

78
P83

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
АКАДЕМІЯ ПЕДАГОГІЧНИХ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ПЕДАГОГІКИ І ПСИХОЛОГІЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ

О. П. РУДНИЦЬКА

МУЗИКА І КУЛЬТУРА ОСОБИСТОСТІ:

**ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ
ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ**



Київ 1998

78
P 83

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
АКАДЕМІЯ ПЕДАГОГІЧНИХ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ПЕДАГОГІКИ І ПСИХОЛОГІЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ

О. П. РУДНИЦЬКА

**МУЗИКА І КУЛЬТУРА
ОСОБИСТОСТІ:
ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ
ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ**

Зад 975

*Рекомендовано
Міністерством освіти України
як навчальний посібник*



Державна
науково-педагогічна бібліотека
України
04080, м. Київ, вул. М. Борозинського, 9

Київ 1998

Розділ I. РОЛЬ МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ У РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ

1.1. Становлення загальної музичної освіти у навчальних закладах України

Проблема організації музичної освіти у навчальних, зокрема педагогічних закладах охоплює широке коло питань підготовки освітянських кадрів в Україні. Їх дослідження стає все вагомішим у період, коли відкриваються нові перспективи становлення Української держави, піднесення її національної культури, що органічно пов'язані з відродженням давніх, історично усталених традицій культурно-провідної, просвітницької діяльності вчителя й потребують висвітлення "білих плям" із певних періодів минулого.

Концепція застосування музики як засобу загальної й педагогічної освіти пройшла багатоаспектну еволюцію. Вона започаткувалася ще у церковно-приходських школах, із періоду виникнення в Україні церков і монастирів. Викладання музики у більшому чи меншому обсязі входило до обов'язкових предметів у цих школах і від кожного вчителя вимагалось, аби він дбав про музику [132, с. 31]. Такий напрям підготовки вчителя пояснюється тим, що музика завжди була безпосередньо пов'язана з релігійним культом, а православна церква споконвіку супроводжувала свої відправи хоровим співом (на відміну від католицької церкви, до ритуалу якої входила здебільшого інструментальна, а саме органна музика). Готуючи хлопчиків до прислужування у церкві, школи навчили їх грамоти та співу. Внаслідок цього хоровий спів набув значного поширення в Україні, а поняття "мусикії" означало, насамперед, церковний спів. Шліфуючи природну обдарованість українського народу, його співацьке мистецтво, церковні хори перетворились на могутній чинник формування національної культури.

Подальший етап розвитку музичної освіти припадає на останню чверть XVI — початок XVII ст., коли етнічна консолідація українського народу в його національно-визвольній боротьбі проти насильницької полонізації зумовила небувале піднесення громадської та філософської думки, розквіт науки і мистецтва, прагнення відстояти свої духовні цінності, національну культуру й самосвідомість. "Усе це вимагало вирішення конкретних зав-

дань — поширення письменності, укладання підручників, організацій шкіл і друкарень, підготовки вчителів" — зауважує З. І. Хижняк [321, с. 9]. Роль захисника українських національних інтересів перебрали на себе братства — громадські організації православного люду, до складу яких входили шляхтичі, вчителі, письменники, вчені, митці й представники інших верств міського населення. На власні кошти вони відкривали школи з українською мовою навчання, вчителі яких піклувалися, за словами Б. М. Мітюрора, не лише про освіту, а й виховання учнів, про прищеплення їм почуття любові до свого народу і Вітчизни [192, с. 34].

Засновуючи школи, братства від самого початку свого існування запроваджували у них церковний спів. У статуті Львівської та Луцької братських шкіл зазначалось, що вчитель має учням давати знання з граматики, риторики, діалектики, музики та інших наук. Причому при вступі учнів до школи насамперед зверталась увага на голос і слух. Учень, що співав у хорі, отримував особливу плату на харчування й одяг [192, с. 179].

Такі історичні свідчення дають змогу зробити висновок, що викладання музики як одного з головних предметів розглядалось в аспекті загальної освіти людини, формування її гуманного світогляду, логіки мислення, культури почуттів, уміння орієнтуватися у ході суспільних зрушень.

З точки зору сучасної педагогіки цікаво підкреслити, що музична освіта у братських школах досягла досить високого професійного рівня. Аби успішно протистояти співом "сладким звукам мусикійських органів", які приваблювали красою гармонії й поліфонії інструментального виконавства "слабих синів православної церкви" [132, с. 19—21], братства були змушені приділяти пильну увагу вдосконаленню музичної підготовки учнів. Співаки "вчилися правильно інтонувати, розвивали свій слух і пам'ять, звикали відчувати рух мелодії, запам'ятовували типові прийоми голосоведення, набували елементарних навичок розспіву, тобто створювати нові мелодії..." [308, с. 135]. Це у свою чергу сприяло активному "входженню" у культову музику світських і народно-пісенних елементів, ширшому ознайомленню з новітньою західноєвропейською музично-теоретичною думкою й композиторською технікою, про що свідчить наявність у братських бібліотеках різноманітних музично-теоретичних посібників, нот тощо [111, с. 50—51]. Є підстави вважати, що саме у братських

