

ОНТОГЕНЕЗ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДУМКИ ГАЛИЧИНИ ДОБИ РЕФОРМАТОРСТВА ТА ПРОСВІТНИЦТВА В ІСТОРИЧНОМУ ДИСКУРСІ

У статті висвітлюється осмислення традицій, культурної та музично-педагогічної спадщини Галичини XVI – XVII століть з історичним дискурсом у вивчення історії, теорії та практики національної музичної педагогіки.

Ключові слова: спадщина, традиції, музична педагогіка, тезаурус.

Marchenko Y., Login L. The ontogeny of Galicia musical and pedagogical opinion during the reformation and enlightenment era in the historical discourse. The article deals with the understanding of Galicia traditions, culture and music-pedagogical heritage in XVI – XVII centuries with the historical discourse in studying of the history and national musical pedagogy theory and practice.

Key words: heritage, tradition, music pedagogy, thesaurus.

Марченко Е., Логин Л. Онтогенез музыкально-педагогической мысли Галичины периода реформаторства и просвещения в историческом дискурсе. В статье освещается осмысления традиций, культурного и музыкально-педагогического наследия Галичины XVI – XVII веков с историческим дискурсом в изучение истории, теории и практики национальной музыкальной педагогике.

Ключевые слова: наследие, традиции, музыкальная педагогика, тезаурус.

Постановка проблеми. На сучасному етапі, коли ми починаємо розуміти потребу в розбудові української державності, особливо необхідними є об'єктивні знання про багатовікову історію українського народу. Прагнення до духовного та культурного оновлення нашого суспільства вимагає нового і, звичайно, значно глибшого осмислення національної історичної минувшини. У цьому контексті доцільним є дослідження традицій музичної педагогіки минулого – вагомої складової національного виховання учнівської молоді. Повертаючи до життя забуті чи заборонені при тоталітарному режимі імена та праці, ми не тільки по-новому відтворюємо національну скарбницю, історію народу, а відроджуємо цим самим нашу національну свідомість, руйнуємо старі стереотипні погляди й переконання.

Усвідомлюючи історію становлення та розвитку музичного виховання та інших напрямків естетичного виховання, слід констатувати, що багатовікові традиції української музичної педагогіки в силу об'єктивних обставин тільки в наш час стали предметом поширеного наукового вивчення. Багатство музичних джерел та пам'яток минулих років стали досяжними для дослідження. Виявлення провідних ідей, теоретичних засад та практичних навичок уможливило перспективу включення раціональних елементів у практику музичного виховання сьогочасної української школи. Адже відомо, яка важлива роль у вихованні дитини належить саме музиці, яку педагоги минулих років вважали наймогутнішим знаряддям пробудження дитячої душі.

Вивчення досвіду окремих регіонів у залученні учнів до музичного мистецтва, формування високих духовних запитів і музичних смаків є пріоритетним в національній доктрині розвитку освіти України у XXI столітті. В ній, зокрема, підкреслено, що у справі відновлення почуття національної гідності величезне значення має висвітлення правдивої історії культури та освіти нашого народу, повернення до культурних надбань, відкриття замовчуваних сторінок нашої спадщини. Неабияку вагу тут має викладання історії української культури, народознавства, повернення імен видатних українських вчених, художників, композиторів, культурних діячів тощо.

Аналіз дослідження. Питання, пов'язані з вивченням становлення та розвитку музичного виховання в західних областях України, останнім часом стали предметом їх уважного та науково-обгрунтованого вивчення. Відомі праці з історії музичної культури Галичини пов'язані з постановкою та вирішенням, головним чином, мистецтвознавчих питань. Ю. Булка, Й. Волинський, С. Грица, М. Загайкевич, Я. Ісаєвич, Л. Кияновська, Л. Косак-Баб'юк, С. Людкевич, Ю. Ясиновський та ін. в своїх наукових доробках висвітлили шляхи розвитку професійного музичного мистецтва в Галичині, визначили його місце в історії української культури.

Про музично-просвітницьку діяльність композиторів, педагогів, громадських діячів Галичини та їх внесок в теорію та практику музичного виховання та шкільництва йдеться у працях І. Бермес, Є. Марченка, С. Процика, І. Фрайта та ін. Подальше ознайомлення, висвітлення та вивчення цього питання обумовило актуальність написання статті.

Мета статті полягає у висвітленні пріоритетів історичних аспектів музично-педагогічної думки Галичини доби реформаторства та просвітництва.

Виклад матеріалу. Бурхливі події XVI ст., пов'язані з Реформацією та Ренесансом в Європі, сколихнули чимало українських земель, які були під владою Польщі, в основному на західних околицях (Галичина, Волинь), а також внутрішні обставини (оплячення шляхетських родів) вплинули на подальший розвиток української культури. Традиції строчного співу української православної церкви опинились у жакливій занепаді. Її представники в Польщі втратили рівноправність з римо-католиками [11, 14].

Б. Кудрик прийшов до висновку, що «Із-за такого жакливого стану речі годі було нашим православним, якраз в ім'я рятунку своєї рідної Церкви, не подумати про бодай частинне повернення нашої церковної музики на нову всесвітню струю» [11]. Саме тому на початку другої половини XVI ст. в Україні вводиться п'ятилінійно-тактовану нотацію, яка називалась київським знаменем.

Попередній строчний спів складався з поділу хорових голосів на «путники, вершники і нижники, не беручи до уваги звукову колористику типово середньовічним ладом, так із введенням київської нотації приходять на Україну новітній поділ голосів на дискант, альт, тенор і бас» [11].

