**Міністерство освіти і науки України**

**Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя**

**Навчально-науковий інститут мистецтв імені Олександра Ростовського**

**Кафедра музичної педагогіки та хореографії**

ОП Середня освіта (Музичне мистецтво)

зі спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**

на здобуття освітнього ступеня магістра

**СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДУМКИ УКРАЇНИ**

**В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ЗМІН**

**КІНЦЯ ХІХ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Дьяконенко Ольги Олександрівни**

Науковий керівник – Ляшенко Тетяна Валеріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент

Рецензенти:

Рожок В.І. – доктор мистецтвознавства, професор;

Дорохіна Л.О. – кандидат мистецтвознавства, доцент

Допущено до захисту\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Завідувач кафедри музичної педагогіки та хореографії, доктор мистецтвознавства, професор

Рожок В. І.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Ніжин – 2019

**АНОТАЦІЯ**

У магістерський роботі висвітлюється процес генезису та еволюції музичної освіти України кінця ХІХ початку ХХ століття. У дослідженні висвітлюється історична культурна панорама, розглядаються витоки та педагогічні передумови розвитку музичної освіти. Відтворюється творча діяльність та музично-педагогічні ідеї провідних вітчизняних митців відповідного періоду. Визначаються та описуються основні напрямки та вектори освітньої діяльності європейських музичних діячів які мали вплив на педагогічну думку української музичної когорти. Аналізується спорідненість музично-педагогічних думок та ідей українських та європейських провідних педагогів. На основі вивчення великої кількості історико-культурних джерел у роботі обґрунтована думка про те, що відповідний період був одним з вагомих в Україні за своєю рушійною силою щодо культурних і мистецьких здобутків загальнонаціонального значення.

***Ключові слова:*** *музична освіта, виконавство, музично-педагогічна думка, професіоналізація.*

**ЗМІСТ**

**ВСТУП**……………………………………………………………………………4

**РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ**…...10

1.1. Історичні передумови формування української музично-педагогічної думки…………………………………………………………………………......10

1.2. Музична освіта в соціокультурному просторі України..............................28

Висновки до першого розділу………………......………....................................48

**РОЗДІЛ 2. СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНА ПЛОЩИНА МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДУМКИ УКРАЇНИ**…….....................................................51

2.1. Ретроспективний аналіз педагогічної думки музикантів кінця ХІХ початку ХХ століття…………………………………………………………......51

2.2. Європейський вектор розвитку музичної освіти України……….............70

Висновки до другого розділу…………………………………………...............78

**ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ**………………………………………………..……..82

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**.........................................................85

**ВСТУП**

***Актуальність теми дослідження****.* Сучасний стан українського музично-освітнього простору, різні погляди щодо подальших шляхів еволюції вітчизняної мистецької освіти й культури спонукають до осмислення історичних надбань і традицій у цій галузі. Задля повного розуміння процесів виникнення, формування і розвитку різних українських інституцій, модернізації освіти необхідно звернутися до досвіду минулих часів. Осмислення історії розвитку музичної освіти, педагогічних поглядів відомих особистостей того часу можливе за умови розкриття загальної панорами культурно-мистецьких процесів у її багатогранних вимірах. Заповнення наявних у вітчизняній історіографії прогалин неможливе без аналізу картини художнього життя у історичному, географічному, національному, музикознавчому, культурно-освітньому просторі. Історія нашої країни спонукає до необхідності визначення певних відмінностей, розбіжностей, протиріч, спільності та цілісності у становленні професійних мистецьких шкіл, ролі освітян у суспільному житті тогодення. Для культурно-освітньої сфери суспільного життя це означає, що саме тепер мають визначитися основні пріоритети подальшого культурного розвитку української держави. Тому розробка нових питань та створення численних магістерських розвідок, є справою надзвичайно важливою, актуальною і водночас складною з огляду на різноманітні висвітлення історико-культурних явищ того періоду.

Кінець ХІХ- початок ХХ століття постає в історії музичної освіти й культури як час, коли підсумовувалися попередні мистецькі тенденції і формувалися вектори подальшої розбудови. Розглядуваний період був ознаменований багатьма мистецькими подіями надзвичайної важливості для країни. Динамічний та напружений у глобальному контексті цей хронологічний відтінок, ввів суспільство у річище процесів, які в подальшому змінили сутнісні засади та умови функціонування культурних перебудов в України. Особливо виразно ці зміни позначилися в галузі музичної освіти, що сприяло з одного боку значній професіоналізації а з другого швидкому залученню широких мас до музики. Інноваційні зміни в мистецьких процесах як наприклад впровадження колективних занять, надали можливість зробити наступні кроки у вивченні музичних дисциплін теоретичного та виконавського спрямування й історичних надбань українського музичного мистецтва та світової культури.

