

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

Педагогічний інститут

Вовк М.В.

**ФУНКЦІОНУВАННЯ І РОЗВИТОК
УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ
ЕТНОПЕДАГОГІКИ**

Монографія

**Івано-Франківськ
2012**

УДК 37:78-054
ББК 74.200.541.3
Д60

Рекомендовано до друку вченою радою Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
Протокол № 6 від 29.05.2012 р.

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикознавства, методики музичного виховання та акторської майстерності Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка **Смоляк Олег Степанович**; доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного інструментального виконавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника **Круль Петро Франкович**; доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри філології та методики початкової освіти Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника **Котик Тетяна Миколаївна**.

Вовк М. В.

Д60 Функціонування і розвиток української музичної етнопедагогіки : монографія / М. В. Вовк. – Івано-Франківськ : Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2012. – 207 с.
ISBN 978-966-640-247-2

Монографію “Функціонування і розвиток української музичної етнопедагогіки” рекомендовано викладачам і студентам музичних факультетів вищої школи, вчителям музичних шкіл та ліцеїв музичного профілю.

У праці висвітлюються тенденції функціонування музичної етнопедагогіки українців. Українську музичну етнопедагогіку представлено в історичному, етнокультурному, етногенетичному контекстах, а також у системі знань про музичне мистецтво української нації.

Функціональне спрямування музичної етнопедагогіки обґрунтоване на основі виховного ідеалу українців, що віками формувався під впливом музичної творчості, народної педагогіки та народознавства.

УДК 37:78-054
ББК 74.200.541.3

ISBN 978-966-640-247-2

© Вовк М.В., 2012.
© Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2012

ЗМІСТ

Вступ	5
Розділ I.	Етнопедagogіка музичного мистецтва України	11
§1.	Методологічні аспекти музичної етнопедagogіки.....	12
§2.	Тенденції розвитку музичної етнопедagogіки.....	25
§3.	Музичний фольклор – генетична основа музичної етнопедagogіки українців	52
Розділ II.	Письменники, вчені-мислителі в розвитку музичної етнопедagogіки.....	109
§1.	Творчість Т. Г. Шевченка в контексті становлення української музичної етнопедagogіки.....	109
§2.	Народознавчі тенденції Івана Франка та Лесі Українки в розвитку музичної етнопедagogіки..	152
Висновки	193
Література	196

ВСТУП

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. 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 того, аби спрогнозувати шляхи її поступу в майбутнє, слід пильно вивчити минуле, проникаючи до скарбниці етнопедагогіки українського народу.

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. вказує, що освіта повинна опиратися й черпати свої досягнення з культурно-історичних цінностей української нації, її звичаїв, традицій, які стимулюються її духовною культурою, споконвічною мудрістю, прагненням жити в незалежній та багатій державі.

Музично-педагогічна спадщина багатьох поколінь українців потребує вивчення, осмислення й залучення в сучасну практику педагогічної освіти і виховання. Таке поглиблення й осмислення 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 вагомe місце. Саме в музичному фольклорі надібаємо 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.

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, незважаючи 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 “На-

родня 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 Українка записувала й популяризувала українські колискові пісні, родинні, веснянки, пісні про кохання, народні думи⁴.

Визначна роль у справі збирання й популяризації надбань музичної етнопедагогіки належить видатним діячам української культури О. Потебні⁵, М. Максимовичу⁶, В. Гнатюку⁷, Ф. Колесі⁸, С. Тобілевич⁹, С. Руданському¹⁰, О. Дею¹¹.

У другій половині ХХ ст. спостерігається помітне поживлення досліджень етнопедагогіки в народів колишнього Союзу РСР. Серед авторів – грузинський дослідник А. Ф. Хантїбїдзе¹², азербайджанець А. Ш. Гашимов¹³, вір-

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 записях Івана Франка / Упор. О.Дей. – К.: Музична Україна, 1981.

⁴ Народні пісні в записях Лесі Українки та з її співу. – К.: Музична Україна, 1971.

⁵ Потебня А.А. Объяснения малорусских и сродных песен. – Варшава, 1883.

⁶ Максимович М.А. Малороссийския пьсни. – М.: Медико-Хирургическая Академия, 1827.

⁷ Українські народні пісні в записях Володимира Гнатюка. – К.: Музична Україна, 1971.

⁸ Колесса Ф.М. Мелодії українських народних дум. – К.: Наукова думка, 1969.

⁹ Тобілевич С.В. Українські народні пісні в записях Софії Тобілевич. – К.: Наукова думка, 1982.

¹⁰ Руданський С. Народні пісні в записях С.Руданського. – К.: Музична Україна, 1972.

¹¹ Дей О. Балади: родинно-побутові стосунки. – К.: Наукова думка, 1988.

¹² Хантїбїдзе А.Ф. Идеи воспитания в грузинском народном эпосе. – Тбилиси, 1951.

¹³ Гашимов А.Ш. Азербайджанская народная педагогика. – Баку, 1970.

менин В. Х. Арутюнян¹, татарин Я. І. Ханбиков², чуваш Г. Н. Волков³, українці М. Г. Стельмахович⁴, Є. І. Сявавко⁵.

Автор поставив за мету узагальнити місце народного музичного мистецтва з погляду 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, автор обмежився 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. Окреслена проблематика притаманна працям Б. Д. Кіндратюка⁶, П. Ф. Круля¹, А. В. Ольховського², С. Й. Грица³, Л. П. Корній⁴, С. А. Китову⁵.

¹ Арутюнян В.Х. Идеи воспитания в армянских народных сказках. – Ереван, 1962.

² Ханбиков Я.И. Татарская народная педагогика // Из истории педагогической мысли. – Казань, 1967.

³ Волков Г.Н. Этнопедагогика чувашского народа. – Чебоксары, 1967.

⁴ Стельмахович М.Г. Мудрість народної педагогіки. – К.: Знання, 1971.

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

⁶ 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.

Наприкінці 80-х – на початку 90-х років минулого століття в Західному регіоні України запровадження народознавства в практичне навчання й виховання набуло всеохопного 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 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 такі монографії:

¹ Круль П.Ф. Східнослов’янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, 2006.

² Ольховський А.В. Нариси історії української музики. – К.: Музична Україна, 2003.

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

⁴ Корній Л.П. Історія української музики. – К.: Вид-во М.П.Коць, 1996.

⁵ Китова С.А. Родовід пісні. – Черкаси: Брама, 2004.

- 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 етнопедagogіка: історичний аспект. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр АПН “Українська етнопедagogіка 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. Етнопедagogіка 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 етнопедagogіки, слід відзначити, що музичне мистецтво розглядається в ній як елемент розваги або як ланка музикознавства, обмежуючи й звужуючи коло наукових пошуків у сфері музичної етнопедagogіки. Це

актуалізувало дослідження музичної етнопедагогіки і активізувало автора до монографічного висвітлення.

Показовим для українців стало 1020-річчя святкування Хрещення Київської Русі, коли богослужіння, присвячене цій історичній події, продемонструвало велич музичного мистецтва в гимноспівах 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.

Автор монографії усвідомлює, що українська музична етнопедагогіка повинна розвиватися в таких напрямках:

- 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 цією метою наступним кроком дослідження музичної етнопедагогіки українців буде написання автором посібника “Основи української музично-інструментальної етнопедагогіки”.

§ 1. Методологічні аспекти музичної етнопедагогіки

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. 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 етносу. “Етнопедагогіка – це народна педагогіка певної етнічної спільності”².

На українську музичну етнопедагогіку опиралися у своїх працях Т. Шевченко, Г. Сковорода, Леся Українка, І. Франко, Ф. Колесса, М. Драгоманов, В. Гнатюк, О. Потєбня, М. Лисенко, С. Руданський та багато інших видатних діячів української культури³. Однак чимало

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

² Сявавко Є.І. Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку. – К.: Наукова думка, 1974. – С.6.

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;

питань музичної етнопедагогіки загалом 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, бабуся, 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 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 трансмісії музичного навчання і традицій українського етносу від покоління до покоління.

Спроби відповісти на ці питання зводилися до того, що музика скоріше оволодіває нашими почуттями, ніж їх осягає розум. Вона здатна змінити настрій людини, емоційний стан, м’язовий тонус, навіть заспокоїти її чи викликати агресію. Музика й почуття завжди мають етнічний характер і служать трансмісією від покоління до покоління, від одного етносу до іншого.

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. Молодоці 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.

Даючи відповідь на це питання, що служить будівельним матеріалом для музики й музичної етнопедагогіки українця, необхідно звернутися до історичного екскурсу, роздумів, суджень.

Національно-психологічні особливості музичної етнопедагогіки українця (як і іншої нації) складають такі напрями: **мотиваційний** (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 навколишню 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 мистецтвостворення. На цю емоційність українців звернув увагу О. Вишневський².

Побутування музичного мистецтва в етносі українців є свідченням того, що домінуюча перевага музики над іншими видами мистецтва визначається безпосереднім

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.Ващенко, 1996. – С.59.

емоційним впливом на людину, оскільки навіть поза її волею музика здатна вплинути на почуття, викликати сум і радість, горе й велич, спокій і м'язову рухливість тощо. На органи сприйняття людини діє **звук**. Саме він і є тим унікальним “будівельним матеріалом”, породженим природою, що 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 слухо-моторні сприйняття і примусило її оволодіти звуком для передачі інформації. Козак, що жив у степовій зоні України, найбільше користувався зоровим сприйняттям. Наприклад, курява, що здійснювалася 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, тарахкулі 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 оволодінні ним. У гірській місцевості звук музичного інструмента – трембіти – сповіщав про народження людини, її кончину на всю гірську округу.