школах закладаються тенденції збагачення навчального репертуару різновидами музичного мистецтва й залучення учнів до різнобічної самостійної діяльності, спрямованої на розвиток цілісного сприйняття музики. Адже відомо, що від школярів вимагалось не лише співати "від усього серця", "з увагою та розчуленістю" [192, с. 179], а й знати нотну грамоту, теорію музики, творчість вітчизняних і західноєвропейських авторів, основи композиції, диригування. Тому хори братських шкіл, виконуючи складні твори (як багатоголосні партесні концерти), вражали сучасників своєю досконалістю й художньою майстерністю [132, с. 22]. У хористів виявлялася дивовижна здібність до співу без інструментального супроводу, дивна чуйність до звуку і здатність відразу схоплювати авторську художню думку, спочатку наслідуючи її, а потім перетворюючи на свій лад [274, с. 62]. Ці історичні матеріали переконливо доводять, що музичні заняття у школах сприяли емоційно-свідомому осягненню учнями творів, їх адекватному розумінню й творчій виконавській інтерпретації, і таким чином підвищували ефективність впливу музики на духовний розвиток особистості, усвідомлення навколишнього світу й свого місця у ньому.

Крапці надбання братських шкіл щодо використання музики у навчально-виховному процесі отримали своє подальше вдосконалення і збагачення у діяльності Києво-Могилянської академії, яка своїм започаткуванням завдячує саме українським братствам.

Життя Академії розпочинається зі школи, яку заснувала багата і освічена жінка знатного роду з Волині Гальшка (Єлизавета) Василівна Гулевичівна (Лозка). У 1615 р. вона дарує свою садибу на Подолі Київському (Богоявленському) братству "на монастир і школу", яка згодом стає центром культури Європейського Сходу, "другою українською академією" слідом за осередком учених при Софіївському соборі за часів Ярослава Мудрого (М. С. Грушевський). З неї й починаються витoki вищої освіти у нашій країні [321, с. 46].

У 1631 р. за активної участі архімандрита Києво-Печерської Лаври Петра Могили відкривається ще одна школа (Лаврська). У 1632 р. відбувається їх об'єднання і "старшим братчиком та фундатором" визнається Петро Могила. На основі цих шкіл утворюється Києво-Могилянський колегіум, який у 1701 р. отримує право вишого навчального закладу та офіційне затвердження Петром I як "Академія для наук свободних". Вона існувала до

початку ХІХ ст., а потім у 1917 р. була реформована у суто духовну академію.

Отже, доба, в яку визрівали передумови створення й становлення першої в Україні вищої школи, обіймає великий історичний період — від початку ХVІІ до ХХ ст. Майже 200 років, виконуючи роль освітнього, наукового й мистецького центру, осередку духовності українського народу й всієї Східної Європи, Києво-Могилянська академія в особі своїх вихованців давала найголовніших просвітників [63, с. 328; 50; 321, с. 3]. Увібравши в себе кращі досягнення світової педагогічної думки, вона створювала підручники, відкривала школи, готувала вчителів не лише для України, а й багатьох інших європейських країн — Беларусі, Болгарії, Валахії, Греції, Молдови, Росії, Сербії, Чорногорії тощо. "Як промені від сонця, — писав В. І. Аскоченський, — йдуть від Київської Академії у всі кінці найвеличезнішої в світі імперії нові училища, які наповнюються її ж вихованцями, що заступають вихователів юнацтва" [26, с. 489].

У контексті означеної праці варто звернути увагу на таку традицію Академії, як залучення до педагогічної роботи майже усіх вихованців старшого віку, котрих називали інспекторами, магістрами, цензорами, візитаторами, сеньйорами бурс. Вони допомагали вчителям стежити за успішністю учнів молодших класів, контролювати їх поведінку поза стінами Академії [321, с. 68]. Практичні заняття з музики також нерідко проводили кращі з-поміж самих вихованців, які керували хорами, навчали співаків основам нотної грамоти й нотного письма [211, с. 242]. Спадкоємність навчання і виховання різних поколінь академістів сприяла їхній підготовці до педагогічної діяльності й позитивно позначалась на досвіді виховної роботи.

Незважаючи на всі модифікації форми (школа, колегіум, академія, духовна академія), організаційна структура навчання, що викристалізувалась вже на перших етапах утворення цього навчального закладу, завжди зберігалась незмінною, а саме спрямованою на гуманітарну освіту, в якій важлива роль належала музиці. Ідеї Реформації та раннього Просвітництва, на котрих вона ґрунтувалась, забезпечили початок "нового, гуманістичного у власному розумінні періоду української культури, своєрідного українського Відродження, з яким пов'язане закладання естетичного фундаменту й для національної української музичної культури" [170, с. 13].

