

**АДАПТАЦІЯ ІННОВАЦІЙНИХ ЕЛЕМЕНТІВ
ЗАРУБІЖНИХ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ СИСТЕМ ТА КОНЦЕПЦІЙ В ПРОЦЕС
ЗАГАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В УКРАЇНІ**

Зоряна Жигаль, аспірант

*Центрального інституту післядипломної педагогічної освіти АПН України,
викладач*

*Дрогобицького державного педагогічного університету
ім. І. Франка*

**АДАПТАЦІЯ ІННОВАЦІЙНИХ ЕЛЕМЕНТІВ
ЗАРУБІЖНИХ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ СИСТЕМ
ТА КОНЦЕПЦІЙ В ПРОЦЕС ЗАГАЛЬНОГО
МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В УКРАЇНІ**

У статті розкрито адаптаційні варіанти ефективного релятивного методу музичного розвитку дітей на основі використання зразків українського дитячого фольклору.

Постановка проблеми. Сучасна державна освітня політика, яка спрямовується на максимальне кадрове та наукове забезпечення здійснюваних у країні системних перетворень, зумовлює нагальні завдання розвитку і реформування системи освіти. Особливо це стосується педагогічної освіти, яка покликана забезпечити виховання нової генерації педагогічних кадрів, адекватної вимогам реформування освіти в державі, приведення її у відповідність до європейських і світових стандартів. Новій освіті потрібний педагог, здатний на розуміння, продукування і впровадження інновацій. Саме рівень педагогічної освіти визначає рівень розвитку освіти в цілому.

Одним зі стратегічних завдань, визначених Національною доктриною розвитку освіти України (2001р.), є створення умов для формування у дітей цілісної картини світу, сучасного демократичного світогляду, творчих здібностей і здатності до самостійного наукового пізнання. Особливого значення з огляду на це набуває проблема взаємодії особистості з мистецтвом, зокрема з музикою. Незаперечним є факт, що музичне мистецтво, ґрунтуючись на активному співпереживанні, діалогічному співбутті, на “вслуховуванні” в поліфонію світобудови, виявляє величезний вплив на духовно-світоглядний образ людини, сприяє розвитку всіх її сутнісних сил.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вийшли з друку підручники та методичні посібники С. Людкевича, В. Коваліва, З. Жофчака, А. Верещагіни, Л. Білас, Е. Тайнел, Я. Кирилик, І. Марченко.

Метою статті є розкрити шляхом відродження та використання ефективного в молодшому шкільному віці релятивного методу сольмізації в практиці музично-естетичної роботи загальноосвітніх

шкіл України.

Виклад основного матеріалу. На Русі, поряд з іншими предметами, здавна навчали і співу. Згадки про це збереглися в пам’ятках писемності та в древньоруських билинах. “Хоровий спів із нот на Русі входив до числа навчальних предметів у школах і училищах. Центрами освіти були княжі двори, монастирі, церковні собори” [4, 7].

У XII–XV ст. майстри руського мистецтва утворюють хорову школу на національній основі. Запис висоти звуків був невменний, система навчання спиралась на ладо-інтонаційну (відносно) основу. Характер співу залежав від певної пори року й тижнів місяця. Вісім тижнів складали “столп”. Для кожного тижня “столпа” були написані особливі гімни, які виконувались у певному музичному ладі. На свято дозволялось виконувати в декількох “гласах” (ладах), а в будні допускався тільки один порядковий “глас”. “Постійна заміна ладів (“гласів”) в використанні рівних прийомів композиції вносила різноманітність і позитивно впливала на естетичні почуття слухачів” [4, 8].

Загальний обсяг звукоряду – мала септима. Мотиви побудовані на низхідних тетраордах і триордах. Розспіву властива широка кантілена (особливо у верхніх регістрах).

З другої половини XI – початку XII ст. на Русі утверджується знаменна нотація. Вона існувала аж до XVII ст., а у старообрядців – до кінця XIX – початку XX ст. “Музичні пам’ятки, що дійшли до нас, дають можливість припустити, що навчання музичній грамоті проходило, в основному, по знаменній нотації, хоч вона була важкою для запису й читання” [4, 9]. Для полегшення зорового сприйняття мелодії, її руху, а також для визначення щабля ладу, із якого треба починати, позначений крюком наспів, у XVI ст. у знаменні записи починають вводити так звані

**АДАПТАЦІЯ ІННОВАЦІЙНИХ ЕЛЕМЕНТІВ
ЗАРУБІЖНИХ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ СИСТЕМ ТА КОНЦЕПЦІЙ В ПРОЦЕС
ЗАГАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В УКРАЇНІ**

Після засвоєння співу за рукою, Дилецький переходить до вивчення п'ятилінійного нотного стану.