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 класифікувало 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 **шумів**.

У шумах, здебільшого, проявляється нежива природа й тому на противагу звуку, що склали відповідну висоту, силу, тембр (музичні звуки), пов'язані з яскравими емоційними вираженнями, були важливими елементами інформативності. Ця інформативність послужила для створення власної вокальної досконалості та здібності. Для використання звука створювали відповідні пристрої, що наслідували музичні звуки. Це дало поштовх появі музичних інструментів, 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.

Розвиток музичного мистецтва відбувався паралельно з іншими видами мистецтва, що розділялися на просторові й просторово-часові: література, музика – просторово-часові і 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.

Музичну етнопедagogіку українців можемо репрезентувати з погляду розвитку фольклору й не тільки музичного, оскільки він 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, Харківщина, лівобережжя Дніпропетровщини, Донеччина, Запоріжжя); південь України: Причорномор'я (Херсонщина, Миколаївщина, Одещина); на Правобережжі – Поділля, Волинь, Прикарпаття, Карпати (Вінниччина, Хмельниччина, Тернопільщина, Львівщина, Івано-Франківщина, Чернівецьщина, Закарпаття)². У цих регіонах є свої підрегіони, 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. Все це мало вплив на етнічне мистецтво українців а, відповідно і на їх етнопедagogіку.

Саме український музичний фольклор найбільше наближений до природних процесів, у якому календарні

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

² Там само. – С.10.

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”¹. У цьому вимірі музичного фольклору виділяються два напрями етнопедagogіки: **календарно-обрядовий і 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.

У термінологічному трактуванні поруч із назвою “музична педагогіка” вживають термін “музична етнопедagogіка”. Ці два поняття, в сучасному розумінні, су місні, оскільки музична педагогіка знаходить конкретне проявлення в музичній етнопедagogіці. Різниця лише в тому, що музична етнопедagogіка в історичному прояві виникла значно раніше в музичному фольклорі українців і знайшла своє втілення в традиціях, обрядах, звичаях, праці, моралі, віруваннях тощо. Незважаючи на свій емпіризм, музична етнопедagogіка 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 ук-

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

раїнського 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 затухання 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, оскільки музичний образ 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 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 молодії України. Виховна роль української музичної етнопедагогіки – неоцінимий скарб нашого народу. Це пояснюється тим, що музика може бентежити людську душу, збуджувати або, навпаки, заспокоювати, умиротворювати її. **Емоційна дієвість** – основний засіб виховної функції музичного мистецтва. **Вплив на почуття і розум людини** – головна функція музичного мистецтва.

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

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.

До **методів дослідження** української музичної етнопедагогіки можна віднести: 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, визначеного 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: наро-

дження – ініціація – весілля – дітонародження – смерть”¹. 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 взаємодіє 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, економічного розвитку, стосунків 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 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”². Музичне обдарування він пов’язав із генетикою, вказавши на “якість своєрідної сукупності здібностей, від яких залежить можливість успішно займатися музичною діяльністю”³. 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

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

² Теплов Б.М. Избранные труды. – М.: Педагогика, 1985. – Т.1. – С.42.

³ Там само.

музики, творіння музики. Для цих 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 означає сформулювати мету для дослідження музичної етнопедагогіки.

Людський слух – це здатність сприймати звукові коливання, які пов’язані з нашою свідомістю, на його основі формується наша мова як основне джерело спілкування. Основою такого звукового чуття є найбільш удосконалений природою апарат – здорове вухо, яке вловлює і сприймає різні звуки, передає їх до кори головного мозку, до скроневої долі великих півкуль, де відбувається аналіз і синтез почутого.

Якщо **музичний слух** – це природно-генетична здатність людини сприймати, аналізувати й безпомилково розрізняти півтонові й тонові інтервальні величини, правильну інтонацію, його ритміку та запам’ятовування, то **абсолютний музичний слух** 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.

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 охоплює поняття набагато ширше, ніж музичний слух, і стосується вокалізації власного голосу людини. Цей процес 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 образіві, творіві”¹. Робота голосового апарату як у мові, так і в процесі співу в основному схована від безпосереднього спостереження співаком. “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**. Аналізуючи музичні здібності людини, Б. М. Теплов звернув увагу на те, що “властивості, специфічні для музичної діяльності, на відміну всякої іншої, в той же час є необхідними для любого виду музичної діяльності. Так, музичний слух є **спеціальною здібністю**, оскільки музична діяльність протиставляється всякій іншій діяльності, й **загальній здібності**, оскільки співставляються одна з іншим видом музичної діяльності (слухання музики, виконання музики, творення музики)”³. З’ясовуючи причинно-наслідкові зв’язки, генетичний метод дозволяє послідовно розкривати й простежувати зародження української му-

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

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

³ Теплов Б.М. Избранные труды. – М.: Педагогика, 1985. – Т.1. – С.43.

зичної етнопедагогіки впродовж тисячолітнього періоду розвитку пісенної культури нашого етносу.

Таким чином, від простого сприйняття звука, 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 відповідні дидактичні норми в розвиток нашого народу.

§ 2. Становлення та розвиток української музичної етнопедагогіки

Музична етнопедагогіка українського народу своїми витоками сягає давніх часів і в основному функціонувала в структурі фольклору 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 гатунку є етномузикологічні розвідки вченої-фольклориста С. Й. Грици “Трансмісія фольклорної традиції”¹. Даний напрям досліджень частково висвітлений у 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

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.

стосунки передавалися через **обряди, звичаї, традиції, свята, ритуали**, 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 мистецтв.

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 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.

Музична 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

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

вивчення музичного фольклору як науку про народну творчість. З цього комплексу вивчення музичного фольклору випадає музична етнопедagogіка. 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.

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. 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.

Виховання дітей не обмежується тільки колисковими піснями. Воно продовжується через **забавлянки, ігри, заклички, примовки, колядки, щедрівки, веснянки** й інші

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

жанри народної музичної творчості, яка зберігалася і зберігається українською музичною етнопедагогікою, що 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).

Коли у 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, 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.**

Таким чином, історичні передумови впливу музичної етнопедагогіки на виховання дитини, які створили українці, розпочинаючи з родових громад і до державних утворень, передбачають ґрунтовне вивчення першоджерел народної

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

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, дотримання звичаїв і традицій. Одночасно існували певні заборони, залякування, що передавалися з уст в уста через пісні, ритуали, казки.

Українська музична етнопедагогіка – 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 Сяваско випустила у світ свою монографію, до сьогодні педагогічна наука не збагатилася жодним ґрунтовним дослідженням з історії української етнопедагогіки. А з історії української музичної етнопедагогіки не-

¹ Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004; Дитячі пісні та речитативи / Упоряд. Г.В.Довженок, 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 шедрівки. – К.: Наукова думка, 1965; Коломийки. – К.: Наукова думка, 1969; Календарно-обрядові пісні. – К.: Дніпро, 1987.

має жодного дослідження, за винятком деяких праць з української фольклористики, в основному рідко звернених 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 розвиток музичних традицій 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 вказує, що терміни “етнопедагогіка” та “народна педагогіка” синонімічні та є невід’ємною частиною народознавства. “Українське народо-

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

знавство найповніше репрезентує **соціально-культурний досвід нашого народу**. Він не обмежується знаннями, а 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 сьогодні 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 прихвоснів, не має більших пріоритетів, ніж науковий пошук. Тому в новому концептуальному синтезі української історіографії необхідно брати всі форми розвитку духовного життя через

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

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 цією метою обґрунтувати можливості застосування її досвіду й сформулювати 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 етнопедагогіки українців у розумінні історизму становить пі-

знання музичних процесів 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 спеціальнонаукових методів, без якого неможливе 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; 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 розвитку України тощо. “Сам процес аналізу відштовхується від загального емоційно-образного сприйняття мелодії... Кожна історична епоха мала власні уявлення про мелодичну красу та вира-

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

жальність. 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 етнопедогогіку, 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 Україна, 1972; Ігри та пісні. (Весняно-літня поезія трудового року). – К.: Академія наук УРСР, 1963; Перетц В.Н. Малорусские вирши и песни в записах XVI-XVIII вв. – С.-Пб., 1899; Колядки та щедрівки. – К.:

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 кошовиці, купальські та петрівські 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 шлюбубання; пісні про сватання; жартівливі та сатиричні пісні; танцювальні пісні, частушки, коломийки; стрілецькі пісні; отаманські пісні; повстанські пісні – ось неповний перелік родів і 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 розвитку музичної думки й проявлення почуттєвої сфери є народне виховання. Тому українська музична етнопеда-

Наукова думка, 1965; Коломийки. – К.: Наукова думка, 1969; Українські жартівливі пісні. – Харків: Фоліо, 2004; Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004.

гогіка опиралася на ряд принципів, серед яких перше місце зайняв **принцип гуманістичного змісту**.

Поняття “**гуманізм**” у музичній етнопедагогіці має досить складну й давню історію свого розвитку. Він тісно пов’язаний із людиною і носить у собі ідею головної цінності – навчання і виховання людини. З педагогічного погляду 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 етнопедагогіці. 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 етнопедагогіці українця є **принцип гуманізації**.

Найдавнішою ланкою гуманістичних спрямувань музичної етнопедагогіки є сфера духовної діяльності українців у галузі народної пісні. Народнопедагогічна 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 сприяла розвитку ініціативи, допитливості, дієвості, уважного ставлення до духовних потреб людини, її естетичних запитів. Як зазначають дослідники, народом були вироблені основні напрями трудового, розумового, морального, фі-

зичного 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 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 майбутнього 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 світ протягом історичного розвитку. Для активної життєдіяльності кожна людина має здобути певну суму знань, умінь і навичок. І завданням народної дидактики є підготовка

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.