За зразком відомих європейських вищих шкіл — Віленської, Замойської, Кембріджської, Краківської, Познанської, навчання в Академії ґрунтувалось на курсі так званих "семи вільних наук". Сюди входило вивчення слов'яноруської (літературна українська мова того часу), перковнослов'янської, польської, латинської, грецької, старосєврейської, німецької й французької мов, історії, географії, математики, астрономії, катехізису, піітики, риторики і діалектики (вміння виголошувати промови й проводити диспути), філософії й богослов'я, а також музики. У такий спосіб вихованці набували різнобічну освіту, високий статус якої притягував до Академії широкі верстви населення. Повний курс навчання тривав 12 років і проходив кілька ступенів: "фара" чи "інфіма" — нижчі класи (вони ж "граматика" і "синтаксима"), "піітика" та "риторика" — середні класи і "філософія" — вищі [211, с. 240]. Початківців називали учнями, старшим вихованцям (починаючи із середніх класів "піітики") надавалось почесне звання спудеїв (студентів).

Викладання музики розпочиналось із нижчих класів, "... із самого малку, коли тільки-но хлопчик набував потрібні знання, аби розбирати в книжках слова" [301, с. 115] і здійснювалось протягом усього періоду навчання: "... як по степеніх всю ліствицу по чину ученій, трудолюбивій достизають діалектики, риторики, мусики, арифметики, геометрії и астрономіи..., почерпают источник философіи" [132, с. 22].

Це красномовно вказує на те значення, яке приділяла Академія музиці у формуванні емоційно-інтелектуальної сутності людини, у розвитку її духовності й світоглядних позицій. Музика вивчалась в єдиному комплексі з філософськими, гуманітарними, точними, природознавчими науками і була неодмінним компонентом цілеспрямованого педагогічного впливу на становлення особистості.

Слід зауважити, що в науковій літературі недостатньо підтверджена історичними матеріалами думка про те, що музика як навчальний предмет була введена до програм Академії для всіх студентів, а не тільки для тих, хто мав до неї певні здібності й бажання вчитися. Проте не можна не погодитись з тими авторами, які наголошують, що у будь-якому разі академісти студіювали музику практичним шляхом, беручи участь у хоровому й криласовому співі. Обов'язкова участь у хорі вимагала від кожного з них музичної підготовки. Тому для всіх вихованців кла-

сом музичної освіти був хор, а вчителями — самі студенти-регенти [132, с. 43—44].

Аналізуючи умови навчання й виховання в Академії П. О. Козицький зазначає, що високий рівень розумової підготовки академістів шліфував їхнє музичне чуття, надавав йому "мудрості" [132, с. 91]. Продовжуючи цю тезу, неважко зробити аналогічний висновок у зворотному напрямі про значення музичної освіти у формуванні особистості вихованців Академії, що створювала винятково сприятливу атмосферу для інтелектуального розвитку і впливала на виховання інтелігентності. Підтвердженням цьому є присвячені музиці натхненні поетичні рядки академіста Кириака Кондратовича:

*Не залишай мене, я прошу,
Мені ти горло чисте дай,
О музико, моя хороша,
Чуття розбурхані втишай!
Зволь покріплити мої руки,
Живи зі мною без розлуки.
Ти чуєш? Кров моя кипить!
Солодка ти моя забаво,
Моя ти честь, моя ти славо,
В мені довіку будеш жить!*

("Ода про музику"

Київські пости XVII—XVIII ст.
Збірник "Аполлонова лютня")

Про визначне місце Києво-Могилянської академії у розвитку музичної культури свідчать численні факти. Вона готувала музикантів-регентів, кваліфікованих півчих, учителів музики, навіть теоретиків і композиторів.

Вихованців Академії запрошували на творчу й викладацьку роботу в різні кінці Російської імперії — до Москви, Петербурга, Вологди, Рязані, Тули. Архівні матеріали вказують на те, що майже усі найвищі співацькі інстанції: церковні хори, придворні капели, імператорські оперні трупи, приватні хори тогочасних вельмож складались переважно з українців, зокрема киян. Відомо, що випускники Києво-Могилянської академії керували хорowymi капелами царя Олексія Михайловича та патріарха Нікона. У 1652 р. путивльський священик Іван Курбатов привіз до Москви з Києва великий хор, який очолював Федір Терно-

пільський. У 1669 р. капелу музикантів запросив до Москви боярин Петро Шереметьєв. У 1688 р. до царського двору імператриці Анни Іоанівни послав хор Київської Академії архієпископ Рафаїл Заборовський. У 1742 р. до Придворної співацької капели взято Г. Сковороду — українського філософа, обдарованого співака і композитора. При дворі палацу К. Разумовського (який сам був з України) великий успіх мав український оркестр і музичний театр, а також капела бандуристів, що музичила для вельможного панства.