Цей новий хоровий спів називався «партесним пінієм». Головними розсадниками цього співу стали ставропігійські братства з їх школами та монастирські школи. В братських школах учили хорового співу вже від першого класу, а в Києві та Луцьку завівся звичай відбувати години співу в суботу, як пробу до недільної Служби Божої. Репертуар партесного співу на початках свого становлення обмежувався гармонізацією різних старих напівів. Самостійні композиції з'явилися на початку XVIII ст. і називались мотетами, чи «мотетово писаними». Мотети з того часу називались концертами, і ця назва залишалася аж до Березовського, Бортнянського, Веделя.

У 1632 році Петро Могила, ставши митрополитом у Києві, заснував Академію. Вона стала культурним прибіжищем і світилом всієї України, одною з найважливіших твердинь музичної культури – партесного співу, який зберігся до кінця XVIII століття.

У Львові партесний спів був введений у 1586 р. вчителем ставропігійської школи Рузкевичем. Його шкільний хор вже в цей час співав на 4 голоси. Каталог книг цього братства 1601 р. засвідчив про існування музично-теоретичного твору Шпангенберга «Questiones Musicae», виданого у Кракові 1584 р. На думку дослідників, залишається невідомим, чи цей та інші підручники були в користуванні вчителів та учнів. Невдовзі, 1604 р. диригент Львівського хору Ставропігії Теодор Сидорович гармонізував напиви на 4 та більше голосів. Партитури львівського хору, як подають джерела, нараховували по 4, 5, 6, 8 голосів [11, 17].

Братство в Луцьку в 1624 році зобов'язувало ігумена братського монастиря дбати про хоровий спів. Воно у 1627 році мало у своєму користуванні дві партесні книги на 5 голосів, три – на 6 та ще декілька на 8 голосів.

Але, як зауважує Б. Кудрик, «всі ті ноти пропали безслідно. А тим більший жаль, що маємо письмений доказ високого стану тодішньої музичної культури, – доказ писаний людиною Заходу! Німецький подорожник по Україні XVII ст., пастор Гербіній, у книзі «Religiosae Kyovienses Scrupulae sive Kyovia subterranea», виданій в Сні 1675 р., пише про цей наш партесний спів слова високої похвали: «всі миряни співають разом з кліром, і при цьому так гармонійно й благовійно, що мені, в захопленні від почутого, думалося, що я в Єрусалимі, бачу там образи і дух первісної християнської церкви. Зворушений простотою руського богослужіння, я, за прикладом св. Амвросія та Августина, просльозився і прославив Сина Божого словами: «Сповнені небеса і земля величі слави Твої!» [11, 108].

В кінці поживляється музично-теоретичний рух на Україні, з'являються імена українського духовного композитора Івана Календи та теоретика Миколи Дилецького. Про Івана Коленду (Коленда) даних не збереглося. На перше місце виходить постать Миколи Дилецького, який народився у Києві коло 1630 року. В Вільні, як сам про себе у своїй праці каже, студював контрапункт під Заморевичем, опісля під Мельчевським, студював твори як «римських», так і «православних» авторів і робив виписки з різних теоретичних творів. На основі цих виписок склав він свою «Граматику пінія мусикійскаго» (1677) в Вільні, видавши її опісля в Смоленську. Через рік пізніше він писав польською мовою скорочення цієї «Граматики», а прибувши 1678 року до Москви, переклав цю скорочену працю на церковнослов'янську мову під заголовком «Идея граматикы мусикійської» з присвятою своєму протекторові Григорієві Строгакову. [11, 19].

Однак, слід відзначити, що діяльність М. Дилецького була пов'язана не тільки з Вільно, Смоленськом, Києвом, Москвою та Петербургом, але і з Львовом. Саме у Львові був зроблений львівський варіант рукопису «Граматики мусикійської», який став першим посібником з музичного виховання українською мовою та містить у собі авторський текст трактату, в той час як всі інші є перекладами та переробками [14, 17].

Дослідник спадщини М. Дилецького О. Цалай-Якименко вважає Миколу Дилецького одним із «піонерів музичної культури свого часу» [16, 112]. Він добре знав принципи вітчизняного церковного співу, водночас західно-європейські правила композиції. Це відобразилося в музиці М. Дилецького: він створив незвичний бароковий стиль, який поєднав обидві традиції.

Фундаментальна праця М. Дилецького «Грамматика музикальна» – перший теоретичний і практичний посібник для композиторів, теоретиків і вчителів співу на теренах

української землі, у якому узагальнено основні засади нового поліфонічного строгого стилю, його виражальні прийоми, правила сольмізації. Надаючи особливого значення музиці в духовному житті, М. Дилецький акцентував, що «Музикія есть... пеніе, иже сердце человеческая возбуждает или до увеселения или до жалости» [16, 112].

Педагог-реформатор, який сформувався на принципах Києво-Могилянської освітньої системи, що цілеспрямовано генерувала митця, здатного підносити культурний рівень суспільства і народу, він підсумував традиції братських шкіл, розробив нові методи музичного виховання. Національна музично-педагогічна система, започаткована М. Дилецьким, базувалася на монолітності загальної та спеціальної музичної освіти. І, як наголошує О. Цалай-Якименко: «за всеохопністю, масштабами, значущістю і цілісністю музично-освітньої, педагогічної та композиторської діяльності М. Дилецькому немає рівних ані серед його сучасників, ані серед наступних поколінь музикантів у Східній Слов'янщині, до сьогодні включно» [16, 30–31].

Таким чином, Київська Русь, що географічно розташована в центрі Європи, не могла залишитись осторонь культурних впливів розвинутої Візантії, позаяк християнство було одним із головних джерел розвою національної культури. Засвоєння церковних співочих традицій та методів навчання і виховання творчо переосмислювалося на українському ґрунті, набувало самобутніх рис. Такий підхід сприяв збагаченню культурних та освітніх надбань.