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 – колісковими, 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 дві групи методів:

- *Перша*: музичний етнопедагогічний **метод навчання наслідування** (за зразком), **репродуктивний** (на слух), через мелодичне й поетичне запам'ятовування засобом співу та гри на музичних інструментах.
- *Друга*: 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-етнопе-

дагогічні принципи, за допомогою яких було організовано музичне навчання і виховання на емпіричному та науковому рівнях. Зважаючи на загальнопедагогічні особливості 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, і розглядає відчуття як відображення об'єктивної реальності, висунула на перший план **музичний дидактичний принцип ритмізації.**

Ритм (від грецького *rhythmos* – співвідношення, порівняння) – 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 неударних складів”¹. Для музики характерна виражена моторика, що несе етнопедагогічний функціональний характер через певну фізичну дію людини: трудова пісня, похідний марш, танець, коліскова 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, коліскових. 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 тону”³. З ритмічних відчуттів розпочинається і втілюється музична етнопедагогіка. На жаль, якщо в людини генетична

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.

³ Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004. – С.17.

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 належності¹. 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-лінійне 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 працях із вокального мистецтва². Слід зазначити, що музич-

¹ Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – С. 303–304.

² Доронюк В.Д., Слиโวцький М.Ю. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. – 305 с.

на 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 зацікавленість 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 етнопедagogічні 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 **лінейних зв'язків**, що й проявилось в простій музичній одноголосій формі – заспів, приспів. Мелодичне мислення поступово кристалізувалося в голосові вертикальні конструкції, що привели до гармонізації. **Лінейність** (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 етнопедagogіка 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 гармонійне сполучення звуків, нанизаних на ритмічні величини, дає відчуття усвідомленого їхнього злиття в головну музичну думку, з якої і складаються пісня, інструментальна мелодія. У музичній етнопедagogіці 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 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. Люд-

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

кевич, який гармонізував 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 пробісків “народного духа”, або що небуть 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 незгодження, 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 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 гурто-

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

вого 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 басы 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, природо-відповідності через спів, гру на музичних інструментах. Цьому сприяють народні звичаї та традиції історико-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 сфор-

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

² Там само.

мованого **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 музикальністю. 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 “музикальність нації”. Почуття ладової впорядкованості – одна з найважливіших основ музичної етнопедагогіки. Відмова від ладу веде до розпаду народної творчості. Історично склалося так, 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

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

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, людей 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 збагатили 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 мови” (інтервал, ритм, темп, динаміка, мелодичний розвиток) і вбирає в себе, підсилює семантику слова (тексту). Музична етнопедагогіка з давніх часів опиралася на ма-

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

гічність 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 та ін. інтонацій, які вживалися й 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:

- 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;

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

- 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 – генетична основа музичної етнопедагогіки українців

Народна пісня може одночасно входити в різні жанри чи мати різні мелодичні й літературні ознаки (історичні коломийки, коляди, балади історичні, сімейні). Однак 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. І одним із таких важливих кодів є **музична етнопедагогіка українця** через його фольклор, що тісно пов'язаний із **народними звичаями**. Цей етномузичний 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. Дослідники музичного фольклору відзначають, що головним орієнтиром у ньому є слово, яке “має реальну силу впливу на долю і навіть на життя людини (так звана **вербальна магія**)”³. Шукаючи способів 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.

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

² Там само. – С.27.

³ Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004. – С.10.

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 належності. Звідси коріння всезрозумілості музики”¹. 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 проходять через природно-раціональний вимір часопростору. Такої типології дотримуються у своїх дослідженнях Олекса Воропай (“Звичаї нашого народу”)² та О. Ю. Чебанюк (“Календарно-обрядові пісні”)³, які разом з обрядовими діями ввійшли 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, хоровадних, що перейшли в дитячий репертуар, чим поповнили музичну етнопедагогіку. Типологізація дитячого фольклору розглянута в дослідженні Г. В. Довженок “Дитячий фольклор”⁴, у якому в повному об'ємі розкрита музична етнопедагогіка. Починаючи з коліски, 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 че-

¹ Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002. – С.33.

² Воропай О. Звичаї нашого народу. – Харків: Фоліо, 2004. – 507 с.

³ Чебанюк О.Ю. Календарно-обрядові пісні. – К.: Дніпро, 1987. – 392 с.

⁴ Довженок Г.В. Дитячий фольклор. – К.: Дніпро, 1986. – 304 с.

рез рух (тосі-тосі, чуки-чуки, топці-топці). Вагому частину у виховному процесі дошкільнят займає музична етнопедагогіка. Великий вклад у цьому напрямі зробив Василь Верховинець (Костів) у своїй праці “Весняночка”¹.

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. Жодну 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. Порядком для 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.

Найважливішим звичаєм із природною потребою українця є **виховання дитини**. Звертаючись до нього як до особливого фактору, що охоплює всі сфери родинного, громадського й суспільного життя, прослідковується тісний

¹ Верховинець В. Весняночка. – К.: Музична Україна, 1989. – 341 с.

зв'язок із музичною етнопедагогікою. “Звичаї – це своєрідні закони, якими керуються в найменших щоденних і найбільших всенаціональних справах. Звичаї, як і мова, виробилися протягом усього довгого життя і розвитку кожного народу”¹. 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 в 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.

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. Стельмахович³. Звички носять різний характер, як корисний, так і негативний. Музична етнопедагогіка стоїть на сторожі й прищеплює корисні звички, оберігає від шкідливих. Народні звички трансформуються в **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 етнопедагогіки. “Звичаї і традиції,

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

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

³ Там само. – С.32.

як два крила одного птаха, забезпечують кожній людині злет до досягнення духовності. Одне без одного бути не може”¹. Якщо прослідкувати за вихованням дитини, то зауважимо, що вона спочатку засвоює звички, а вже потім вони стають традиційними. Система звичаїв і традицій українців – результат їх багатотисячолітніх 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). “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. Спілкування батьків із малятами розпочинається із **забавлянок**, які мають чітко визначений ритм і звуки. 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 панку...»

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

² Там само. – С.155.

Інші забавки призначаються для вироблення ритмічного відчуття рук. *Мати бере дитя за ручки й плече його долоньками, при цьому співаючи: «Тосі, тосі, телятко у горосі, а свині у капусті, не треба їх виганяти, аби були тлусті.»*

Після багаторазового повторення маля засвоює звукову сигналізацію, саме 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 і настрою дитина уважно спостерігає очима й разом зі слуховим сприйняттям фіксує якісні його характеристики та 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.

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 за голо-

¹ Стельмахович М.Г. Українська родинна педагогіка. – К.: ВПОЛ, 1996. – С.74.

сом, реагує на нього. Спів материнських колискових заспокійливо 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, які 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

№4

A-a, A кот-ки два, сі-рий бу-рий о-бид-ва.

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

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

порівняння. Поза увагою колискових пісень не лишається жоден аспект життя малої дитини.

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, здебільшого, складені й виконуються жінками. В їх зміст закладалися “магічні” дії й вірування, які заспокійливо впливали на дитину, діяли на її почуття. Співаючи колискові пісні, як писав Т. Г. Шевченко, “мене там мати повивала і, повиваючи, 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.

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

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

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 теситурі, 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 етнопедagogіки українців є **лад** як 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 “музичальність”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 педаго-

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.

гічному 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 належності. 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 етнопедагогіки українців у процесі виховання найменших дітей досить значне. “Наш народ емпіричним шляхом, завдяки багатовіковій практиці родинного виховання, дійшов висновку, що дитина найінтенсивніше росте і розвивається від народження до п'яти років”¹. На емпіричному рівні музична етнопедагогіка 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 етнопедагогіці 5–7-річного дитячого віку виконує

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.

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”¹, – зауважує Н. О. Ветлугіна.

Українська народна музика володіє досить великим обсягом етнопедагогічних цінностей, серед яких для дошкільнят є **музичні ігри**. Цим важливим арсеналом музичної етнопедагогіки користуються педагоги, вихователі, але часто виявляють свою безпорадність пояснити їх у зв'язку з тим, що в них не вистачає музичних знань, зокрема й етнопедагогічних.

На перший план музичних ігор, згідно з українськими народними звичаями, виступають **веснянки**. 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**. 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 тематичного 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”², – стверджує професор, доктор мистецтвознавства А. І. Іваницький.

¹ Методика музичного виховання в дитячому садку. – К.: Вища школа, 1978. – С.15.

² Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004. – С.61.

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

- веснянки-заклички (“туканки”);
- веснянки-танкові (кругові);
- веснянки-пантоміми (відтворення рухами) та ін.

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. Поєднання у веснянках співу, слова й танцю стало найбільш захоплюючим ігровим матеріалом для дітей й молоді, коли зв’язок із рухом став найбільш характерною рисою. У мелодії і слові відтворювалися ритм і краса святкування приходу весни. “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”², – 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 використовується **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 пантоміми

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

² Воропай О. Звичаї нашого народу. – Харків: Фоліо, 2004. – С.164–165.

сцени у виконанні однієї особи або всього гурту. Цим сюжетам підпорядковані такі веснянки, як “Мак”, “Льон”, “Груша”, “Перепілонька”, “Подоляночка” та багато інших. Опираючись на українську музичну етнопедагогіку, 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 етнопедагогіки 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 етнопедагогіка 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 виховних систем є неможливим”³. 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,

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

² Там само. – С.7.

³ Ушинський К.Д. Вибрані педагогічні твори: У 2-х т. – К., 1982. – Т.І. – С.102–103.

іди, дощику”, “Гей ви, дітки...”, “Ой вийтеся, огірочки”, “Шум” та інші¹.