Вплив української музичної культури поширювався й на інші слов'янські народи. Так, на службі у польських магнатів перебували українські кобзарі, лютністи, бандуристи [320, с. 13]. Усі ці факти дають змогу із певністю стверджувати, що із надр Академії безперервно плів співацький потік, який поширював нову, досконалішу форму музичного мистецтва, найновітніші на той час здобутки західної музичної науки, запроваджував до церковної практики чудові розспіви південного походження [132, с. 73—80].

Історія української музики пам'ятає імена таких київських знавців "мусикії", як Йосип Мохов, Семен Сербжинський, Василь Лобовський, Іван Нестерович, Семен Лободовський, Георгій Бороткевич, котрі були вихованцями Академії, а згодом впливали на її роботу як викладачі. Тут здобули освіту "орли церковноспівацької творчості" М. С. Березовський та А. Л. Ведель, твори яких з ясною логікою форми, поліфонічним розмаїттям фактури, мелодичною виразністю (де звучать інтонації українських пісень) належать до скарбів національної й світової культури.

Підготовка численних музикантів у стінах Академії сприяла проведенню реформи церковного співу, його нотації, яка відома під назвою "київське знамя". Це свідчить про те, що заняття музикою у Києво-Могилянській академії не обмежувались її емоційним переживанням, слуханням і виконанням, а постійно супроводжувались пошуками технічних прийомів запису звуків, засобів музичного "висловлювання", встановлення зв'язків художніх образів із логікою мислення, усвідомленням закономірностей формальної структури музики, що не могло не позначитись на рівні розвитку музичної ерудиції й культури студентів. Адже саме тут були написані перші підручники з теорії музики, наприклад "Краткіє правила для нотного ірмолая" вихованця й викладача Академії Г. Барановича.

П'ятилінійний запис музики, що поступово замінив крюковий, приводить до так званого партесного співу (тобто співу за окремими партіями), який можна вважати перехідним етапом від церковної до світської музики. Близькість інтонацій партесного багатоголосся й народної пісні спрощувала її сприйняття. Крім того, велике значення мало й те, що тексти партесних співів звучали не латинською, а церковнослов'янською мовою. "У цьому відношенні Києво-Могилянська академія безперечно займає перше місце як упоряднича партесного співу, бо саме виникнення серед її вихованців композиторських талантів, — пише В. І. Аскоченський, — показує ранній початок у ній розквіту музичного мистецтва, яке дійшло такої досконалості" [26, с. 254].

Проте чи не якнайбільше значення Академії для розвитку духовності нашої полягає у тому, що вона готувала не лише професіональних музикантів (спеціальний "клас нотного співу і читання" було відкрито і введено до навчального розкладу у 1709 р.). Типовою для Академії була її орієнтація на загальну музичну освіту і виховання студентів. Це доводять матеріали "Євхаристиріону" — літературної пам'ятки 1632 р., котра була присвячена Петру Могилі як вдячність від спудеїв відкритого ним гімназіуму. В ньому подається характеристика "коренів" наук, що вивчалися, зокрема підкреслюється надзвичайний вплив музики на людину [227, с. 107].

Про високо поставлену музичну освіту та її значення у підготовці студентів згадує В. Г. Петрушевський: "У старій Академії взагалі на музику і спів зверталась увага та були, мабуть, досить солідні засоби щодо музичної освіти" [231, с. 385]. В усіх молодших класах викладався спів із нот. Для випускників старших класів обов'язковими були іспити з музичних предметів.

Таким чином, музика — важлива навчальна дисципліна у професійній підготовці фахівців різних спеціалізацій. Вона сприяла розвитку різнобічних здібностей, умінь й талантів вихованців Академії. Невипадково тут вчилися і понесли незборимий дух знань і чеснот на весь світ видатні письменники, вчені, політики, релігійні діячі. Згадаймо українських гетьманів — І. Мазепу, П. Орлика, П. Полуботка, І. Самойловича, знаних представників творчої інтелігенції — Ф. Прокоповича, Г. Сковороду, В. Григоровича-Барського, Г. Кониського, письменників Л. Барановича, І. Галятовського, П. Гулака-Артемівського, Л. Горку, І. Макси-

мовича, І. Некрашевича, Д. Туптало, майстрів граверного мистецтва І. Мігуру, Л. Тарасевича, І. Щирського та ін.

Які ж форми музичної діяльності були найпоширенішими серед вихованців Академії?

Особлива увага приділялась хоровому співу, що досягав найвищих шаблів досконалості й був найкращим у розумінні інтелігентності, — згадує О. Кошиць [145, с. 36]. В Академії існували два хори, виступи яких з подивом і захопленням описували сучасники, вважаючи їх "перлиною між усіма хорами" [132, с. 91].

