 96
Клепар М. – 483
Климовський Р. – 483
Князевич П. – 483
Кобилиця Л. – 38, 49, 254, 292, 474
Кожум'яка К. – 26
Козак Є. – 109
Козарин М. – 26
Колесса І. – 264
Колесса Ф. – 7, 82, 109, 257, 262, 265, 282, 391, 392, 394, 395, 400, 448, 479
Колісник Н. – 447
Кононенко В. – 10, 50, 145, 146, 244, 252
Копчак С. – 10
Корній Л. – 9, 19, 20, 27, 45, 59, 64, 67, 68, 70, 73, 299, 301, 350
Косач О. – 268
Кос-Анатольський А. – 266, 267
Котик Г. – 341
Котляревський І. – 268, 301
Которович Б. – 482
Котюк Б. – 464
Коципінський А. – 364, 365
Коцюбинський М. – 382
Кожухар В. – 482
Кошиць О. – 79, 109, 211, 304, 306, 314, 430, 482
Кравченко М. – 380, 390
Кривоніс М. – 46, 473
Крип'якевич І. – 25, 26, 42, 370, 388

Крист Е. – 453
Крих Ю. – 482
Крижанівський Д. – 343
Крищенко В. – 337
Круль П. – 9, 14, 25, 33, 55, 56, 407
Крюковський І. – 402
Кузеля З. – 267
Кулібаба П. – 401
Куліш П. – 220, 248, 267, 387, 388, 389
Купчинський Р. – 188, 190, 194, 196, 315, 316
Курах М. – 189, 316
Кучай А. – 413
Кучугура-Кучеренко І. – 379, 380, 382
Кушніренко А. – 483
Кушнірук С. – 466, 467

Лаврівський Ю. – 201
Лазаревський Ф. – 248, 368, 383, 458
Лавров Ф. – 446, 453
Лау К. – 455
Леонтович М. – 63, 79, 95, 109, 304, 306, 319, 320, 327, 381, 414, 480
Лепкий Б. – 188, 317
Лепкий Л. – 188, 192, 194, 315, 317
Липківський В. – 53
Лисенко М. – 52, 79, 82, 95, 109, 187, 253, 257, 258, 262, 265, 266, 272, 306, 312, 327, 377, 378, 381, 387, 394, 396, 434, 435, 437, 479, 480
Лисенко Н. – 10, 105, 404, 409
Лисенко О. – 268
Лисько З. – 196
Литвин-Кіндратюк С. – 10
Литвин М. – 380, 450

Ліпінський К. – 362
Ліст – 260
Луцаківна Ф. – 260
Луганська К. – 101
Луків М. – 333
Луцак Д. 482
Луценко Д. – 333, 334, 335
Лявицький А. – 257
Лятошинський Б. – 95, 266, 267, 328, 329, 459
Ляшенко І. – 58

Любисток Г. – 397
Людкевич С. – 64, 68, 73, 79, 109, 117, 257, 263, 265, 266, 304, 305, 319, 322, 323, 459, 479

Огієнко І. – 108
Озаркевич В. – 259
Ольховський А. – 9, 299, 303
Омельченко А. – 395, 396, 453, 482
Опришко М. – 440
Орбан Л. – 10, 84
Орел С. – 429, 482
Орлов Я. – 482
Осмомисл Я. – 18
Оффенбах Ж. – 255

Павличко Д. – 338, 339
Павлик Я. – 483
Павлюк М. – 431
Паганіні – 218
Падура Т. – 245
Палій С. – 388
Палкін В. – 482
Панківський К. – 260
Панов О. – 218
Папроцький Б. – 387, 436
Пархоменко М. – 380, 390, 402, 431
Пашкевич А. – 333, 334, 335

Пашенко Т. – 452
Перетц В. – 107
Пилатюк І. – 483
Пігров К. – 482
Підгірянка М. – 163
Підкова І. – 215, 478

Плешкевич О. – 201
Побережна Г. – 86, 89, 106, 113,
114, 116, 120, 137, 247
Повлячек І. – 201
Полуботок П. – 215, 457, 478
Полянська-Василенко Н. – 21,
30, 38, 39, 55
Попович О. – 28
Попадюк В. – 416, 482
Попічук Д. – 467
Потебня О. – 7, 82
Потьомкін Г. – 455
Правдюк О. – 196
Прокопович Ф. – 54, 66, 300
Пушкар М. – 46, 473
Пушик С. – 331, 341
Пчілка О. – 272

Рачинський А. – 55, 366
Ратица П. – 46
Рахлін А. – 482
Ревуцький Д. – 389, 400, 402,
435
Ревуцький Л. – 95, 326, 327,
328, 344, 382, 387, 459, 480
Ровенко В. – 482
Роздольський Й. – 252, 263,
265, 282, 479
Розумовський Д. – 376
Розумовський К. – 54, 55, 455,
456, 457
Рожавська Ю. – 267
Роман Г. – 391
Рошкевич М. – 259, 262
Рильський М. – 268