Колисковими формуються ладове відчуття й вокалізація мовлення у дітей дошкільного віку. Вони 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”². Поступовий розвиток дітей через етномузичні жанри (колискові, веснянки, купальські, жнивварські, 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 діяль-

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

² Українська етнопедагогіка / За ред. акад. АПН В.Кононенка. – Київ–Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С.99.

ності, в тому числі й через музичне навчання й виховання, яке найбільшою мірою впливає на формування почуттів.

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”¹. Ритуали українців тісно пов’язані й виражають соціальні й культурні взаємовідносини та дії, у яких важлива роль відводиться музичному мистецтву, його символам. Жодне офіційне свято чи суспільна подія не відбувається без суспільно встановлених ритуалів. Вони можуть проявлятися в церемоніальних і святкових дійствах. 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, після мови, вплив 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 усередині 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, гаїлки (гаївки, ягілки, маївки) “виконуються лише протягом кількох днів на Великодні свята в Галичині, Волині, Поділлі”², – звертає увагу

¹ Українська етнопедагогіка / За ред. акад. АПН В.Кононенка. – Київ–Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С.132.

² Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004. – С.60–61.

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.

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

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.

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

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

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 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 байдкування, 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.

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

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 колхати, 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 побугують в українській музичній етнопедагогіці. Наприклад:

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



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



Соловейку маленький

№38 
Со-ло-вей-ку ма-ленький, в те-бе го-лос гар-ненький.


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

Малий школярик

*сл. Марії Підгірянки
муз. Авеліни Басової*

№39 
Гей, не - ма то так ні - ко - му,
Він не жу - рить - ся ні - ко - ли,


як шко - ля - ри - ку ма - ло - му,
взяв кни - жеч - ки і до шко - ли! А в тій книж - ці


ма - лю - ноч - ки, а в тій книж - ці спі - ва - ноч - ки


і на - у - ка, і за - ба - ва, бо та кни - жеч - ка ці - ка - ва


і на - у - ка і за - ба - ва бо та кни - жеч - ка ці - ка - ва.

Моральна підготовка до самостійної праці в музичній етнопедагогіці набирає нового змісту. Праця хлопців і дівчат розмежується 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 святкам. 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

№40



"Гри - цю, Гри - цю до ро - бо - ти!"



В Гри-ця пор-ва - ні чо-бо-ти. "Гри-цю, Гри-цю



до те-лят!" В Гри-ця ні-жень - ки бо-лять.

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

№42



ой у по-лі нив-ка, кру-гом ма-те - рин-ка...



Там дів-чи-на жи-то жа-ла, гар-на чор-но бри-ва.

“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 установки 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 “біляву”, і “чорняву”, а в результаті одружився з “рудою препоганою”¹.

Ой у полі три криниченьки

№43

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

The musical score for 'Ой у полі три криниченьки' is written in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of three flats. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The piece ends with a double bar line.

Гуцульська коломийка висміює перед громадою багатолібну дівчину.

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 in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody is more rhythmic and lively than the first piece. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The piece ends with a double bar line.

Підставою й основою для створення сім’ї між молодими людьми є кохання. У дошлюбній підготовці створення молодії сім’ї, що не знає сварок, чвар, розбрату, достатне

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

місце відводиться музичній етнопедагогіці, через яку передаються знання про сімейну злагоду, любов і терпіння.

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.

The musical score for 'Ніч яка місячна' is written in a single system with four staves. It is in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The melody is simple and folk-like, with lyrics written below each staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

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?

The musical score for 'Чорнії брови, карії очі' is written in a single system with four staves. It is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The melody is simple and folk-like, with lyrics written below each staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

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

Музична партитура для голосу в одному голосі. Темп повільно. Ключовий знак: два бемольні знаки (F, C). Ритм: 2/4. Партитура складається з двох рядків нот. Під нотою першого рядка вказано ліричні тексти: 'За-шу - мі - ла ліщинонька зашу - мі - ла' та 'лі - щи - нонь - ка, за - пла - ка - ла дів - чи - нонь - ка.'.

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, плакає віру в неминучу перемогу кохання як основи родинного щастя.

Якби мені не тиночки

№48

Музична партитура для голосу в одному голосі. Темп не вказано. Ключовий знак: один бемольний знак (F). Ритм: 3/4. Партитура складається з трьох рядків нот. Під нотою першого рядка вказано ліричний текст: 'Як-би ме - ні не ти-ноч - ки тай не пе - ре -'. Під нотою другого рядка: 'ла - зи, хо-див би я до дів-чи - ни'. Під нотою третього рядка: 'по чо - ти - ри ра - зи, хо-див би - я до дів-чи - ни по чо - ти - ри ра - зи.'.

Як-би ме - ні не ти-ноч - ки тай не пе - ре -
ла - зи, хо-див би я до дів-чи - ни
по чо - ти - ри ра - зи, хо-див би - я
до дів-чи - ни по чо - ти - ри ра - зи.

“Краса високих людських почуттів як основа справжньої сім’ї знайшла відображення в численних українських піснях про кохання”¹, – стверджує М. Г. Стельмахович 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:

- 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 молоддю і молодим, старостами, між батьками (родами), друзями й друзками. Музична етнопедагогіка присутня в усіх елементах весільного обряду, а саме:

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

- 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.

Ой ти дівчино, 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.

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

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 головне навантаження й майже не проголошує, обмежує 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).

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

Звідки сонечко сходить

№50

Звідки сонечко сходить кропи матінко

кропи свя - че - но - ю во - до - ю

за-сво-єй ди-ти - но - ю і пер-ший раз і дру-гий раз.

The image shows a musical score for the song 'Звідки сонечко сходить' (Where the sun rises). It consists of three staves of music in a single melodic line. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and includes the lyrics 'кропи свя - че - но - ю во - до - ю'. The third staff concludes the melody with the lyrics 'за-сво-єй ди-ти - но - ю і пер-ший раз і дру-гий раз.' The score is labeled '№50' in the top left corner.

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 со-

ціально-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 включає 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 родинах на 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-кипливуть ка - че - ня-такрячуть



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, 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 від-

чуження 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.

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

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

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 звичай 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 Свят-вечора й Різдва Христового всі – від найменшого до найстаршого.

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 розприділяють 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

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

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 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,

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

- дівчини,
- парубка.

Кожен із них наділяється в колядках своєрідними епітетами: господар (князь, місяць, виноград, багатий і т. д.), його дружина (сонце, зоря, калина, княгиня), діти (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, куховарити, 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.

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

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

Бог предвічний народився

Велично



Спи, Ісусе, спи

№54



Спи, І-су-се, спи, ві-ченькисту - ли,



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



спи, І-су-се, спималенкий, 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

№55



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 Вифліємі

№56 Радісно

В міс-ті Виф-ли-є - 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 грають певні ролі, а саме: пастушків (хлопці-підлітки), царя Ірода, ангелів, смерті, чорта, жид-корчмаря, царів (волхвів), воїнів, козаків. 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 - і 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 із жартами, вигуками, сміхом. “Циганка” пристає ворожити, “циган” – коні міняти, “ведмідь” танцює, “коза” грає на скрипці, а “журавель” – найвищий парубок у 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.

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,

¹ Воропай Олекса. Звичаї нашого народу. – Харків: Фоліо, 2004. – С.87.

міхоноша, міліціонер, депутат та інші дійові особи залежно від місцевої фантазії. Парубочий гурт співає:

Коза

№62 Помірно

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 “Меланці”, в інших сценічних діях 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 етнопедagogіці. 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 ет-

¹ Українська народна творчість. Колядки та щедрівки. – К.: Наукова думка, 1995. – С.40.

нопедагогіка 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 із 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”¹. 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 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

¹ Франко І. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1955. – С.21.

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

№63

Ой у лу - зі чер - во - на ка - ли - на

по-хи-ли-ла - ся чо-гось на-ша слав-на Ук-ра-ї-на

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-реквіємі:

Прощався стрілець

№64

Музична партитура для голосу та фортепіано. Титул: 'Прощався стрілець'. Номер: №64. Темп: 2/4. Ключ: Б-мажор. Текст пісні: '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'. Музика складається з чотирьох рядків нот. Другий рядок має повторювану частину з маркуванням '1' і '2'.

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

Подай, дівчино, руку на прощання

№66

Музична партитура для голосу та фортепіано. Титул: 'Подай, дівчино, руку на прощання'. Номер: №66. Темп: 2/4. Ключ: Б-мажор. Текст пісні: 'По - дай, дів - чи - но, ру - ку на про - шан - 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.'. Музика складається з чотирьох рядків нот. Другий рядок має повторювану частину з маркуванням '1' і '2'.

По - дай, дів - чи - но, ру - ку на про -
шан - 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

Скоро

№67

Музична партитура для голосу та фортепіано. Титул: "Зажурились галичанки". Темп: "Скоро". Ключ: Б-мажор. Ритм: 2/4. Текст пісні: "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." Музичні знаки: нотна партитура з двома голосами (голос і фортепіано), включаючи ритмічні лінії, динамічні позначення (p, f) та повторювані фрагменти з цифрами 1 та 2.

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.

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 січові-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,



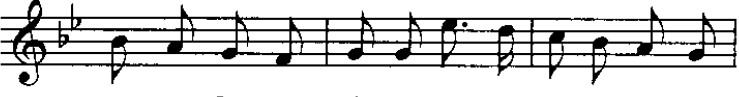
раз, два, раз, два, раз, два, три. По-пе-ре-ду



сот-ник і - де, раз, два, три, він до пек-ла



зна-ми пі - ле, раз, два, три, сам із се-бе



хло-пещь 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

Bo vey - na vey - no - yu vsya ta vyo.