Історичні документи зафіксували й навчання студентів інструментальному виконавству. Спочатку гра на музичних інструментах була лише "дозвіллям охочих" і культивувалась як приватні учнівські заняття. Відомо, що на той час була досить поширеною форма домашніх занять музикою, що сприяла практиці самонавчання молоді. Вихованцям Академії дозволялось "у певні дні пограти на пристойних для студентів інструментах" [132, с. 53]. Проте на початку XIX ст. в Академії відкривається спеціальний клас інструментальної музики і заняття нею як "однією з вільних наук" вводяться до навчальних програм, хоча й не для всіх, а лише для бажаючих [298, с. 522—523]. П. О. Кошицький вважає, що головною причиною запровадження в Академії оркестрового класу було усвідомлення ролі музики як важливої ланки духовної культури, більш глибоке визнання за нею культурно-просвітнього значення [132, с. 53]. Залишилися згадки сучасників про оркестр Академії, який був "кращим в усьому Києві" [25, с. 254] і нарівні з академічними хорами брав участь в урочистих концертах, притягуючи увагу публіки.

Хори і оркестр академістів супроводжували іспити, диспути, рекреації, що свідчать про значення музики в організації навчання і дозвілля студентської молоді. Концерти приваблювали широкий загал: "Усе грало, вирувало, бавилося і м'ячем, і кеглями, і пристойними гімнами, студенти старших відділів утворювали оркестри, співали різних кантів, а часом там же при денному світлі розігрують, бува, якусь комедію чи драму..." [298, с. 125].

Хорове та інструментальне виконавство академістів доповнювалось вивченням нотної грамоти, а також творчою композиторською практикою. В. І. Аскоченський підкреслює, що у вихованців Академії спостерігався явний потяг до музичних композицій, який всіляко підтримувався у навчальному процесі [25, с. 271]. Кожний випускник Академії мусив підтвердити свою вищу гу-

манітарну освіту написанням віршованого літературного твору і музичного супроводу до нього у восьмиголосному викладенні.

Музична діяльність в Академії була спрямована не лише на духовний розвиток вихованців, а й на формування у них певних педагогічно-просвітницьких умінь. Поза стінами Академії вони брали участь парафіяльних хорах, нерідко керували ними. Частина незamoжніх студентів, розселених братством по парафіяльних школах, за "стіл і квартиру" навчали дітей прихожан музичній грамоті, співу з нот, гри на музичних інструментах. Культурно-просвітницька діяльність академістів продовжувалась і під час літніх мандрівок. Для того щоб забезпечити себе матеріально, вони створювали невеликі хори, інструментальні ансамблі й мандрували з ними на час канікул по найближчих селах [211, с. 241]. Ці так звані епетиції значно збагачували музичний репертуар студентів, оскільки крім духовної музики вони співали й народні пісні, широко використовували національні обряди та звичаї, ігри і забави, виконували нескладні інструментальні композиції, розспівували вірші й канти. Невипадково вихованців Академії історики вважають першими фольклористами, які відіграли значну роль у поширенні музичної культури серед населення.

Загальноприйнятою є думка, що саме в Києво-Могилянській академії започатковано й такий жанр мистецтва, як "Вертеп". Так називали український ляльковий театр, вистави котрого відбувались на невеликій сцені — двоповерховій скрині. На верхньому поверсі показували релігійну різдвяну драму, а внизу — світську лялькову гру. Обидві дії були наскрізь пройняті музикою, що характеризувала окремих дійових осіб і супроводжувала розвиток сюжету. В першій дії звучали здебільшого канти, у котрих розповідалось про хід подій, а в другій переважали жартівливі пісні й танці. Тому в постановках вертепу завжди брали участь хори та інструментальні ансамблі, як правило, народного складу (сопілка, скрипка, бубен, цимбали, басоля тощо).

Пізніше у XVIII ст. виник "живий вертеп", де ті самі сюжети грали живі люди.

Музичний супровід був обов'язковим і для вистав студентського академічного театру. Його головним жанром була трагікомедія, у постановках якої значну роль відігравала саме музика. Вона узагальнювала і підсумовувала розвиток дій, характеризувала почуття і настрої дійових осіб, передавала душевний стан героїв. Між актами трагедії вставлялися веселі інтермедії комедій-

ного характеру (жарти, близькі до народних пісень, танці), що й пояснювало назву цього жанру — трагікомедія.

Авторами п'єс були переважно вчителі піітики. Кожен з них "зобов'язувався щорічно підготувати комедію чи трагедію" [25, с. 272].

Замість театральної будівлі для вистав студентами правив академічний зал, або "найчастіше який-небудь байрак. Це робилось під час рекреацій, що були тричі на рік" [25, с. 273].

Можна стверджувати, що взаємозв'язок музики з іншими видами художньої творчості у мальовничих виставах якнайбільше сприяв глибокому розумінню студентами змістової сутності музичного мистецтва. Органічна єдність словесно-драматичного, поетичного, пісенно-музичного, хореографічного, декоративно-художнього образів створювали унікальну можливість для активізації сприйняття музики як самими вихованцями, так і глядачами театру.