Християнська релігія як панівна форма суспільної свідомості об'єднала в собі однакові за сутністю та значимістю уявлення про навколишній світ і місце людини в ньому. У тісному зв'язку, як підкреслює І. Бермес, з «трансцендентним світоглядом» вона відіграла важливу роль у формуванні естетичного сприйняття в хоровому церковному мистецтві, у здатності впливати на людські почуття. У своїх витоках церковний спів виконував не тільки сакральну-літургійні функції, а й став музично-естетичним феноменом з властивими йому методами та прийомами музичного виховання.

На шкільне музичне виховання великий вплив мав дитячий фольклор, який ще з язичницької доби. Діти брали участь у весняних, літніх та зимових обрядових святах (весняні хороводи, гаївки, щедрівки, коляди, тощо). Це сприяло засвоєнню нами мелодійної побудови пісень та їх ладової і ритмічної структури [1, 78].

Архівно-археологічні матеріали засвідчують, що починаючи XII ст., на Русі вже практикувалось домашнє навчання гри на музичних інструментах – сопілках, домбрах, дитячих гуслах. Загальні завдання по навчанню та вихованню покладались на общинні та монастирські школи. Якщо общинні школи давали тільки елементарні знання, то монастирські ставили перед собою мету – дати юнакам початкову освіту. Характерною особливістю монастирських шкіл було те, що вони були «внутрішніми» школами, і в них мали можливість навчатись тільки ті, хто в майбутньому хотів присвятити себе богослужінню. Вже в монастирських школах при навчанні церковного співу почали використовувати богослужбові півчі рукописи, які відповідали тогочасній музичній писемності та теоретичним можливостям [1, 87].

В кінці XII століття на західноукраїнських землях школи працювали при монастирях в Галичині, Перемишлі, Луцьку, Володимирі на Волині, Белзі, Чернені, Ратно, Теробовлі та інших містах. Однак обмежити становлення музичного виховання лише діяльністю монастирських шкіл, на нашу думку, невірно. По-перше, не всі мали можливість навчати своїх дітей в монастирських школах, де панував строгий, аскетичний зміст виховання. По-друге, відсутність в місті монастиря ще не було ознакою відсутності школи.

На західноукраїнських землях діяли також школи, які перебували під патронатом міських громад. Працювали вони в приміщеннях церков, проте їм не належали і утримувались за рахунок міщан, і в першу чергу, ремісників та вельмож. Але поза церквою вони не існували. В основному навчання проводились по церковних рукописних книжках і повинно було відповідати вимогам церкви у питаннях навчання та релігійно-морального виховання учнів.

У Галицько-Волинському князівстві громади утримували не тільки школу, а й учителя. Офіційно він називався дяком. У випадку, якщо дяк займався винятково вчительською працею, його називали світським дяком. Існувала також своєрідна практика обрання вчителя. В першу чергу він повинен був володіти добрими знаннями та гарним голосом, бути дотепним. Ось як описано цей процес в журналі «Киевская старина»: «Кандидат у вчителі виходив на дзвіницю, а громада знизу задавала йому питання. Якщо кандидат швидко і дотепно давав відповіді, то з ним громада (община) укладала «ряд» (угода – Є.М. і Л.Л.) і він брався за навчання дітей» [3, 456].

Негативною рисою розвитку музичного виховання цього періоду є прояв перших ознак відчуження від народних форм музичного мистецтва, до чого прагнула церковна влада. Яскравим прикладом цього є народні музики, які користувалися попитом та пошаною серед «простолюдинів» та заборонялися церквою і панівною владою. Адже репертуарна політика народних музик передбачала наявність найціннішої, найдорожчої перлини українського культурного багатства – народної пісні.

Таким чином, робимо висновок, що в епоху Київської Русі відбулося зародження певних форм музично-естетичного виховання дітей. В процесі свого розвитку ці форми набували обрисів виховного фактору, який відповідав інтересам існуючого державного устрою.

В подальшому, в період розвитку феодально-кріпосницьких відносин, центрами розвитку та формування музичної культури українського народу стали Київщина, Переяславщина, а також Волинь, Поділля і Галичина [1, 16]. Саме тут, на основі традицій давньої руської культури, йшов подальший розвиток музичного навчання і виховання.

Пов'язано це, в першу чергу, як висвітлено нами в попередньо опрацьованому матеріалі, з церковним співом. Центрами розвитку греко-слов'янського, а в подальшому виключно слов'янського церковного співу були Київ, Львів, Володимир на Волині, Перемишль та інші міста, в яких працювали відомі діячі церковної музики, майстри її навчання та виконання.

В цей час виникає потреба у створенні відповідних шкіл, навчальних посібників. Виникнення рукописів музично-педагогічного призначення сягає XV століття, називались вони азбуками. В перших нотних азбуках записувалось тільки партія для одного, головного голосу. Всі інші вивчались на слух за ініціативою «дидаскалів, бакалаврів, реєнтів, доместиків у школах» [2, 12], що засвідчує їх високу для того часу музичну професійність. Більша частина підручників належала духовним та світським доместикам, півчим. Спочатку текст подавався грецькою мовою, який поступово замінювався близькою народу слов'янською мовою.

Так, у Львові єпископ Арсеній по вказівці патріарха Єремії навчав грецькому «осьмигласію» в тривіальній школі, яка в XVI ст. була перейменована в кафедральну і яка довгий час залишалась єдиним середнім навчальним закладом в місті. Відомо, що в кафедральних школах вивчали сім вільних наук – граматику, риторику, діалектику, арифметику, геометрію, астрономію, музику. Музику та церковний спів у школах цього типу вчив кантор [6, 139].