Vtym e Bo - zha si - la chaya vyo.

Yak ne za - b'e tebe gstra ku - lya

to ko-pi-tom za - mist'kyu-li vb'e ko-bi - la, la.

The musical score is written in 2/4 time on a single treble clef staff. It consists of four lines of music. The first line begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Bo vey - na vey - no - yu vsya ta vyo." The second line continues the melody: "Vtym e Bo - zha si - la chaya vyo." The third line starts with a repeat sign and contains the lyrics: "Yak ne za - b'e tebe gstra ku - lya". The fourth line continues: "to ko-pi-tom za - mist'kyu-li vb'e ko-bi - la, la." There are two first endings marked with "1" and "2" above the staff.

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 загальнолюдської 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 -



ра для Ук - ра - ї-ни жить. до-вер жить

Там на горі, на високій

№73

Там на го-рі на ви-сокій ка-ли-на кві-ту-є, б'ю-ть-ся стрі-льці
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 minor (one flat) and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff continues the melody and includes two first endings, marked with '1' and '2'. The lyrics are written below the notes in a stylized, handwritten font.

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 відродилися 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 Августиним Волошиним 15 березня 1939 року. Автор цих рядків у молодості співав:

А наш батько Волошин¹

№74 Маршово

Музична партитура в нотному форматі. Вона складається з чотирьох рядків нот, кожен з яких має відповідні ліричні підписи. Ключовий знак є бемоль (F), а ритмічний розмір – 4/4. Партитура починається з двох нотних знаків (F і C), що вказують на тональність і ритмічний розмір. Ліричні підписи розташовані під нотними рядками.

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 побутувала 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.

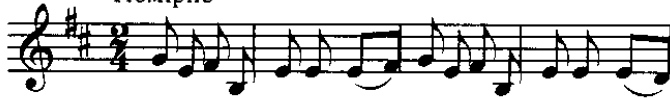
А наш батько Волошин
Закликає всіх старшин
Виступати до бою
За Карпатський вільний край,
За український звичай,
Боронити Україну!”

Трагічні події, оспівані народними піснями, виховали в прийдешніх поколінь супротив проти нових загарбників українських земель – фашистських, комуністичних, які чинили тиск на українську патріотичну пісню. 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



Ойнаго-рі женціжнуть, Ойнаго-рі женціжнуть,



Ой на горіженці жнутьа в до линівськра - 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.

Незважаючи 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 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 з частинами 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, зображували 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 многострунно 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.

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is simple and march-like. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody. The fifth staff contains two endings, marked '1' and '2', which lead to the final cadence of the piece.

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.

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 етнопедagogіці 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.

§ 1. Творчість Т. Г. Шевченка в контексті
становлення української музичної етнопедагогіки

“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.

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.45.

² Там само. – С.48.

³ Там само..

Над могилою загиблого козака-запорожця “орел чорний сторожем літає”:

“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

¹ Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.50.

² Франко І.Я. Передне 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.

Голого. Про цю подію була складена історична пісня, яку співав кобзар молоді:

“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 нашого Білозера
Сивая кобила,
Бодай же його побила лихая година.
А в нашого Білозера–
Червоная хустка,
Ой не одна в селі хата
Осталася пустка”.

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.

“Наивное, невинное мщение!”¹. Напевно, на думку поета, покарання для поміщика повинно бути іншим. 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 зйдемо ж знову?
Чи заспіваємо коли?”².

І поруч із піснею поет від себе заявляє, що:

“Возвеличу
Малих отих рабів німих!
Я на сторожі коло їх
Поставлю слово”³.

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 вечорниці⁴

№1

Помірно

Ой не хо-ди, Грн - цю, та йнаве-чор - ни - ці,
бо на ве-чор - ни - цях дів-ки ча-рив - ни - ці.

¹ Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник. – К.: Дніпро, 1988. – С.230.

² Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983. – С.497.

³ Там само. – С.537.

⁴ 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



№2

Вийди, Грицю - на вулицю 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.

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Жваво' (Allegro). The melody consists of three lines of music. The first line contains the first two measures of the piece. The second line contains the next two measures, with dashed lines above the notes indicating phrasing. The third line contains the final two measures, which are marked with first and second endings. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

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

№4

Помірно

"Ой сер - бине, сер - би - ночку, сва - тай мене,

дів - чи - ноч - ку, сва - тай мен - не, дів - чи - ноч - ку!"

The image shows two staves of musical notation in G minor, 4/4 time. The first staff is marked '№4' and 'Помірно'. The second staff continues the melody. The lyrics are written below the notes.

“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 зоветься 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. Він оспівував Запорізьку 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

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.

народні пісні стали 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 єси, 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

№5

Маршово

Мак - сим, ко - зак За - лі - зняк,

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

№7



Ой на го - рі та женці жнуть, Ой на



го - рі та женці 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 виконавської майстерності.

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

№8

The musical score is written on five staves in a single system. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. A triplet of eighth notes is indicated by a '3' above the notes on the third staff. The piece concludes with a double bar line.

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.Бородинна. – 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 важливим засобом 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:

“Кохайтеся, 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 запроданців, 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.

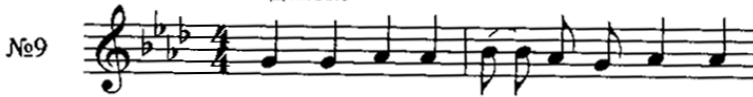
² Українознавство в національній школі: Посібник для вчителів / За ред. М.Г.Стельмаховича. – Івано-Франківськ: Плай, 1995. – С.8.

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



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

№11 Поволі

Ой у по - лі мо - ги - ла

з віт-ром го - во - ри - ла: "По-вій, віт-ре буй-не

сень - кий, щоб я не чор - ні - ла!"

“Чумак іде, подивиться
Та й 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

Широко

№12

Над річ-ко-ю бе-реж-ком і-шов чу - мак

з ба-тіж-ком, гей - гей, з До - ну до-до - му.

“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.

Ой із-за гори та буйний вітер віє¹

Повільно, співуче

№17



Ой із-за го - ри та буй-ний ві - тер



ві - є... Ой там у ді-вонь - ка



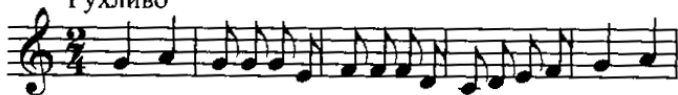
та пши-ни - чень - ку сі - є.

“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 че-ре-вики, Ой, гоп,

¹ Ой із-за гори та буйний вітер віє // 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.



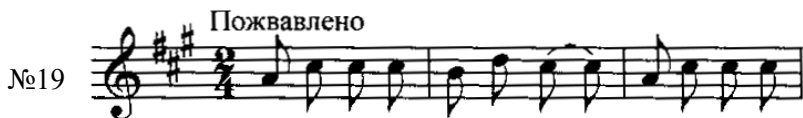
чи-ки, чи-ки чер-во-ні-ї че-ре-ви-ки. Під-ко-воч-ки цок, цок,



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



Од Ки - є - ва до Лу - бен на - сі - я - ла



ко - но - гель. Дам ли - ха за - каб - лу - кам,

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, задумшевую 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 віддушину, 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 Ващенко, 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 працьовитого 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 Ващенко 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.

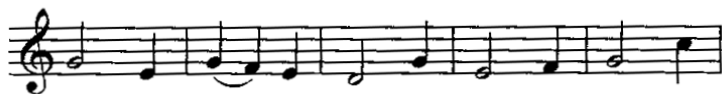
В “Автобіографії” поет згадує, що “на осьмом году лишившись отца и матери, прийнявся он у дьячка в школе в виде школяра-попыхача. По многотажком двухлетнем испытании прошел он грамматику, часословец и, наконец, псалтырь. Дьячок, убедившись в досужестве своего школяра-попыхача, посылал его вместо себя 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



І. Бла-го-сло - ви, І - су - се ми-лий, всіхшоТо-



бі честь від - да - ють. Не - хай во - ни, все

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 - вле - 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

№21

Поволі
P

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 взрив



люд свій весь І у - ті - шив - ся.

“Триє 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; та й 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 кралю, 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 Залізником 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 Залізник, 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, виспіває. – 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 Білинська М.Л. Грає Кобзар, виспіває. – 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:

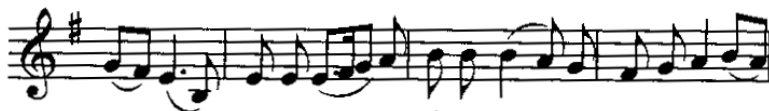
Тече річка невеличка
З вишневого саду.

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 рубаху 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



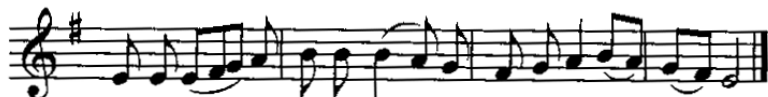
са - ду, кли-че ко - зак дів-чи-нонь - ку к со-бі на по -

¹ Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник. – К.: Дніпро, 1988. – С.256.

² Тече річка невеличка з вишневого саду // Українські народні пісні в записях Софії Гобілевич. – К.: Наукова думка, 1982. – С.153.



ра - ду. Гей, гей, гей, гей! Гей, гей, гей, гей!