Оскільки музично-театральний синтез значною мірою ґрунтувався на інсценуванні українських народних пісень, мандруючі студенти "самі того не знаючи... були творцями музично-співацької культури Південно-Західного краю. Миркуючи київськими вулицями та далекими сільськими курними шляхами, вони розносили і популяризували плоди своєї музичної творчості по цілому Південно-Західному краю. Ті їх канти, що сприйняв і обробив згодом народ, покладені в основу багатьох народних пісень й колядок" [132, с. 72].

Істотне значення в організації музичної освіти мало й те, що вона завжди була спрямована на формування національної самосвідомості студентів. Академія не лише вбирала у себе народний дух, а й живила та зміцнювала його [321, с. 4]. За думкою етнографів, студенти і викладачі Академії причетні до створення таких популярних у народі волелюбних пісень і дум, як "Висипався хміль із міха та й наробив ляхам лиха" (про Жовтоводську битву), "Дума козацька про Берестецьку битву 1651, 3 липня", "Їхав козак за Дунай", "Ой, горе тій чайці", "Ой, на горі та женці жнуть" тощо. Найвідоміші поетичні твори за межами Академії переспівувались у народі та ввійшли в історію вже як народні пісні, псалми, думи, канти, що нерідко були пов'язані з національно-визвольною боротьбою українського народу.

Отже, аналіз досвіду Києво-Могилянської академії дає підстави визначити національні традиції вищої педагогічної освіти з їх

історично прогресивними й новаторськими тенденціями, що видаються плідними і для сучасного, якісно нового етапу підготовки вчителя. Серед них на пильну увагу заслуговує застосування музики як засобу духовного розвитку і формування педагогічної майстерності студентів, виховання їх соціальної активності, досягнення високого рівня самостійної музичної діяльності (загальнохорове та інструментальне виконавство, опанування теоретичних знань, власна музична творчість), збагачення навчального репертуару розмаїттям музичних жанрів (духовна, світська, народна музика), посилення впливу музики комплексною взаємодією мистецтв (написання віршованих творів і музичного супроводу до них, інсценування народних пісень, підготовка музично-театральних композицій тощо).

Як кращі надбання національної педагогічної думки, ці традиції спрямували подальший розвиток музичної культури в Україні. Вони здобули своє збагачення у практиці навчальних закладів ХІХ—ХХ ст., котрі хоч і не були прямими спадкоємцями Академії, але перейняли її блискучі досягнення.

Просвітництво, змінивши епоху релігійної Реформації, активувало світський напрям освіти, яка за способом фінансування поділялась на субсидовану державою (гімназія, ліцей, університет), меценатами (інститути шляхетних дівчат, місцеві школи) та заклади, що знаходились на самозабезпеченні (домашнє навчання, приватні пансіони). Типовою рисою навчання у цих закладах залишається енциклопедичний, гуманітарний характер освіти, в якій важливу роль відігравали предмети художнього циклу. Уставами колегій, університетів, семінарій, гімназій було рекомендовано мати викладачів для ознайомлення вихованців з історією різновидів мистецтва, зокрема музики та практичних занять нею, а програми передбачали можливість її викладання для всіх бажуючих. Показово, що на сторінках журналу Міністерства Народної Освіти того часу завжди знаходилося місце для повідомлення про видання музичних посібників, нотних збірок, яке супроводжувалось їх змістовними характеристиками, методичними рекомендаціями [332, с. 36].

Згідно з установленими положеннями про організацію освіти у ХІХ ст. уся територія держави була розподілена на окремі навчальні округи, діяльність яких спрямовувалась і контролювалась університетами. Від них йшли ідеї та зачинання, що живили інтелектуальне й культурне життя краю [332, с. 82]. У цьому плані

цікаво відзначити, що музика як вокальна, так і інструментальна, викладалась майже в усіх університетах, причому музичні заняття студентів були досить різнобічними.

Справжнім центром музичної культури був Харківський університет, у якому головна увага приділялась інструментальній музиці. В університеті існував оркестр, вихованці вчилися гри на фортепіано. Рівень музичної підготовки давав змогу виступати у концертах з досить складними для виконання творами В.-А. Моцарта, Дж. Россіні, Л. Бетховена та інших композиторів.

У Київському університеті св. Володимира, котрий від самого початку свого відкриття стає ідейним центром руху за розвиток української культури, найбільшою популярністю користувався хоровий спів. Студенти брали участь в етнографічних експедиціях, збирали, записували й пропагували народно-пісенну творчість. Для багатьох із них український фольклор став основою осягнення історико-культурних традицій України і сприяв формуванню національної самосвідомості.

Виключна роль приділялась музикуванню (здебільшого інструментальному) в програмах жіночих інститутів, що існували в Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Чернігові.