Аналізуючи музичне мистецтво цього періоду, слід зазначити, що художній процес виявився досить нестабільним у різних його сферах. Динаміка мистецьких процесів в Україні кінця ХІХ початку ХХ століття формувалась як самобутнє явище спираючись на європейські та світові здобутки. Багато творчих ідей, що впроваджувалися в Україні пов’язані з іменами світових лідерів музичного мистецтва, творчість яких віддзеркалила реальні і невідомі раніше можливості вітчизняної творчої еліти. Європейська культура інтегрується завдяки процесові зближення та взаємодії світоглядних наук і художньої практики. Ця тенденція чітко простежується, наприклад, у взаємозв’язку філософських шкіл та становлення і розвитку художніх напрямів.

Історичні явища і питання, що належать до музичної спадщини України, в останні роки почали отримувати дедалі глибше осмислення. До цього періоду завжди була прикута увага дослідників у різних галузях наукових знань. Тому автору довелося спиратися на вельми численне коло джерел, що включає в себе широкий пласт наукових праць вітчизняних дослідників. У ХХ столітті почалося систематичне дослідження української музичної культури й освіти. Першими його розпочали історики, завдяки яким з’явились наукові розвідки даної галузі знань. Надалі українські вчені вносили особисті вагомі наукові розробки щодо вирішення питань розбудови музичної культури й освіти цього періоду.

Отже, у дослідженні використані праці сучасних вчених у галузі вітчизняної історії педагогіки О.Ростовського, О. Спіліотті, М. Гордійчука, М. Євтуха, В. Кузя, В. Смаля, О. Сухомлинської, М. Ярмаченка та ін.; історії України Д. Антоновича, І. Бичка, О. Бойка, І. Ляшенка, М. Поповича.

Методологічну базу склали наукові концепції з питань історії української та світової культури Л. Левчук, В. Греченко, А. Яртись, І. Огієнка, М. Ржевської, освіти О. Гриценко, К. Шамаєвої, пісенно-хорового мистецтва А. Лащенка, В. Рожка, Т. Мартинюк, І. Юдкіна-Ріпуна.

Історія мистецької освіти, культури та музичного виховання опрацьована в доробках А. Болгарського, Б. Бриліна, С. Горбенка, В. Іванова, Л. Іванової, А. Завальнюка, Л. Масол, О. Михайличенка, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької, О. Шевнюк, В. Шульгіної, К. Шамаєвої, О. Щолокової та ін.

Питання українського краєзнавства проаналізовано у розвідках Т. Ляшенко, Л. Дорохіної, Г. Самойленка та ін.

Сторінки історії української музики досліджуваного періоду вивчено у працях– Л. Корній, Л. Кияновської, О. Смоляка, С. Чернецького, Т. Демченко, С. По­но­ма­ревського.

У роботі охоплено кінець ХІХ та першу третину ХХ століття оскільки на той час громадсько-культурне життя України знаменується небаченим сплеском мистецької та художньої активності, зростанням національної самосвідомості української спільноти та усвідомленням значущості української національної культури та освіти в загальноєвропейському контексті.

Враховуючи недостанню розробленість означеної проблеми та її актуальність зумовили вибір теми нашого дослідження *«Становлення музично-педагогічної думки України в контексті соціально-культурних змін кінця ХІХ початку ХХ століття»*

***Об'єктом*** дослідження є музична освіта України.

***Предметом*** дослідження є музично-педагогічна думка України кінця ХІХ початку ХХ століття.

***Мета*** дослідження полягає у відтворенні особливостей, логіки педагогічних поглядів та динаміки розвитку музичної освіти як основного чинника соціокультурних процесів відповідної доби.

Для досягнення мети, поставленні наступні **завдання**:

* розкрити специфіку музично-культурної ситуації;
* окреслити передумови розвитку музичної освіти минулих епох;
* реконструювати зміст загальних культурних процесів, що мали вплив на ґенезу освітянського руху відповідної доби;
* охарактеризувати основні педагогічні погляди та дискурси в галузі музичної освіти; дослідити особистий внесок основних представників музичної освіти й мистецтва – М. Лисенка, К. Стеценка, В. Леонтовича, В. Верховинця, Б. Яворського;
* проаналізувати едність української та європейської музично-педагогічної думки досліджуваного періоду.