В кінці XVI ст. особливих успіхів в музичному вихованні було досягнуто в школах Львова, Луцька. Інші галицькі міста, які ставили перед собою мету розквіту хорового мистецтва, запрошували вчителів з відомих центрів музично-хорового навчання. Музичне навчання церковного співу відбувалося під впливом системи «осьмигласія», яка прийшла на зміну монодійному співу. Це було реформою у розвитку музичної культури народу, коли вперше в школах запроваджувалось навчання дітей багатоголосному співу. Цікаво, що школи почали відкриватись не тільки при церквах, але і при домах священників та дяків [2, 45].

Прийоми засвоєння навчального матеріалу існуючих нотних азбук важко давалось учням при вивченні пісень співів. Музичні теоретики були в пошуках нових форм викладу пісенного здобутку. Таким відкриттям стала винайдена Іваном Шайдуною близько 1550 року система «кіноварних помет», як знайшла розповсюдження в школах «Червоної Русі», як тоді називались західноукраїнські землі. Ось як описує роботу за цією системою М. Бражніков: «Важко було зустріти азбуку, в якій значне місце не відводилося б місцю системі «кіноварних помет». За пометою, таким чином, ніби закріплювалось висотне значення. Але сам звукоряд продовжував залежати від строки з її умовністю та можливістю висотних коливань. Початкову висотну точку при початку співу подавав регент хору, його керівник. Від неї обирались висотні рівні окремих знамен: «мало вище строки», «по строці», «не нижче не вище строки» і т.д. [5, 89–90].

В школах цією важкою процедурою займалися вчителі (дяки), які постійно прагнули вдосконалювати систему «помет», народжуючи нові прийоми навчання співу, приділяючи належну увагу художньому змісту хорового твору. Такий різнобіг в кінцевому результаті привів до великої плутанини, і це, як вказував А. Вахнянин, «викликало в кінці XVI ст. помітний занепад у навчанні церковного співу» [7, 5].

Майже до кінця XVI ст. в шкільному музичному вихованні користувались рукописними підручниками написаними в традиціях руської народноцерковної музики з використанням староруської музичної писемності – крюків, тобто безлінійної системи запису нот. Відзначимо тут послідовників І. Шайдури, братів Саву та Василя Рогових, згадка про яких стосується 1587 року, коли вони служили дяками у школах. В написаних ними підручниках, окрім теоретичного матеріалу, згадується також о півчих дяках та піддячих, про те, що співали не тільки в церквах, але і народних гуляннях. Вони вимагали, щоб «учень мав чистий голос, вмів співати по нотних та ненотних книжках», щоби співаки не рухали зайво тілом, не чинили непотрібної міміки, не кричали без тями». Теоретичні поради музичних просвітителів, як зазначив П. Бажанський, залишили свій слід в музичному вихованні Галичини. [2, 5].

З початком XVII в західній частині Української Держави почалося значне поживлення в музичному житті, пов'язане з проникненням нових течій та напрямків розвитку у музично-теоретичній думці Заходу. При цьому особливо відчувався вплив чехів, які, на думку М. Василенко, першими серед слов'ян почали друк нотолінійних азбук [6, 44].

Саме в Червеній Русі відбулося перше знайомство з лінійною системою навчання дітей співу. Ця подія сталася 1580 року у Львівській Ставропігії. В шкільне навчання воно вперше було введене Теодором Сидоровичем у 1604 році. 1624 року вчити дітей багатоголосному співу за лінійною системою почали в школі Луцького монастиря. Так, П. Бажанський нагадує, що в монастирських школах в 1627 році вже були збірники для п'яти, шести та вісьми «гласов» [2, 50].

В подальшому навчання нотолінійному співу почало просуватися на схід держави. Так, в 1650 році цей прийом музичного виховання був вже відомий у Києві, а в 1652

році – в Москві. В цьому ж році з Києва до Москви відбули одинадцять вчителів музики та співу, серед яких були і галичани – Теодор Тернопільський, визначний гармонізатор напівів, та Андрій Бережанський. Цей факт засвідчує про тісні взаємозв'язки в питаннях розвитку музичного виховання заходу та сходу держави.

Отже, в музичній роботі з дітьми знаменний спів в кінці XVIII ст. почав поступово здавати свої позиції і відтискатись більш сучасним і прогресивним – нотолінійним. Слід відзначити двох вчителів-теоретиків, які особливо були причетні до оновлення системи навчання співу. Олександр Мезенський та Тихон Мокар'євський протягом 1660–1670 років написали практичні посібники, в основі яких лежала п'ятилінійна система [14, 4]. Підручники називались двознаменниками та довгий час були в шкільному користуванні.

Перевагу їх було доведено подальшим розвитком музичного виховання. Вони об'єднали в собі досвід буття музичного виховання минулих років з сучасною теорією і навчання співу. Майже до XVIII ст. двознаменниками користувались у Перемишлі, Львові, Снятині, Коломиї, Кутах, Тербові, Тисмениці, Станіславі, Богородчанах, Тернополі, Бережанах, Бучачі, Самборі, Дрогобичі, Стрию і навіть в багатьох селах.

Вже в середині XVII ст. в Україні складається школа нового багатоголосного співу. Постать Миколи Дилецького постає тут настільки, як визначив Б.Кудрик, «виїмковою», що його теоретичний твір «Грамматика пенія мусикійскаго» (1677 р.) є єдиною збереженою пам'яткою нашої музичної культури цієї доби. М. Дилецький був теоретиком-реформатором. Його прогресивні гуманістичні ідеї мали значний вплив на музично-теоретичну думку й практику аж до кінця XVIII ст. Згідно традиції античної естетики, для М. Дилецького центральне значення в музиці належало співзалежності між змістом тексту і виразністю в музиці. В одному з розділів своєї музично-теоретичної праці «Грамматика пенія мусикійскаго» (1675 р.), що присвячена навчанню дітей співам, Дилецький визначив важливі дидактичні принципи – наочність, послідовність, зацікавленість, емоційна чутливість. Новим і вірним для того часу було визначення ним співу живим дійовим мистецтвом, що «сердца человеческие возбуждает», викликаючи у людини радість або сум. Він називає музику другою філософією. Цим Дилецький, у протизу старим схоластичним поглядом церковників на музику, підкреслює емоційну сутність та зв'язок музики із життям. Керуючими критеріями у методах музичного виховання були жива практика, слуховий досвід, художньо-естетичне відчуття. В музичних творах самого М. Дилецького простежується жива народнопісенна основа, характерна для творчості багатьох українських композиторів.