Своїми музичними традиціями уславились Кременецький, Одеський, Ніжинський ліцеї, Київська колегія П. Галагана, де виховувались "широко освічені люди з особливо піднесеним настроєм душі" [235]. Про хорову, оркестрову, музично-театральну діяльність цих навчальних закладів залишили цікаві спогади їхні вихованці — М. В. Гоголь, Є. П. Гребінка, Н. В. Кукольник та ін.

Хорові та інструментальні колективи ліцеїв, інститутів, університетів продовжували просвітницьку місію, що започаткувалась у Києво-Могилянській академії. З великим успіхом з концертами для широких верств населення виступав хор Київського університету (художнім керівником якого тривалий час був М. В. Лисенко — тоді ще студент університету). Майстерність цього хору захоплювала таких високих шанувальників мистецтва, як Л. Курбас, Ф. Орешкович, К. Стеценко, М. Садовський, П. Тичина. З ініціативи студентів Харківського університету виникла ідея створення української філармонії [190, с. 77]. З 1859 р. у Києві розпочинає свою діяльність студентське "Товариство співу та музики", а також аматорська організація київських студентів "Симфонічне товариство", що ставило за мету "поширення любові до музики" [325].

Кошти від концертів цих товариств, які завжди були яскравими подіями у культурному житті міста, спрямовувались на користь недільних шкіл, допомогу незаможним студентам, придбання музичних інструментів.

Наведені факти дають підстави вважати, що музика у вищих навчальних закладах зберігала своє значення як один із важливих засобів культурного розвитку і професійної підготовки освітянських кадрів. Підтвердженням цьому може бути й те, що музичні заняття входили до обов'язкових предметів у Київській учительській семінарії, тобто відігравали певну роль у навчанні й вихованні майбутніх учителів.

Організація музичної освіти продовжувала усталені традиції використання кращих досягнень національної й світової художньої культури. За архівними матеріалами, у концертних виступах студентів поряд із творами західноєвропейських і російських композиторів звучала музика українських авторів, обробки народних пісень.

До навчальних концертних програм входили не лише зразки класичної та народної творчості, а й поширена музика повсякденного побуту: марші, польки, вальси, екосези. Така репертуарна політика (попри усі критичні зауваження щодо її недостатньо високого професійного рівня) свідчить про розвиток закладених в Україні традицій впровадження у практику різних жанрів музичного мистецтва, про пошуки шляхів естетичного виховання молоді засобами масової популярної музики.

Заняття музикою, її слухання і виконання у концертах, народно-пісенна творчість впливали на формування духовного світу вихованців університетів, інститутів, ліцеїв, стверджували їхнє ставлення до музики як невід'ємної частини загальнолюдської культури. Набуті знання використовувались ними у подальшій роботі вчителями гімназій, училищ, шкіл і відтак набували широкого соціально-педагогічного значення.

Про роль музики у системі вищої освіти свідчить і те, що багато хто з викладачів були високоосвіченими людьми, знавцями української пісні, володіли інструментальним виконавським мистецтвом. Так, І. С. Нечуй-Левицький, діяльність якого була пов'язана з Київською академією, любив і знав українську пісню, добре грав на роялі.

Г. Ф. Квітка-Основ'яненко, що співпрацював із Харківським університетом, був відомим дослідником народної пісенної творчості. Перший ректор Київського університету М. О. Максимович — учений широкого діапазону, фольклорист, літературознавець, вважав музику всесильним засобом вираження людиною своїх почуттів і думок, був автором блискучих музично-критичних нарисів. Сотні українських пісень записав і пропагував М. І. Костомаров, що очолював кафедру історії у Київському університеті. Талановитим музикантом, піаністом, аранжувальником народних пісень був О. М. Маркович — студент, а потім викладач Київського університету.

Отже, можна стверджувати, що саме в цю добу в Україні остаточно формуються традиції духовного розвитку особистості засобами музики. Про це свідчать і тогочасні педагогічні праці з питань музичної освіти й виховання. Так, однією з перших книг такого змісту була "Теорія музики" Густава Гесса-де-Кальве, видана у 1818 р. у Харкові [219]. Автор вказує на мету своєї праці — дати аматорам музики можливість краще зрозуміти цей вид мистецтва. Він підкреслює виключний виховний і пізнавальний потенціал музики, зазначає, що її головним предметом має бути "виховання сердень юнацтва".

Особливий інтерес викликають ті сторінки, де йдеться про необхідність широкої гуманітарної освіти вчителя, про важливість його підготовки у різних галузях культури, про значення музики у морально-естетичному вихованні особистості.