Як бачимо, Микола Дилецький уперше в педагогічній практиці застосував руку для полегшення засвоєння музичної грамоти. Тобто, це прийом не є запозиченим з інших систем, а вітчизняним і використовувався у нас ще з другої половини XVII ст.

Як було відзначено раніше, братські школи відігравали велику роль у розвитку освіти, а також і музики. Хоч і не зберігся детальний опис форм викладання в братських школах, але, спираючись на роботи Дилецького та інші історичні пам'ятки, можна сказати, що намагаючись досягти мети масової музичної освіти народу, вчителі братських шкіл постійно шукали різні способи і методичні прийоми, які були б найефективнішими в процесі навчання, щоб викладений матеріал був доступний, послідовний і зрозумілий дітям. Форми і прийоми, вироблені в братських школах південно-західної Русі, панували до того часу, поки не виникли досконаліші форми музичної освіти.

Варто згадати про розвиток музичної освіти в другій половині XIX ст. на території **Західної України**, який пов'язаний з роботою багатьох хорів під керівництвом М. Вербицького, І. Лаврівського, Л. Влошинського, А. Вахнянина, О. Нижанківського, Ф. Колесси. "Активна творчо-педагогічна діяльність включала в себе боротьбу за музичну освіту на національно-пісенному ґрунті з урахуванням усього найціннішого з педагогічного досвіду сусідніх народів" [9, 43].

Західноукраїнські композитори неодноразово зверталися у своїх збірках для дітей до народних пісень. В. Матюк (1852–1912) використав західно-український фольклор у збірці "Руський співаник для шкіл народних" (1884), в підручнику з музичної грамоти "Малий катехизм із музики" (1884). Значну увагу народній музиці надавав С. Воробкевич (1886–1903) в педагогічному посібнику "Співаники" (у 4-х частинах). Д. Січинський (1865–1947) створив збірки народних пісень, які широко використовувались вчителями у шкільній практиці. Ф. Колесса (1871–1947) також уклав "Шкільний співаник" (1925), посібник "Співайно" (1926), "Збірку народних пісень" (1927) на народно-пісенній основі.

Велику педагогічну діяльність вели композитори: М. Лисенко (1842–1912), М. Леонтович (1877–1921), К. Стеценко (1882–192), Я. Степовий (1888–1921). Ця когорта митців видала велику

кількість збірок і посібників, які повинні були допомогти вчителю співів на уроках. Основою цих видань був український пісенний фольклор. Варто згадати такі збірники: "Молодощі" М. Лисенка, "Нотна грамота" М. Леонтовича, "Проліски" Я. Степового, науково-методичні праці К. Стеценка – "Методика шкільного співу", "Шкільний співаник", "Початковий курс навчання дітей нотного співу", збірка пісень "Луна".

У 20-х рр. XX ст. М. Леонтович і К. Стеценко активно включились у створення нової системи музичного виховання. Стеценко видав три проекти шкільної програми музики. До неї додавався "Зразковий список пісень, якими можна користуватись". Під час навчання співу Стеценко хоч і спирається на гаму C-dur, але допускає її перенесення на будь-який інтервал угору чи вниз. У цей час велика увага в загальноосвітній школі надавалась уроку музики й позакласній, переважно хоровій роботі. На уроці музики були обов'язкові такі види діяльності: хоровий спів, музична грамота, рух під музику, слухання музики. Рекомендувалось застосування творчої діяльності. Але через відсутність матеріальних умов на практиці застосовували два види музичної діяльності: хоровий спів і музичну грамоту.

Станіслав Людкевич (1879–1979) у свої статтях указував на корисний вплив сольфеджіо в музичному вихованні учнів. "Зовсім справедливо звертається увагу на вплив цієї науки на загострення й усвідомлення слухової музичної орієнтації, слідне в учеників навіть у початках науки" [6, 302]. У статті "Про потребу реформи сольмізації" С. Людкевич стверджує, що студенти, які пройшли хоча б однорічний курс систематичних вправ сольфеджіо, є краще підготовлені до науки гармонії та контрапункту, ніж ті, які мають теоретичні відомості, що навіть визначні педагоги фортепіано змушують своїх учнів пильно вчитися сольфеджіо, співати при грі на інструменті провідну мелодійну лінію, щоб таким способом глибше прищепити розуміння і відчуття мелодично-гармонічного змісту твору, ніж ґрунтовними теоретичними поясненнями фразування, агогіки.