Окремий інтерес являє собою праця цього ж автора, посібник для навчання музики – «Способ до заправи дітей». Викладена тут система музичного виховання ґрунтується на власному педагогічному досвіді та орієнтує вчителя на розвиток внутрішнього слуху учня, на виховання образного мислення, збереження його голосу, досягнення чистої інтонації. Слід зазначити, що в «Способі до заправи дітей», як і в окремих розділах «Грамматики пенія мусикійскаго», М. Дилецький неодноразово звертає увагу вчителя на високу відповідальність вчителя перед суспільством за якість навчання, що тісно переплітається із низкою засад, притаманних діяльності братських шкіл та їх гуманістичним ідеям.

В другій половині XVI ст. в українському шкільництві відбувалися значні зміни. Під впливом західних течій – гуманізму, реформації та єзуїтської школи, пробуджувались прагнення до вищого рівня освіти. Коли тогочасні українські діячі розмірковували над причинами занепаду української культури й держави, то початок лиха вбачали

в тому, що не було де вчити дітей. Ці ідеї стали початком виникнення братських шкіл, які взяли на себе обов'язки захисника національних інтересів. У діяльності цих навчальних закладів гуманістичні ідеї освіти й виховання одержали помітний розвиток і практичне втілення.

Перші братства виникли в Галичині, яка раніше від усіх українських земель, ще у XIV столітті, опинилася під гнітом польських панів. Саме тому вони утворювались як осередки боротьби проти колонізації та окатоличування [14, 15]. Серед поставлених ними завдань, одним із них було прагнення розвинути національну музичну культуру.

Засоби боротьби братства бачили в створенні братських шкіл з відповідним змістом їх діяльності. Визнаними освітніми центрами, які відрізнялися найбільш високим рівнем викладання, були Львів, Луцьк, Володимир-Волинський, Київ, Острого [1, 6].

Першу школу було відкрито на кошти князя К. Острозького у Турові (1572 р.), далі – у Володимирі-Волинському (1577 р.), Острозі (1580 р.). В 70-х роках XVI ст. активізувала свою діяльність братська школа при Львівській Ставропігії (1586 р.). «Не бути другому світському училищу у Львові, крім училища братського, і тільки в нім учити дітей божественному і Святому Пісанію і пінію, также словесному і грецькому язюку», – вказував константинопольський патріарх Ієремія у 1588 році, затверджуючи Статут Львівського братства». Проте до цього був більш ранній документ, що підтверджував виникнення школи. Аргументованим доказом цього є статут школи цього братства «Порядок шкільний» (1586 р.), який в майбутньому був запозичений багатьма братськими школами і містив в собі не тільки гумано-демократичне начало, але й багато давав цінного в педагогічному відношенні [14, 27].

В статуті підкреслювалось, що школа повинна покласти початок зміни злоби на добрі наміри. Приходити в школу повинні усі – і багаті, і бідні. Учителю мусить вчити і любити всіх дітей однаково. Кожний повинен вчитися по своїх силах, але спрямовувати ці сили на старанність в оволодінні знаннями і моральними нормами поведінки, проявлення честі, поваги, чистоти і цнотливості. Результатом виховання повинна бути вченість і цнотливість школяра.

В цьому ж статуті викладено педагогічні вимоги до вчителя. Він мав бути «побожний, скромний, не гнівливий, не чародій, не сміхун, не байкар, не прихильний ересі, а підмога благочестя, що являє собою образ добра у всьому». Для вчителя всі учні моли бути рівні, діти багатих і «сироти вбогі», і ті, що «по вулицях ходять поживи просити» [14, 83].

«На первой научившись складов літер, потом к грамматике учат, при том же церковному чину учат: читанію, співанію...», говорить у статуті Львівської братської школи [14, 88]. При цьому викладання музики (музичної грамоти та церковно-хорового співу) поряд з основними науками займало належне місце. «Братства, закладаючи школи, відразу запровадили в них церковний спів як самостійний та один з обов'язкових предметів викладання», – писав невідомий автор статті «О влиянии южнорусских церковных братств на церковное пение в России» (Православный собеседник. – 1864. – Кн. 3). Так, викладання співу зазвичай доручалось вчителю, який одночасно був керівником хору. Інструкція Львівського братства 1586 року, наприклад, зобов'язувала вчителя Ф.Рузкевича підбирати півчих і дбати про їх матеріальне забезпечення, керувати хором під час відправ, наглядати за порядком у школі та у церкві. Учні, що були співаками хору, отримували певну платню, харчі, одяг. У Луцьку хор і його регент були на повному утриманні братства.

Велика увага приділялася збереженню виконавського стилю в музиці, акапельній природі інтонування старовинних піснеспівів та відповідних місцевих співочих обрядів. Наприклад, віднайдені матеріали ставропігійської школи при Успенській церкві у Львові свідчать про чітку організацію навчання співу. Учитель-дидакал мав бути сам зразком для учнів, поважати їх та вчити сумлінно. На заняттях спочатку засвоювали новий матеріал, повторювали «вчорашню науку». Належна увага приділялася самостійній роботі вихованців [14, 80].