Кли-че ко - зак дів-чин-нонь - 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 задушевная 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, культу 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 задушевные 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 льщаря. 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

№24 Помірно

Ой Мо-ро - зе, Мо-ро-зен - ку,
ой да ти сла-вний ко - за - че! За то-бо - ю,
Мо-ро-зен - ку, - вся Укра - 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

№25

Ох, і зійди, зійди, зір - комо-я тавечір - ня - я,

ох, і ви-йди, ви-йди, дів - чи-нонь-ко мо-я вір - на-я,

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,
Ще й голівонька,
Та ще й головонька.
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 мелодія цієї чумацької пісні:

¹ Білинська М.Л. Грає Кобзар, виспівує. – К.: Музична Україна, 1981. – С.20.

² Там само. – С.22–23.

Та забілили 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.

The musical score is written on a single staff in G minor (one flat) and 2/4 time. It consists of four lines of music. The first line begins with the tempo marking 'Повільно' (Ad libitum). The lyrics are written below the notes. The second line contains a double bar line with a repeat sign (two dots) and a section marker (§). The fourth line also ends with a double bar line and a section marker (§).

Повний текст “Забілили 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 забілили 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, противво - зи, противяр - ма,
щй зво - зи, все сво - є доб-ро.

Detailed description: The image shows the musical score for the first song. It consists of four staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written in treble clef. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The second staff ends with a 3/4 time signature. The third and fourth staves continue the melody and end with a double bar line and repeat dots.

Ой горе тій чайці, горе небозі²

№28

Ой го - ре тій - чай - ці,
ой го - ре не - бо - зі, що ви - ве - ла

Detailed description: The image shows the musical score for the second song. It consists of two staves of music in D minor (two flats) and 2/4 time. The melody is written in treble clef. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 2/4 time signature. The second staff ends with a double bar line and repeat dots.

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 сугестора (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, що надалі 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 осягнути 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. Народознавчі тенденції Івана Франка та Лесі Українки в розвитку музичної етнопедагогіки

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 вирізняється 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 Нагусевичах. 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 відродо 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, незважаючи 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, де музичні традиції були досить розвинені, юний Франко навчався співу. 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 “Гірчичне зерно”. “Ми читали наголос поезії та драми, дебатовали 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 згодом оцінювати музичні твори, народні пісні з точки зору музичного народознавства й етнопедagogіки. Вивчаючи та пропагуючи українське народознавство, у своїй доповіді на першому зібранні Товариства Народознавства 28 лютого 1895 року письменник підкреслює, що “твори ці (пісні, казки, биліни, 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 етнопедagogіки. Музичні знання й уподобання юнацьких років створили певну основу для подальшого формування його музичної етнопедagogіки, яку Іван Якович 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 організує 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. Шухе-

¹ Франко І.Я. Мандрівка руської молодіжки. – Львів: Діло, 1884.– №88.

вич 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 етнопедagogіку поета з виховання патріотичних почуттів молоді. Незважаючи на штучний поділ кордонів України, обидва генії розуміли, що література й музичне мистецтво українського народу є єдиними й що етнопедagogічна цінність надзвичайно вагома.

І М. Лисенко, й І. Франко розуміли, що література та музика володіють великим виховним потенціалом. Загальні етнопедagogічні принципи Франка зумовили і його ставлення до музичного мистецтва, позначилися на його поглядах на роль і значення музики в житті суспільства. Розглядаючи етнопедagogічні 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 Бойківщиною, 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 вникають у такі тонкощі суперечок істориків і дослідників, а твердять: назва села походить від того, що на скелі колись стояла сторожа й біла 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 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 етнопедогогіки 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 Іван Якович часто бував. Він залучив до цієї праці Ольгу й Михайлину Рошкевич. Ольга збирала 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. Колесою, 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 редагованому письменником журналі “Народ” поміщено звернення “Про записування галицько-руських простонародних пісень, їх текстів і мелодій”. У журналі “Житє 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. У 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 осягнути 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 заслугують

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.ХХІ–ХХІІ.

⁵ Літературно-науковий вісник. – Львів, 1907. – Т.38. – Кн.ІV. – С.177–178.

на припорученє пѣсни релігійни и моральни, для того належит дитину навѣть заохочувати до ихъ спѣваня такъ въ церквѣ, якъ и дома въ школь”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 неоціненних 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 воспитаню. – 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 нашій музикальній продукції зазначити поворот од дотеперішнього сентиментального шаблону до здорового, щиро народного реалізму”¹. З позиції 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 привертала 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 хорові твори, 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 цього 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 стежив 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 людві издавництва // 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 при - 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. Іван 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 багатомісячної 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, дбайливо упорядкованій О. О. Деєм та С.Й.Грицею, 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.

витку 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 тру-

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.

дового виховання, що знайшло своє відтворення у веснянках, які записала Леся Українка.

А ми просо сіяли, сіяли¹

№4 *Adagio*

А - ми про - со сі - я - ли, сі - я - ли
зе - ле - на - я ру - та жов - тий цвіт, - жов - тий цвіт.

The musical notation consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style with a slow tempo indicated by 'Adagio'. The lyrics are written below the notes.

Горобесчко²

№5 *Allegretto*

"Го - ро - бе - сч - 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." -

The musical notation consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegretto'. The melody is more rhythmic and lively than the first piece. The lyrics are written below the notes.

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 занежайте.
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 багатющу фольклорну 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:

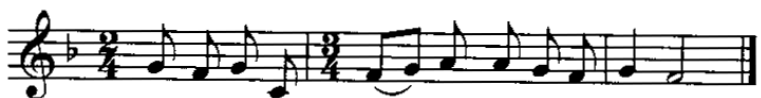
Нова рада стала, як на небі хвала



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



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 хвилину бачить себе заможним господарем, у якого подвір’я чисто заметене, хата гарна, свігла, 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 хвилину 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 етнопедагогіки”.

Щедрий вечір, добрий вечір²



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 етнопедогогіки – **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.

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 – Івана Купала – купальські, Різдво Ісуса Христа – 26 грудня чи в січні – колядки й т. д.), а й у певній сільськогосподар-

¹ Листування Івана Франка і Михайла Драгоманова // Матеріали для культурної й громадської історії Західної України. – К.: ВАН, 1928. – Т.І. – С.13.

ській діяльності виховання працею. У записах 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 zenіті, засинати перед його заходом і т. д. Творця фольклору не настільки цікавить достовірність факту, скільки достовірність життєвої ситуації, до якої він приміряє свій досвід і на яку безпосередньо рефлектує”², – справедливо зауважує С. Й. Грица. Характерно, що музична

¹ Народні пісні в записах Івана Франка. – К.: Музична Україна, 1981. – С.30–40; Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К.: Музична Україна, 1971. – С.90–111, 112–131.

² Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.–Тернопіль: Астон, 2002. – С.13.

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 соколونько

№11 *Moderato*

Ой лі - та - є со - ко - лонь - ко
по по - лю та зби - ра - є
че - ля - донь - ку до - ло - му.

Detailed description: The musical score for 'Ой літає соколонько' is written on a single treble clef staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three lines of music. The first line starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a quarter note G4. The second line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a quarter note G4. The third line starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a quarter note G4. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Ой наш господар виноград

№12

Ой нш гос - по - дар ви - но - град
на - сі - яв жи - теч - ка - тай сам рад.

Detailed description: The musical score for 'Ой наш господар виноград' is written on a single treble clef staff in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two lines of music. The first line starts with a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F4, and G4, then a quarter note F4, and finally a quarter note D4. The second line begins with a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F4, and G4, then a quarter note F4, and finally a quarter note D4. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

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 розмежується, 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

№15

Повільно



Ко-тить-ся ві - но - чо по по-лю,
час вам, жєн - чи - ки до до - му.

¹ Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997. – С.132.

Ой куриться доріжка

№16 Allegretto

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.

The image shows a musical score for a song titled "Ой куриться доріжка" (№16). The tempo is marked "Allegretto". The score is written on a single treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The melody consists of four lines of music. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The lyrics are: "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." The piece ends with a double bar line.

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 записах Лесі Українка та з її співу”², 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



Ой сві-ти мі-ся-чень-ку, та-й ти зо-ре яс-на.



Гей там по-ле пше-ни-чень-ку дів-чи-на пре-крас-на.

¹ Народні пісні в записах Івана Франка. – К.: Музична Україна, 1981. – 334 с.

² Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К.: Музична Україна, 1971. – 477 с.

Сивий голубонько сидить на дубоньку

№18 *Дуже повільно*

Си - вий го - лу - бонь - ку,
си - дить на ду - бонь - ку. Кли - че, кли - че
ма - ти си - на з корш - ми до - до - монь - ку.

The musical score for 'Сивий голубонько сидить на дубоньку' is written in a single system with three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The tempo marking 'Дуже повільно' is placed above the first staff. The lyrics are written below the notes. The second staff contains a repeat sign (double bar line with dots) and continues the melody. The third staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Червоная калинонька, похиле деревце

№19 *Повільно*

Чер - во - на - я ка - ли - нонь - ка, дріб - нень - ке зе - рен - це
чом до ме - не не го - во - риш, мо - є лю - бе сер - це.

The musical score for 'Червоная калинонька, похиле деревце' is written in a single system with two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo marking 'Повільно' is placed above the first staff. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and ends with a double bar line.

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.

Коло млина, коло броду

№22

Помірно

Ко - ло мли - на ко - ло бро - ду,
ко - ло - мли - на, ко - ло бро - ду
два го - лу - ба пи - ли во - ду.

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Помірно'. The melody consists of three lines of music. The first line has lyrics 'Ко - ло мли - на ко - ло бро - ду,'. The second line has lyrics 'ко - ло - мли - на, ко - ло бро - ду'. The third line has lyrics 'два го - лу - ба пи - ли во - ду.' The melody is simple and folk-like, with some slurs and ties.