Але, незважаючи на усі позитивні й негативні сторони науки сольфеджіо, композитора передусім цікавить окрема ділянка сольфеджіо, а саме – сольмізація. Зробивши історичний огляд генези і розвитку сольмізації, Людкевич указує, "...що стан і практика сольмізації, яка закореніла у нас, є шкідливий для цілої науки сольфеджіо, т.е. для вироблення слуху (як абсолютного так і

**АДАПТАЦІЯ ІННОВАЦІЙНИХ ЕЛЕМЕНТІВ
ЗАРУБІЖНИХ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ СИСТЕМ ТА КОНЦЕПЦІЙ В ПРОЦЕС
ЗАГАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В УКРАЇНІ**

релятивного) і для підняття музичної орієнтації” [6, 306]. Композитор піддає гострій критиці авторів підручників, які схилиються до тенденції “вироблення” так званого абсолютного слуху в учнів. Тобто, тих, хто намагається внести у слухову пам’ять учнів по черзі окремі тони мажорної гами, починаючи від До й поширюючи її механічно вгору до ввідного тону Сі; тих, хто зовсім не враховують природного зв’язку гами, її головних і побічних тонів, їх гармонічно-мелодичне відношення, не хочуть користуватися природним акустичним зв’язком октави, квінти й кварта. Також він стверджує, що вироблення абсолютного слуху вправами в усіх, навіть музично здібних учнів, неможливо і навіть, непотрібно, тому що “...абсолютний слух є явищем вродженим лише деяким феноменам, – явищем не конче потрібним (а навіть деколи некорисним)...” [6, 270].

Композитор приходить до висновку, що “...основою цілої нашої музичної освіти був і буде слух релятивний: не “попадання” поодиноких тонів, чи відірваних інтервалів, але можливо повний розвій релятивного слуху в напрямі органічного розуміння й відчуття цілої системи гармонічних зв’язків мусить бути головною й поодиноким цілком раціонального сольфеджіо...” [там само]. Виходячи з цього, Людкевич радить, що при співі за допомогою методу релятивної сольмізації не варто користуватися інструментом, а саме – фортепіано. Бо навіть добре настроєне, хоч би дійсно темпероване, фортепіано повинно навіть на початковому етапі навчання “...віддати знамениту послугу для швидшої слухової орієнтації та пам’яті музикально здібних учнів” [там само]. Інструмент варто вживати тільки час від часу при великій потребі.

За основу для своєї реформи Людкевич застосовує сольмізаційні назви Гвідо д’Ареццо. Для позначення підвищення або зниження радить користуватися голосними “і” та “у”, крім звуків Мі та Сі, які не можуть показати зміни для хроматичного підвищення. Цей недолік композитор радить усунути при зміні назв щаблів на Ме і Се (“...тоді навіть одержали б влучні пам’яттєві синоніми: медіанта і семітоніум, т.е. ввідний тон” [6, 309].

Український композитор розуміє, що реформа музичних термінів є трудною тим, що музичні терміни в значній частині інтернаціональні і можуть виникнути технічні труднощі в переведенні реформи в повному об’ємі в музичній практиці. “Але труднощі не такі, щоб їх при добрій волі не перемогти, коли підняти

справу обережно й планово. Треба тільки, щоб наші педагоги-музиканти зрозуміли недоліки сольмізації, признали потребу її реформи й узгодили мінімум потрібного новаторства” [6, 311]. Вказує Людкевич і на те, що в СРСР є можливість, щоб провести “реформу” ґрунтовно, етапами, безболісно по всій території Союзу, в усіх музичних школах, починаючи з найнижчих ланок освіти, закінчуючи найвищими.

Отже, на початку ХХ ст. не існувало такої музичної системи, яка могла б забезпечити повноцінний розвиток слуху. Багато хто з українських композиторів намагається розробити свій метод навчання співу, основою якого повинна стати українська народна пісня. Вони пропонують вчителям музики на своїх уроках застосовувати народну пісню. У своїй концепції угорський композитор, педагог Золтан Кодая також розглядає народну пісню як рідну музичну мову для дитини. Але концепція Кодая, яка розглядається далі, була розроблена ХХ ст., а застосовувати народні пісні українські педагоги пропонували ще у другій половині ХІХ ст. Тобто, деякі принципи, запропоновані угорським педагогом, були відомі і розроблялися на території України ще задовго до згаданої концепції. І тому дивно, що противники Кодая у нашій країні стверджують, що угорська концепція є чужою для нашої музичної системи. С. Людкевич також вказував на те, що система, яка існує у нас, має недоліки і тому потребує змін. Принципи, розроблені у реформі українського композитора, мають спільні риси з концепцією Кодая: автор наполягав на використанні релятивного методу сольмізації; основою у музичному вихованні повинна бути народно-пісенна творчість, вказувалось на негативний вплив інструменту під час розучування творів. Із вищесказаного можна зробити висновок, що не варто поспішно стверджувати, як це дехто робить ще й зараз, що усі методи і прийоми, запропоновані Кодаєм, є запозиченими і не вартими уваги. Деякі прийоми з давніх-давен використовувались в Україні.