На особливу увагу заслуговує той факт, що саме в братських школах зароджувалось та розвивалось в подальшому мистецтво нового стилю – багатоголосого хорового співу. Тут, у братських школах, а пізніше в колегіумах, зростання музичної грамотності та освіти підготувало проведення реформи музики православної церкви й переходу від одноголосного монодичного знаменного співу та пов'язаної з ним безлінійної крюкової нотації на «київське знам'я», п'ятилінійне нотне письмо (в ключах «до»), вперше застосоване в Україні. Характерною особливістю братських шкіл була їх спрямованість на масове музичне виховання. Раціональна методика навчання дозволяла залучати до хорового співу всіх учнів початкових класів. Причому вже в той час намітились елементи диференціації та послідовності в навчанні. Адже перший етап проходили ті учні, хто прагнув стати керівником хору або вчителем співу, а другий – ті учні, які обмежувались участю у хоровому співі – виконавці, хористи.

В кінці XVI століття, крім згаданих, виникли братські школи в Рогатині (1589 р.), Городку (1591 р.), Перемишлі і Комарно (1592 р.), Белзі (1594 р.), Любліні (1596 р.), Кам'янець-Подільську і Галичині (кінець XVI ст.). На початку XVII ст. відкриваються подібні шкільні установи у Замості, Холмі та ін. містах [1, 10].

Спираючись на історичні пам'ятки та праці вітчизняних вчених, можна зробити висновок, що музичне виховання в братських школах за змістом мало гуманістичну направленість. Вчителі братських шкіл, переслідуючи мету масового музичного виховання дітей простих людей, постійно шукали різні способи і прийоми, найефективніших у процесі навчання, щоб викладений матеріал був доступний і зрозумілий дітям. Прийоми навчання і музичного виховання, вироблені в братських школах, панували до того часу, поки їм на зміну не прийшли досконаліші форми музичної освіти, а статuti Львівської та Луцької братських шкіл свідчать про поширення в Україні засад педагогіки гуманізму [8, 166].

Братства, захищаючи свою національну культуру засобами освіти, протиставили католицькому богослужінню новий багато голосовий хоровий спів з багатою гармонізацією, імпровізацією і великою різноманітністю форм. Музика незмінно фігурувала в статутах братських шкіл разом з іншими основними науками. Співові почали приділяти увагу з перших років навчання. Про відношення до якості навчання можна судити по одному з статутів, де вказано, що для науки шкільної, для церковних проповідей і церковного співу вона має утримувати людей вчених, духовних і світських. Аналіз діяльності братських шкіл свідчить про гуманістичний характер і народність педагогічної думки, що лежала в основі їх роботи, подальший розвиток педагогічних та музичних традицій, зв'язок навчання та виховання життям.

На утриманні братств була також значна частина монастирських, парафіяльних та приходських шкіл, в яких відчувався вплив ідеологічних та педагогічних ідей релігійно-просвітницьких організацій. В них, як і в братських школах, учні оволодівали мистецтвом хорового співу і основами нотної грамоти. Головними посібниками по її

вивченню були рукописні та друквані ірмологіони / майже в народній транскрипції – «Ірмолой», «Ярмолой», «Срмолой» [13, 7].

Нотні ірмологіони відображають активний процес не тільки розвитку професійного музичного мистецтва, але й музичного виховання на Україні, зокрема Галичини у XVI – XVIII століттях, їх широкий взаємозв'язок з народнопісенними джерелами. Всі нотні ірмологіони написані київською нотацією, яка є праобразом сучасної п'ятилінійної. Цей факт залишається дуже важливим, тому що прочитати нотний текст не викликало багато труднощів (властивість крюкових збірників). Найбільш характерною рисою збірників була наявність у їхньому змісті святкового пісенного матеріалу.

Перший друкваний ірмологіон у східних слов'ян, знову ж таки, був створений в Східній Галичині. Це стало реальністю у 1670 році при Львівській церкві св. Юра, за припущенням М. Дешиця, хоча архівні дані підтверджують дату 1700 року. Автором ірмологіону був Осип Городецький [10, 50].

Повна назва праці мала такий заголовок: «Ірмолой си есть Осмигласникъ, от старъ рукописаныхъ экземплярей исправленный, благочынаго же ради пѣнія церковного трудолюбіемъ іконовъ общежительныхъ обителя святого великомученика Христова Георгія, в катедрѣ Єпископской Львовской новотипамъ изданный Року Божія 1700, м [іся] ца Октоврія, Вѣ 9 день». На початку Ірмологіона стоїть передмова Осипа Скольського, ігумена Св.-Юрського монастиря, в якій було відзначено, що православно-католицька Церква досіль не мала друкваних нотних книг, а писані виказували неточности в наспівах, тому, отже, виходить перша друквана книга напівів» [11, 22]. Але головна суть полягала в тому, що ірмологіони міцно увійшли в практику шкільного музичного виховання не тільки західної частини України, а й розійшлися по східних землях держави. Так, в архівах Києва, Москви, Петербурга і по сьогоднішній день зберігаються як рукописні так і друквані ірмологіони.

На багатьох ірмологіонах їх власниками робились маргінальні записи. Власниками ірмологіонів, як засвідчують маргіналії на листах цих збірників, були музиканти практики-керівники (регенти) хорів, півчі (які часто були вчителями, бакалаврами, вчителями). Наприклад, в одному із ірмологіонів був зроблений наступний запис: «Сей Ірмолой я, Василій Скалацький, на той час бивший дідакал лежайский, продажем власну працю рук своїх рабу божию Лукашеві, названому Думі, обивателя града Перемишля з Засяна котрий купил за злотих двенадцят монет з лічби польской у граді Лежайску. Даю теди помелену Лукашеві моц люб самому заживати, люб тиж іншому кому хотіти продати яко власное. Василій Скалацкій» [10, 249].