Дидактичні принципи у вимірах музичної етнопедогогіки 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”:

¹ Леся Українка. Твори в десяти томах. – К.: Дніпро, 1965. – Т.9. – С.95–96.

“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.

На Підгір'ї Іван Франко записує народну пісню про Морозенка на іншу мелодію:

Ой Морозе, Морозенку, ти, славний козаче
Помірно

№26

Ой Мо - ро - зе, Мо - ро - zen - ку,
ти, слав - ний ко - за - че, за то - бо - ю Мо -
ро - zen - ку, вся Вкра - ї - на пла - че.

The musical score is written on a single treble clef staff in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three lines of music. The first line begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then quarter notes A4, Bb4, and C5. The second line starts with a quarter note D5, followed by quarter notes C5, Bb4, and A4. The third line begins with a quarter note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

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)

№27

Помірно

Ой по - під гай зе - ле - нь - кий,
Ой по - під гай зе - ле - нь - кий
хо - дить Дов - буш - мо - ло - день - кий

The musical score is written on a single treble clef staff in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It consists of three lines of music. The first line begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The second line starts with a quarter note D5, followed by quarter notes C5, Bb4, and A4. The third line begins with a quarter note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

(варіант А)

Помірно



Ой по - під гай зе - ле - нь - кий,



ой по - під гай зе - ле - нь - 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 багатогранними 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 етнопедагогіку. 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 етнопедагогіки. 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.

ВИСНОВКИ

1. 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. Незважаючи на свій емпіризм, музична етнопедагогіка склала ту основу, теоретичну й практичну, яка створила систему “наукової музичної педагогіки”.

2. 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.

3. Основними методами дослідження в історії музичної етнопедагогіки є порівняльний, природвідповідний, мелодичний, що дають історичне уявлення про мелодичне багатство пісенного фольклору.

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 вираження в системі народного виховання. Ця самобутність проявляється в будові мелодій, їх ритмі та їх поетичному змісті.

4. 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.

5. 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 запроданців, що ладні за шмат сала і 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. Колесою, 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.

6. 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, сформувані й усвідомити народну мудрість, закладену в музичну творчість духовної культури української нації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балущок В. Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян. – Львів – Нью-Йорк, 1988.
2. Бажанський П. Русько-народна музична гармонія. – Львів, 1900.
3. Барвінський В. Музика // Історія української культури. – К.: Либідь, 1994.
4. Бартошевський Іоань. Педагогія руска або наука о вихованню. – Львів: Типографія Ставропіського інститута, 1898.
5. Беляничков Н. Воскрешая забытое. – К., 1969. – №11.
6. Бибииков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта: очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. – К., 1981.
7. Білінська М.Л. Грає Кобзар, виспівує. – К.: Музична Україна, 1981.
8. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. – Варшава, 1976. – Т.І.
9. Ващенко Г. Виховний ідеал. – Полтава: Полтавський вісник, 1994.
10. Ващенко Г. Виховна роль мистецтва // Праці з педагогіки та психології. – К.: Наукова думка, 2000. – Т.ІV.
11. Венцковський М. Бузинова сопілка // Культура і життя. – 1965. – 29 квітня.
12. Верховинець В. Весняночка. – К.: Музична Україна, 1989.
13. Веселовский А. Южнорусские былины. – С.-Пб., 1881.
14. Вигель Ф.Ф. Воспоминания. – М., 1864.
15. Визитау Ж. Молдавские народные музыкальные инструменты. – Кишинёв: Литература артистик, 1985.
16. Винниченко В. Відродження нації. – К., 1994. – Ч.1.
17. Винтонив И.С. Влияние условий роста явора на акустические свойства его древесины // Лесной журнал. – Изд. высших учебных заведений, 1973. – №2.

18. Вишневецький О. Сучасне українське виховання. Педагогічні нариси. – Львів: Львів. обл. науково-методичний інститут освіти; Львів. обл. т-во ім. Г.Ващенко, 1996.
19. Вовк М.В. Розвиток музично-виконавської діяльності молодших школярів. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2007.
20. Вовк М.В. Хрестоматія з практикуму шкільного репертуару. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2008.
21. Вовк М.В. Методика музичного виховання молодших школярів. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2007.
22. Вовк М.В., Орлов В.Ф. Виховання музикою. – К.: Музична Україна, 2007.
23. Волков Г.Н. Етнопедагогіка чувашского народа. – Чебоксары, 1969.
24. Воропай О. Звичаї нашого народу. – Харків: Фоліо, 2004.
25. Голубець М. Мистецтво Києва й Чернігова // Історія української культури / Ред. І.Крип'якевич. – К.: Либідь, 1994.
26. 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.
27. Горбенко С.С. Історія гуманізації музичної освіти. – Кам'янець-Подільський: Видавець П.П., 2007.
28. Гордійчук М. Історія української музики. – К.: Мистецтво, 1989. – Т.І.

29. Гошовський В. Музичні особливості пісень // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. – К.: Наукова думка, 1983.
30. Грабовецький В.В. Гуцульщина XIII – XIX ст. Історичний нарис. – Львів: Вища школа, 1982.
31. Грінченко М. Вибране. – К., 1959.
32. Грінченко М. Історія української музики. – М., 1989.
33. Грилич М. Виконавці українських дум // Розповідь. – 1992. – №3.
34. Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.–Тернопіль: Астон, 2002.
35. Грица С.Й. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним районуванням України // Українська художня культура. – К.: Либідь, 1996.
36. Гриці С.Й. Фольклор у просторі та часі. – Тернополь: Астон, 2000.
37. Грица С.Й. Думи // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.І.
38. Грубер Р. История музыкальной культуры. – М., 1959. – Т.ІІ.
39. Грушевський М.С. Історія української літератури. – К., 1994. – Т.ІV. – Кн.1.
40. Грушевський М.С. З історії релігійної думки на Україні // Грушевський М.С. Духовна Україна. Збірник творів. – К.: Либідь, 1994.
41. Грушевський М.С. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII ст. // Грушевський М.С. Духовна Україна. Збірник творів. – К.: Либідь, 1994.
42. Грушевський М.С. Матеріали до українсько-руської Етнології // Етнографічний збірник. Наукове товариство ім. Т.Шевченка. – Львів, 1906–1907. – Т.VIII–IX.
43. Гулак-Артемовський С.С. Запорожець за Дунаєм. Клавір. – К., 1983.
44. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967.

45. Гуцал В. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів. – К.: Музична Україна, 1988.
46. Данилевский Г. Полное собрание сочинений. – С.-Пб, 1902. – Т.ХХІ.
47. Дей О.О. Іван Франко і народна пісня // Народні пісні в записах Івана Франка. – К.: Музична Україна, 1981.
48. Дереза М. Таємниця співучого дерева // Вечірній Київ. – 1960. – 1 березня.
49. Дилецкий М.П. Грамматика музыкальная. – К., 1970.
50. Дитячі пісні та речитативи / Упор. Г.В.Довженок, К.М.Луганська. – К., 1991
51. Дністровський Ф. Перлина української народної творчості. – ІМФЕ. – Ф.8-4, од.зб.338.
52. Добролюбов М.О. Літературно-критичні статті. – К.: Держвидав України, 1950.
53. Довженко В. Музичний побут на Україні в “Енеїді” // Народна творчість та етнографія. – 1969. – №6.
54. Довженок Г.В. Дитячий фольклор. – К.: Дніпро, 1986.
55. “Документи Богдана Хмельницького” (Упор. Крип’якевич І., Бугич І.). – К., 1961.
56. Дудчак В.Г. Кобзарсько-лірницьке мистецтво у контексті християнських ідей // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2001.
57. Духнович А. Народна педагогія в пользу училищ и учителей сельских. – Львів: Типом Інституту Ставропійського, 1857. – Ч.1.
58. Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966.
59. Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004.
60. Иванов-Борецкий М. Первобытное музыкальное искусство. – М., 1929.
61. Иванов С. Січова стрілецька школа // Музика. – 1942. – №2.

62. Ігри та пісні. (Весняно-літня поезія трудового року). – К.: Академія наук УРСР, 1963.
63. Історія Української РСР. Короткий нарис. – К., 1991.
64. Історія української культури: У 5 т. – К.: Наукова думка, 2001. – Т.І.
65. Історія української культури: У 5 т. – К.: Наукова думка, 2001. – Т.ІІ.
66. Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.І.
67. Исторические песни малорусского народа... – К., 1874. – Т.І.
68. Календарно-обрядові пісні. – К.: Дніпро, 1987.
69. Катихизм християнської віри. – Vilnius, Lietuva, 1990.
70. Квітка К. Українські народні мелодії. – К.: Музична Україна, 1992.
71. Келдыш Ю. Русская музыка XVIII века. – М., 1965.
72. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К., 1980.
73. КФУО. Кобзарь Вересай, его думы и песни // Киевская старина. – Август. – Т.ІІІ.
74. Лавров Ф. Кобзарі. – К., 1980.
75. Лазаревський А. Описание старой Малороссии. – К., 1888. – Т.І.
76. Леонтович М.Д. Хорові твори. – К.: Музична Україна, 2004.
77. Леся Українка. Твори в десяти томах. – К.: Дніпро, 1965. – Т.ІХ.
78. Леся Українка, К.Квітка. Дитячі ігри, пісні й казки Ковельського, Луцького й Новоград-Волинського повіту Волинської губернії. – К., 1903.
79. Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955.
80. Липківський В. Слово заключне і праведне. Листи митрополита // Київська старовина. – 1994. – №1.