Саме на цих ідеях сформувалися педагогічні погляди і практична діяльність видатних українських композиторів — В. О. Барвинського, І. І. Воробкевича (Данила Млака), Ф. М. Колесси, М. Д. Леонтовича, М. В. Лисенка, С. Ф. Людкевича, Д. В. Січинського, Я. С. Степового, К. Г. Стеценка та багатьох інших, які успішно поєднували творчу діяльність з педагогічною роботою. Їх внесок в організацію музичної освіти сприяв плідному розвитку національної педагогіки мистецтва. Грунтуючись на попередніх здобутках, зокрема досвіді Києво-Могилянської академії як осередку педагогічної думки, де були опрацьовані різні форми і методи музично-естетичного виховання молоді, вони розвинули їх далі, у тому числі й способи використання музики з метою формування особистості та професійної підготовки вчителя.

Спільність позицій українських композиторів складається з визнання загальнодоступного і виховного характеру навчання

музики, її значення у гуманітарній освіті молоді. Так, своєю творчою, організаційною та педагогічною діяльністю, зокрема створенням у Києві Музично-драматичної школи, заклав фундамент для підготовки музично-педагогічних кадрів в Україні М. В. Лисенко. Щедрою була й педагогічна спадщина К. Г. Стеценка, який обстоював принцип взаємозв'язку музики з комплексом мистецтв. У багаторічній дидактичній діяльності він обґрунтував важливість доповнення слухових вражень у процесі сприйняття музики іншими сенсорними відчуттями, і вважав, що знання, які здобуті лише на основі слухових уявлень, є абстрактними.

Ця теорія була плідно розвинена у діяльності М. Д. Леонтовича, котрий висував ідею поєднання кольорів зі звучанням музичного твору як однієї з найважливіших умов цілісного сприйняття художнього образу. З цією метою він розробив власну систему показу мистецького матеріалу, що ґрунтувався на співвідношенні світлотіней і кольорів із музичними звуками. Цікаво навести думку М. Д. Леонтовича щодо міжпредметних зв'язків у підготовці вчителя. Він підкреслював, що кожний педагог мусить викладати музику в контексті інших наукових і художніх знань, а тому вважав за недоцільне обмеження фахової підготовки вчителя одним предметом. Сам М. Д. Леонтович, працюючи вчителем музики, постійно поповнював свої знання у царині філософії, математики, географії, історії, літератури, малярства, скульптури, архітектури і підкреслював важливість комплексного застосування цих дисциплін у процесі навчання й виховання учнівської молоді.

Розглянуті традиції використання музики у Києво-Могилянській академії, їх подальший розвиток у вищих навчальних закладах ХІХ—ХХ ст., а також у музично-педагогічній діяльності видатних діячів культури і мистецтва України дають змогу визначити такі провідні принципи музичної освіти, що є актуальними для нашого сьогодення:

- 1) орієнтація впливу музики на духовний розвиток особистості, її моральні якості;
- 2) формування засобами музики світоглядної позиції вчителя широкого гуманітарного профілю;
- 3) використання у педагогічній практиці різновидів музичного мистецтва;

4) вивчення національних скарбів на тлі досягнень світової художньої культури;

5) взаємозв'язок музики з іншими мистецькими явищами.

У наш час, коли стверджується чуття рідної землі, усвідомлюється необхідність сприйняття предковичних культурних цінностей, природним стає звернення науковців і практиків до духовних надбань попередніх поколінь, вироблених ними принципів музичної освіти, що знаходять своє відображення у сучасних концепціях підготовки вчителя.

1.2. Педагогічна інтерпретація поняття музичного сприйняття майбутнього вчителя

Пошуки науково обґрунтованої й ефективної системи застосування музичного мистецтва у професійній підготовці вчителя неможливі поза теорією музичного сприйняття, що зумовлює успішність залучення особистості до музики, її духовного розвитку і культури. Саме сприйняття дає змогу регулювати характер та інтенсивність впливу мистецького твору на майбутнього вчителя, розвивати його мотивацію "спілкування" з музикою, художні потреби, смаки та інші компоненти естетичної свідомості, що органічно пов'язані зі сприйняттям і значною мірою визначають його зміст.

Вивчення даного феномена спирається на спільні зусилля філософії, соціології, психології, естетики, музикознавства, що разом є методологічними засадами педагогічних досліджень, спрямованих на діагностування й корекцію індивідуального розвитку музичного сприйняття.

Розглянемо головні проблеми, котрі мають найбільшу вагу в галузі педагогіки й дають підстави інтерпретувати зміст і структурні компоненти музичного сприйняття в аспекті духовного розвитку і професійної підготовки вчителя.

Так, актуальними для педагогічної науки є психофізіологічні дослідження, що дали поштовх експериментальному вивченню почуттєво-емоційних реакцій особистості на музику, її впливу на нервово-психічний стан суб'єкта. За допомогою різних приладів і тестових завдань, які фіксували зміни серцево-судинної та дихальної систем, опорно-рухового апарату, шкірно-гальванічних реакцій та інших функцій організму, було зроблено спробу встановити реально існуючий зв'язок між елементами музичної тка-