Рігельман О. – 375
Різоль М. – 228
Руданський С. – 7, 82, 107
Русова С. – 108

Савчук Б. – 11, 334
Сагайдачний П. – 215, 246, 478
Саган М. – 418
Садовський М. – 380
Святослав Я. – 17
Селянинович М. – 26
Січинський Д. – 257, 262, 266,
282, 304, 479, 312
Сіренко А. – 482
Скляр І. – 420, 422
Сковорода Г. – 82, 108, 268,
300, 301, 302, 337, 480
Скординський М. – 359
Скорик М. – 80, 95, 310, 480
Скульський Р. – 10, 18, 103,
175, 177
Скоропадський П. – 373
Славинський С. – 300
Сливоцький М. – 115
Смотрицький М. – 54
Солов'яненко А. – 482
Сосюра В. – 319
Сперанський М. – 452
Станкович Є. – 80, 310
Старицька М. – 268
Старицький М. – 168, 268
Стельмах М. – 106
Стельмахович М. – 7, 10, 18, 49,
77, 102, 103, 108, 122, 126, 127,
128, 130, 138, 150, 157, 170, 172,
175, 177, 223, 268, 270, 278, 279,
286, 329, 330, 332, 334, 336, 340,
361, 395, 428, 433
Степовик Д. – 23, 24
Степовий Я. – 266, 319, 320
Стесневська З. – 350
Стефанік В. – 404

Стеф'юк М. – 482
Стеценко К. – 79, 266, 304, 306,
319, 320, 327, 480
Стравінський І. – 465
Ступарик Б. – 10
Сумцов М. – 267, 370, 435
Супрун Н. – 383
Сухомлинський В. – 108, 338
Сявакко Є. – 7, 18, 81, 166

Тарнавський Г. – 247, 367, 373
Теплов Б. – 92, 95
Терпелюк П. – 431, 432, 482
Тимофіїв М. – 416, 482
Тичина П. – 109
Ткаченко П. – 452
Тобілевич С. – 7, 109, 243, 247,
250
Трошинський Д. – 377
Трутовський В. – 365
Туманчук А. – 371
Туптало Д. – 66, 300
Турчак С. – 482
Тучков С. – 374, 375

Українка Л. – 6, 7, 82, 109, 263,
368, 269, 271, 272, 273, 274, 275,
277, 278, 279, 280, 281, 283, 287,
288, 289, 291, 292, 295, 296, 311,
340, 382, 478, 479
Ульченко О. – 477
Ушинський К. – 140, 143, 306,
307, 340, 36

Федькович Ю. – 188
Фендейзен Н. – 33
Феодосій – 60
Феофілат С. – 390
Фесечко Г. – 365
Феліцин О. – 378, 386, 434, 435
Філиць Б. – 40, 80

Франко І. – 6, 58, 62, 82, 106,
109, 187, 188, 194, 195, 208, 209,
213, 214, 253, 254, 255, 256, 257,
258, 259, 260, 261, 262, 263, 264,
265, 266, 267, 268, 269, 270, 271,
275, 276, 277, 278, 279, 280, 281

Ханбиков Я. – 7
Хандошкин І. – 365
Хантибидзе А. – 7
Хмельницький Б. – 41, 42, 45,
46, 52, 215, 322, 370, 387, 478
Хоменко М. – 419
Хоткевич Г. – 18, 379, 380, 381,
382, 382, 385, 389, 400, 401,
402, 403, 427, 434, 436, 438, 439,
453, 482
Христенко М. – 401
Хрущ В. – 10

Цалай-Якименко О. – 24, 96

Чайковський А. – 37
Чайковський П. – 187
Чалий С. – 208
Чебанюк О. – 124
Чернецький С. – 188
Черниш О. – 16
Чехов А. – 383
Чуркін В. – 462
Чуйкович П. – 246

Шавальє П. – 386
Шевченко Т. – 6, 35, 53, 82, 126,
127, 134, 135, 187, 206, 207, 208,
209, 210, 211, 213, 214, 215, 216,
217, 218, 219, 220, 221, 222, 223,
224, 225, 226, 227, 229, 230, 231,
232, 233, 234, 236, 237, 238, 239,
240, 241, 242, 243, 244, 245, 247,
248, 249, 251, 265, 268, 309, 311,

315, 323, 327, 329, 338, 343, 344,
381, 383, 398, 451, 459, 478

Шевчук О. – 313

Шендишевський М. – 482

Шопен – 217, 218

Шреєр-Ткаченко О. – 301

Штелій Я. – 455

Штогаренко А. – 266

Шухевич В. – 267

Шухевич Т. – 257

Щериця Т. – 86, 89, 106, 113,
114, 116, 120, 247

Юрків Б. – 332

Юцевич Є. – 267

Яворницький Д. – 387, 388, 393,
433

Ямпольський Н. – 366, 367

Янів В. – 178

Яремко Б. – 413, 416, 418, 421,
423, 433

Ярославенко Я. – 266

Ясіновський Ю. – 23, 24, 35, 37,
59, 96

УДК
ББК

Доронюк В.Д., Вовк М.В.

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА ЕТНОПЕДАГОГІКА

Монографія

Головний редактор – Василь Головчак
Літературне редагування і коректура – Олександра Ленів
Комп'ютерна верстка – Віра Яремко
Дизайн обкладинки – Дмитро Радіонов

Підп. до друку . Формат 60х84/₁₆. Папір офсетний.
Гарнітура “Times New Roman”. Ум. друк. арк. 30,0
Тираж 300 прим. Зам. .

ISBN 978-966-640-

Видавництво “Плай” ЦІТ
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника.
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Бандери, 1
E-mail: vdvcit@pu.if.ua