81. 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.
82. Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К., 1955.
83. 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.
84. Листи І.Франка до Драгоманова // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – К., 1980. – Т.42.
85. Лисса З., Хоминский Ю. Музыка польского возрождения. – М., 1959.
86. Литвин М. Струни золотії. – К.: Веселка, 1994.
87. Листування Хоткевича Г. з різними особами та установами // ІМФЕ. – Ф.8-4, од.зб. 310, 17.
88. Ляшенко І.Ф. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи // Українська художня культура. – К.: Либідь, 1996.
89. Людкевич С.П. Збірник літургічних та церковних пісень. – Львів: Наукове товариство ім. Т.Шевченка, 1922.
90. Людкевич С.П. Дослідження, статті, рецензії. – К., 1973.
91. Людкевич С.П. Вибрані хорові твори. – К.: Держвидав, 1960.
92. Максимович М. Малоросійскія пѣсни. – М.: Типографія Августа Семена, 1827.
93. Мартинович П. Кобзарь И.Кучугура-Кучеренко (молитви, псалми, ліричні пісні без мелодій та ін). – К.: Наукова думка, 1966.

94. Мацкевский И. Гуцульские скрипические композиции: Дисс. на соискание уч. степ. канд. искусствоведения. – Л., 1970.
95. Методика музичного виховання в дитячому садку. – К.: Вища школа, 1978.
96. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Музична Україна, 1985.
97. Мишанич С. Видатний будівник української культури // Неділя. – 1988. – №5 (10 квітня).
98. Морозов В.П. Вокальный слух и голос. – М.: Госиздат, 1965.
99. Музична естетика античного світу. – К., 1972.
100. Музична україністика: сучасний вимір. – К.: ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України, MUSIKA HUMANA. – Львів: Наукова збірка ЛДМА ім. М.Лисенка, 2001. – Вип.8.
101. Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. Энциклопедия, 1981. – Т.V.
102. Мухамедьянов С.А. Этнопедагогические очерки. – Уфа: Башкирский государственный пединститут, 1968.
103. Назаревский А. К истории киевского музыкального цеха. – К., 1913. Приложение 1.
104. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, зібрані Я.Головацьким. – М., 1878.
105. Народне дитинствознавство; Українське народознавство. – Івано-Франківськ, 1995.
106. Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К.: Музична Україна, 1971.
107. Немирович І.О. Олександр Білаш. – К.: Музична Україна, 1979.
108. Ольховський А.В. Нариси історії української музики. – К.: Музична Україна, 2003.
109. Орбан-Лембрик Л.Є. Соціокультурні та етнопсихологічні особливості спілкування // Збірник наукових

- праць: філософія, соціологія, психологія. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – Вип.8. – Ч.1.
110. Пархоменко Л.О. Хорові обробки народних пісень // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1990.
 111. Пашенко Т. Петро Ткаченко // Етнографічний вісник. – Львів, 1926. – Кн.3.
 112. Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989.
 113. Перетц В.Н. Малорусские вирши и песни в записях XVI–XVIII в. – С.-Пб., 1899.
 114. Пісні українських січових стрільців / Упор. П.Чоловський. – Івано-Франківськ, 1994.
 115. Побережна І.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004.
 116. Полянська-Василенко Н. Історія України. – Мюнхен: Українське видавництво, 1972. – Т.І–ІІ.
 117. Правдюк О.А. Музичний фольклор // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1992. – Т.ІV.
 118. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. – К., 1928.
 119. Ревуцький Л.М. Сонечко. – К.: Книгоспілка, 1926.
 120. Ревуцький Л.М. Хустина, сл. Т.Шевченка. – К., 1962.
 121. Ригильман А. Летописное повествование о Малой Росии. – М., 1848.
 122. Риман Г. Музыкальный словарь, издан и дополнен Ю.Энгелем. – М., 1901.
 123. Савчук Б.П. Матеріально-побутова культура та педагогічні засади її застосування // Українська етнопедагогіка. – К. – Івано-Франківськ: Плай, 2005.
 124. Сковорода Г.С. Вірші, пісні, байки... – К.: Наукова думка, 1993.
 125. Скульський Р.П. Методика викладання народознавства в школі. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство”, 1995.

126. Степовик Д. З духовних скарбниць української церкви // Цалай-Якименко О.С. Духовні співи давньої України. – К.: Музична Україна, 2000.
127. Стельмахович М.Г. Українська родинна педагогіка. – К.: ІСДО, 1996.
128. Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997.
129. Стеценко К. Зібрання творів: У 5 т. – К.: Музична Україна, 1980.
130. Сухомлинський В.О. Народження громадянина // Вибрані твори. – К. – Т.ІІІ.
131. Сявавко Є.І. Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку. – К.: Наукова думка, 1974.
132. Танцювальні пісні. – К.: Наукова думка, 1970.
133. Теплов Б.М. Избранные труды. – М.: Педагогика, 1895. – Т.ІІІ.
134. Терпелюк П.І. Моя Гуцулія. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2005. – Ч.ІІІ.
135. Тучков С.А. Записки. – С.-Пб., 1908.
136. Українське музикознавство. – 1986. – Вип.6.
137. Українська етнопедагогіка / За ред. В.І.Кононенка. – К. – Івано-Франківськ: Плай, 2005.
138. Українська етнопедагогіка: історичний контекст / За ред. Н.Лисенко. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство” АПН України, 2005.
139. Українські народні пісні в записах Михайла Стельмаха. – К.: Музична Україна, 1969.
140. Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка. – К.: Музична Україна, 1971
141. Українські жартівливі пісні. – Харків: ФОЛІО, 2004.
142. Українська народна творчість. Коляди та шедрівки. – К.: Наукова думка, 1965.

143. Українознавство в національній школі: Посібник для вчителів / За ред. М.Г.Стельмаховича. – Івано-Франківськ: Плай, 1995.
144. Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип.6.
145. Ушинський К.Д. Рідне слово // Вибрані педагогічні твори: В 2 т. – К., 1983.
146. Ушинський К.Д. Про народність у громадському вихованні // Вибрані твори: У 2 т. – К., 1988. – Т.ІІ.
147. Фільц Б.М. Музикантські цехи // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.І.
148. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1982.
149. Франко І.Я. Найновіші напрями в народознавстві. – К.: Держвидав, 1956. – Т.ХІХ.
150. Франко І.Я. Вибрані статті про народну творчість. – К.: Держвидав, 1955.
151. Франко І.Я. Передне слово (До Перебенді Т.Г.Шевченка): Твори в 20 томах. – К.: Держвидав, 1955. – Т.ХVІІ.
152. Франко І.Я. Спомини із моїх гімназійальних часів. – Львів: Життя, 1912. – Вип.2.
153. Франко І.Я. Мандрівка руської молодіжки. – Львів: Діло, 1984. – №88.
154. Франко І.Я. Жіноча неволя в руських піснях народних. – Львів: Зоря, 1888.
155. Франко І.Я. Учитель // Твори в 20 т. – К.: Держвидав, 1952. – Т.ІХ.
156. Франко І.Я. Дві школи у фольклористиці // Франко І. Зібрання творів у 50 т. – К., 1981. – Т.ХХІХ.
157. Франко І.Я. Симпатичне видавництво музикальне. – Львів: Зоря, 1886.
158. Франко І.Я. Студії над українськими народними піснями // Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка. – Львів, 1955. – Т.75. – Кн.1.

159. Франко І.Я. Кілька слів о тім, як упорядкувати і провадити наші людські видавництва. – Твори у 50 т. – К., 1986. – Т.46.
160. Франко І.Я., Леся Українка. Твори у 20 т. – К.: Держвидав, 1955. – Т.ХVII.
161. Франко І.Я. Що таке поезія? // Передмова до збірника “Вибір декламацій для руських селян і міщан”. – Львів, 1902.
162. Франко І.Я. Поза межами можливого // Зібрання творів у 50 т. – К., 1981. – Т.48.
163. Хоткевич Г. Воспоминания о моих встречах со слепыми: Твори в 2 т. – К., 1996. – Т.І.
164. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. – Харків, 1928.
165. Хоткевич Г. Дещо про бандуристів та лірників // Літературно-науковий вісник. – Львів, 1903 (січень).
166. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 1930.
167. Хрестоматія української дожовтневої музики. – К., 1970.
168. Цалай-Якименко О.С. Духовні співи давньої України. – К.: Музична Україна, 2000.
169. Цимбаліст Тарас Баран. – Львів: Кобзар, 2001.
170. Церковні пісні. – Дрогобич: Вид. о.о. Василян, 1990.
171. Чайковський А.Я. Повісті. – Львів: Каменяр, 1989.
172. Чебанюк О.Ю. Календарно-обрядові пісні. – К.: Дніпро, 1987.
173. Черниш О.П. Територія Придністров'я в епоху палеоліту. – Львів: Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка. Праці історично-філософської акції, 1993.
174. Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983.
175. Шевченко Т.Г. Букварь южнорусский. – С.-Пб., 1861.
176. Шевченко Т.Г. Автобиография. Дневник. – К.: Дніпро, 1988.

Наукове видання

ВОВК Мирон Васильович

**ФУНКЦІОНУВАННЯ І РОЗВИТОК
УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ
ЕТНОПЕДАГОГІКИ**

Монографія

В авторській редакції

Головний редактор *Василь Головчак*

Підп. до друку 30.05.2012. Формат 60x84/16. Папір офсет.
Гарнітура “Times New Roman”. Ум. друк. арк. 12,1.
Тираж 100 пр. Зам. №.

ISBN 978-966-640-331-8

Видавець і виготовлювач
Видавництво Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
76018, м. Івано-Франківськ, вул. С. Бандери, 1,
тел. 71-56-22, e-mail: vdvcit@pu.if.ua
*Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2718 від 12.12.2006.*