Висновки. Аналіз історії розвитку музичного виховання у світі та в Україні дає можливість стверджувати, що відносний метод сольмізації в різних варіантах та поєднанні з абсолютним методом широко застосовується у практиці масової та спеціальної музичної освіти. Популярність релятивної сольмізації залежала від об’єктивних суспільно-історичних змін та напрямків розвитку інтересу музичної громадськості щодо вокального або інструментального музичного виховання.

**АДАПТАЦІЯ ІННОВАЦІЙНИХ ЕЛЕМЕНТІВ
ЗАРУБІЖНИХ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ СИСТЕМ ТА КОНЦЕПЦІЙ В ПРОЦЕС
ЗАГАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В УКРАЇНІ**

Для України XVIII ст. стало часом, коли методика інструментального виконавства витіснила відносний метод як зі спеціальної так і з масової музичної освіти. Хоча праці М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського дають можливість переконатись у широкому та ефективному використанні відносного методу в процесі музичного виховання XVI – XVII ст. Особливо високого рівня в цей час досягнуто в галузі розквіту національної вокально-хорової культури. Тобто, метод має національне коріння, а не є запозиченим з європейської музичної педагогіки.

Вивчення результатів передового досвіду заслуженого вчителя України З. Жофчака (Ужгород СШ №2) та вчителя методиста – Л. Білас (Стебник СШ №16), які першими адаптували окремі складові відносного методу в практичній діяльності України, дозволяє зробити висновок про високі результати в галузі музичного виховання: майже 100-відсотковий розвиток усіх видів музичного слуху дітей в режимі поглибленого вивчення предмету “Музика” в загальноосвітній школі.

1. Верещагіна А.Р., Жофчак З.З. *Учбовий посібник ЗО, ВІ, ІЮ для першого класу загальноосвітньої школи (за методом відносної сольмізації)*. – К.: Музична Україна, 1977. – 144 с.

2. Верещагіна А.Р., Жофчак З.З. *Методика викладання музики в першому класі*. – К.: Музична

Україна, 1977. – 32 с.

3. Дилецький М. *Грамматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року*. – К.: Музична Україна, 1970. С. 1–9 с.

4. Ковалів В. *Методика музичного виховання на релятивній основі*. – К.: Музична Україна, 1973. – 150 с.

5. Ковбасюк М.Ю., Марченко І.М., Тайнелъ Е.З. *Відносна сольмізація в українській музиці педагогіці. Методичні рекомендації*. – Дрогобич, 2002.

6. Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упор., ред., перекл., бібліогр. З. Штундерт*. – Львів: Дивоцвіт, 2000. – Т. 2. – 816 с.

7. *Музыкальное воспитание в СССР. / Сост. Баренбойм*. – М.: Советский композитор, 1978. – Вып. 1. – 247 с.

8. Тайнелъ Е. *Музичне виховання за методом відносної сольмізації. Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів*. – Дрогобич: Коло, 2001. – Ч. 1, Ч. 2.

9. Тайнелъ Е. *Музично-педагогічна концепція З. Кодая та її адаптація в загальноосвітніх школах України на основі народнопісенного фольклору (на матеріалі західного регіону України)*. Дис. канд. пед. наук. – К., 1993. – 180 с.

10. Цалай-Якименко О. *Київська нотація як релятивна система (за рукописом XVI – XVII ст.) // Українське музикознавство*. – Л.: Музична Україна, 1974. – №9. – С. 127–224.



В КОЖНІЙ ФРАЗІ – ДУМКА

Якщо відповідь добра, неважливо, хто дав її.

М. Фуллер

Іноді поблажливість буває сильніша за строгість.

Дж. Вашингтон

Розумна людина подеколи поспішає, та нічого не робить поспіхом.

Ф. Честерфілд

Слово ранить швидше, ніж лікує.

Й. Гете