Використання ірмологіонів при навчанню дітей співали в школі підтверджують наступні маргінальні записи: «Року 1686, місяця септеврія, дня 20 ми нижче на мелованія, зазначаємо тим писанім нашим, кому того відати буде потребу, их младенци іменем Лукаш, по прозвіску Дума, продал ірмолой сей власний Іванові Кульчицькому, дідолкалу гологорскому... Діялося в Гологорах у школі» [13, 186]. Запис «Ірмолой шкільний» знаходимо в іншому рукописі, зробленого учнем четвертого класу Іваном Хаджаєм [13, 47].

Серед керівників-регентів хорів, а разом з тим, вчителів співу і вже в цей час гри на музичних інструментах, були здібні та досвідчені педагоги. Серед диригентів, керівників шкільними хорами та вчителів музики слід назвати Миколу Кручка, який визначався своєю педагогічною працею в місті Тернополі. Він, крім виконання учнями триголосних та семиголосних хорових творів, вводив в дитячі хорові колективи дорослих виконавців. У місті Варяжі (біля Сокаля) у 1749 році вчив дітей триголосному співу

Марченко Є., Логін А. Онтогенез музично-педагогічної думки...

регент Федір Волинюк, а в Снятині 1753 року навчав дітей та шкільну молодь триголосному та семиголосному співу сліпий регент Остахій Коропчуп. Подібною працею займався у 1766 році у Бродах регент з Бердичева Михайло Морозюк [13, 62].

Слід відзначити, що у процесі музичного виховання в усіх типах шкіл здійснювалось також знайомство з основами західноєвропейської музичної теорії та практики. Це засвідчує наявність в бібліотеці Львівського братства багатьох музично-теоретичних трактатів закордонних авторів – Йогана Шпангенберга, Генріха Фабера, Георга Листеніуса, Андре Орнитопархуса-Вогальзанда [11, 112].

Є всі підстави вважати, що в питаннях розвитку загальної освіченості народу особливо важливе місце належало музичному вихованню дітей. Слід підкреслити при цьому значимість функціонування перерахованих нами типів шкіл – братських, монастирських, парафіяльних, приходських – в більшості яких навчання хорового співу проходило на високому рівні. Безсумнівно, що ведуча роль по змісту та рівню навчання належала братським школам як середнім начальним закладам, і в загальній системі гуманітарних знань, давали досить добрі музичні знання, які не поступалися своїм рівнем учням шкіл Західної Європи. Культивування багатоголосного співу а capella ще раз підтверджує, що шкільне навчання музики та співу зародилось під впливом церковних та народнопісенних традицій, у боротьбі українського народу проти національного гноблення.

Цікавою та своєрідною формою розвитку музичного виховання в західноукраїнських містах XVII – XVIII ст. були музичні цехи. Тоді як братства та братські, монастирські, парафіяльні, приходські школи засновувались при церквах та їх приходах, та крім просвітницьких завдань вели боротьбу проти полонізації та чужоземного насильства, ремісничі цехи, головним чином, організовували з метою пропаганди свого ремесла та прав. Музичні цехи діяли в багатьох містах Західної України: Львові, Рогатині, Острозі, Кам'янці-Подільському, в місті Степані на Волині [15, 32–34], в Підгайцях, Перемишлі, Самборі, Дрогобичі [14, 7], Дубно [6, 44].

Опрацьовані нами матеріали дозволили розкрити також діяльність лірницьких цехів [64] – об'єднання бідних, в основному сліпих людей, у яких іншого багатства крім пісні не було. При цехах існували школи навчання гри на лірах та співу. В репертуарі «безродних сиріт» були народні пісні, твори світського та церковного змісту. Вони були яскравими виразниками сьогодення та майбутнього свого краю, висміювали порочні явища, розповідали в піснях правду про життя українського народу. Причому, лірником міг стати кожний здоровий хлопчина, присвятивши себе цій праці. Тому не дивно, що серед лірників-галичан були цілком здорові музиканти.

Навчання у лірників тривало від трьох до п'яти років, в залежності від рівня засвоєння знань. А першому році навчання учень займався співом та лірницькою мовою. Починаючи з другого року навчання заняття вже проводились з музичним інструментом. При закінченні «курсу» науки, вчитель збирав усіх лірників школи і учні складали іспит. Склавши всі екзамени учень діставав звання діючого лірника. На навчання дітей приймали у віці від 9 до 30 років. «Як має хлопець 12 літ, тоді саме добрий, як має 25 літ, то можися ще учити, понад 30 років вже застарий», говорилося у статуті школи лірницького цеху.

Перші відомості про школи лірників з'явилися в праці К.Студинського у «Словарі лірників» та стосуються школи в Заліщаках (Тернопільщина) початку XVIII ст. [15, 91]. В цей час найбільш вагомих успіхів досягли лірницькі школи в Олеську з вчителем Моголовським, в Мостах Великих з вчителем Яцком Бідюком, у Дрогобичі і Стрию

(вчитель Михайло Стецько), в Миколаєві, Тисьмениці (коло Станіслава) з вчителем Онуфрієм Краснопольським.

У перерахованих школах одночасно навчалось до 50-ти учнів. Керував школою «війт», який обирався громадою школи і повинен був слідкувати за порядком та дисципліною учнів, «їх послушанієм». Вчитель (війт) був суворий по відношенню до учнів та вимогливий. Учні звертались до нього «господар», «дядько» або «пан господар» [15, 10].

Діяли школи з меншою кількістю учнів. Слід перерахувати лірницькі школи в Бутинах (коло Жовкви) з вчителем Марком Чоботом, у Вимачі (біля Брод) з вчителем Селеком Капником, у Фразі (біля Рогатина) – вчитель Гринько Дудь, у Лозовій (біля Тернополя) – учитель Мацько Бродський.

Цікаво, що в деяких школах, таких як у Великих Мостах, Тисмениці, Фразі учнів навчали виготовляти ліри, а їх інструменти користувались попитом не тільки на західноукраїнських землях, але в Молдавії та Болгарії.

Всупереч розвитку культури та освіти українського народу з врахуванням національних особливостей (в першу чергу використання української мови) виступала католицька церква. На прикладі діяльності ієзуїтських шкіл ми доводимо їх експансійну політику по відношенню до українських верств населення Галичини за часів польського панування. Ієзуїтські школи були більшою частиною закритими навчальними закладами, в яких учні, на декілька років відорвані від суспільного життя та сім'ї, знаходились під постійним наглядом та впливом вчителів-ієзуїтів [4, 90]. Така шкільна система використовувалася для посилення впливу католицької церкви на українське населення, в першу чергу, дітей. До шкіл, які проповідували ієзуїтські методи навчання, слід віднести піярські, бернардинські та василіанські, сітка яких була досить широкою. Так, з «Матеріалів до історії галицько-руського шкільництва» Й. Левицького ми знаємо, що «молодь ходила в школи ієзуїтські в Самборі, Станіславі, Барі, Кам'янці-Подільському, Львові, Острозі, Луцьку, Тернополі, пілрські – в Золочеві, бернардинські – у Збаражі, василіанські – у Дрогобичі, Бучачі, Гошові. Вчилися в тих школах богословію, логіці, метофізиці, математиці, фізиці, латинській граматиці, риторичі, філософії. Слід відзначити, що згадки про навчання співам в «Матеріалах...» М. Ловицького немає. Залишається тільки припустити, навчання церковному співу проводились, можливо, на уроках богослов'я або в позаурочний час. Адже музичне виховання повинно було відповідати вимогам католицької церкви, а весь мовний матеріал виконуватись тільки латинською мовою. Все це стало результатом ігнорування ієзуїтськими навчальними установами рідної мови українців. Все, що було близьким народу, сприймалось реакційним, шкідливим для встановлення католицизму, в тому числі діяльність шкіл. І. Франко справедливо вважав, «що реакція католицька охопила всю Польщу та віддала у ній все виховання публічне в руки ієзуїтів» [4, 27].

Висновки. Насадження схоластично-ієзуїтських методів навчання в душі фанатизму та прислужництва пануючому устрою залишило негативний слід у розвитку загальних тенденцій освітнього рівня народу. Подальші еволюційні процеси у музичному вихованні учнівської молоді проходили в складних соціально-економічних умовах. Але навіть у умовах використання релігійних форм музичного виховання були досягнуті успіхи у розвитку своєї національної культури та освіти. Старі церковно-пісенні традиції, любов до хорового співу та народної пісні в кінцевому результаті навіть в умовах церковності, за висловом Б. Асаф'єва, привели до «секуляризації» – рішучого повороту до світського характеру його розвитку.

Марченко Є., Логін А. Онтогенез музично-педагогічної думки...

В історії еволюції музичного виховання окреслений період вирізняється культуротворчими процесами, які мають чітку національну спрямованість, народжувались за сади виховання, спрямовані на усвідомлення власної національної приналежності, шанування та збереження культурних традицій та цінностей, привносились неповторні риси своєї духовності та гуманності, що ґрунтувалися на синтезі західноєвропейської та східнослов'янської цивілізацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабишин С. Освіта в Київській Русі / С. Бабишин // Початкова школа. – 1971. – № 12. – С. 76–81.
2. Бажанський П. Історія руського церковного співу / П. Бажанський // З друк. Ставропігійського інституту. – Львів, 1890. – 74 с.
3. Борковский В. Предания и песни об экзамене дяков в старинной Малороссии / В. Борковский. – Киевская старина, 1892. – Т. XXXVII. – С. 456.
4. Бражник І. Уезуїти / І. Бражник // УРЕ. – К., 1979. – Т. 4. – Вид. 2-е. – С. 90.
5. Бражников М. Древнерусские ученики музыки / М. Бражников // Советская музыка. – 1970. – № 11. – С. 87–92.
6. Василенко Н. Очерки по истории Западной Руси и Украины / Н. Василенко. – К. : Изд. кн. маг. Н. Оглоблина, 1913. – С. 44.
7. Вахнянин А. Два реформатори церковного співу / А. Вахнянин / Артистичний вісник. – Львів. – 1905. – С. 5.
8. Воробкевич І. Михаїл Вербицький / І. Воробкевич / Діло. – 1905. – № 11. – С. 10–13.
9. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / М. Загайкевич. – К. : Вид. АН УРСР, 1960. – 191 с.
10. Загайкевич М. Іван Франко та українська музика / М. Загайкевич. – К. : Держ. видав. об-разотв. мист. та муз. літ., 1958. – 121 с.
11. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик // [за ред. Ю. Ясиновського]. – Львів : Інститут українознавства, НАН України. – 1995. – 127 с.
12. Людкевич С. Наші шкільні співанники / С. Людкевич. – Артистичний вісник. – 1905. – С. 112–113.
13. Марченко Є. Становлення та розвиток музичного виховання школярів у західних областях Української РСР (1939–1959 рр.) : автореф. дис... канд. пед. наук : спец. 13.00.01 «Теорія та історія педагогіки» / Є. Марченко. – К. : УНДП, 1990. – 19 с.
14. Марченко Є. Щоб рідна пісня не змовкала. З історії музичного виховання на західноукраїнських землях до 1939 р. / Є. Марченко // Жовтень. – 1986. – № 9. – С. 96–98.
15. Студинський К. Лірники / К. Студинський. – Львів : Друк. наук. т-ва ім. Т. Шевченка, 1894. – 56 с.
16. Цалай-Якименко О. Музично-теоретична думка на Україні в XVI ст. та праці М. Дилецького / О. Цалай-Якименко // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1971. – Вип. 6. – С. 42–51.

Статтю подано до редакції 18.02.2014 р.