Мета та завдання роботи обумовили використання у дослідженні кількох ***методів****.* Їх вибір безумовно залежить від характеру порушеної проблеми, методологічних орієнтирів, наявності відповідних джерел та реалізації завдань, спрямованих на досягнення дослідницької мети.

Історична робота потребує застосування широкого спектру знань з питань історії, культурології, музикознавства, педагогіки тощо. Тому у роботі використані такі основні методи наукового дослідження:

* Історико-структурний, ретроспективний метод – дозволив систематизувати відомості, факти, події, явища, характерні для періоду, що досліджується.
* Порівняльно-зіставний – надав можливість проаналізувати локальні та загальноукраїнські події в історичному контексті.
* Логічно-узагальнюючий – дав змогу виділити музично-освітні особливості, притаманні культурному середовищу України в обумовленому періоді.

***Наукова новизна отриманих результатів*** полягає:

* у системному дослідженні та обґрунтуванні особливостей розвитку музичної освіти відповідного періоду;
* у визначені тенденцій та основних закономірностей формування та функціонування системи музичної освіти;
* узагальненні дослідницьких даних щодо змісту музично-освітніх процесів;
* аналізу музично-педагогічний ідей та поглядів відомих особистостей музичного мистецтва України.

***Теоретичне та практичне значення отриманих результатів****.* Магістерська робота дає змогу зосередити зусилля на подальших дослідженнях проблем розвитку музичної освіти в історично-культурному контексті. Висвітлення маловідомих історичних даних і осмислення загальновідомої інформації з питань освітянської розбудови, допоможуть отримати знання більш широкому колу студентської та учнівської аудиторії. Матеріали дослідження можуть бути використані при написанні різного роду повідомлень, рефератів, доповідей з історії музичної освіти України.

***Апробація результатів дослідження.*** Результати дослідження обговорювалися на шести всеукраїнських конференціях:

ІІІ Мистецько-педагогічні читання пам’яті професора О. Я. Ростовського «Мистецька освіта України: європейський вектор розвитку» (13 березня 2019 р., м . Ніжин), VІІ Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні питання мистецької педагогіки: історичні передумови і перспективи сучасної мистецької педагогіки» (16 квітня 2019 р., м. Хмельницький), Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта України в сучасних вимірах» (19–20 квітня 2019 р., м. Ніжин), ІІ Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Мистецька освіта очима молодого науковця» (20 листопада 2019 р., м. Ніжин).

***Публікації.*** Основні положення і висновки магістерського дослідження відображено у двох одноосібних публікаціях. **Дьяконенко О. О.** Микола Лисенко – фундатор українського фортепіанного мистецтва. *Теорія і методика мистецької освіти*. зб.наук.-метод. статей / за ред. Ю. Ф. Дворника та О. В. Коваль Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2019. С.245–249; **Дьяконенко О. О.**До питання вивчення історичних сторінок українського музичного мистецтва. *Стратегічні напрямки розвитку мистецької педагогіки та виконавства у контексті сучасних освітніх перетворень*: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції / відп. ред. В. В. Ревенчук. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2019. С. 108–110.

***Структура роботи.*** Робота складається зі вступу, двох розділів з висновками до них, загальних висновків та списку використаних джерел.

**РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

* 1. **Історичні передумови формування української музично-педагогічної думки**

Художня культура й мистецтво в широкому розумінні як одна з форм суспільної свідомості є найважливішим чинником і засобом людської діяльності, що відображає дійсність відповідно до певних естетичних норм, ідеалів та часового простору. У різні історичні часи мистецтво залучало громаду до загальнолюдських духовних цінностей через власний внутрішній досвід, через особисте емоційне переживання та враження. Продукт культури та мистецтва природно й ненав’язливо вводить людину в світ суспільних взаємин, виражає та формує особисте відношення до різних явищ буття і до самого себе. Мистецтво, як одна з вищих форм культурної діяльності, являє собою зразок і «планку» культурної діяльності в цілому. Відкриваючи і збагачуючи внутрішній світ людини, мистецтво залучає до найбільш значущих форм її життедіяльності, до певного особистісного і суспільного ідеалу [ 97, с. 65 ].

Музика виконує особливу роль як мистецтво, яке грунтується на системно-організованому історичному матеріалі, що безпосередньо впливає на чуттєву сферу людини. В. І. Рожок зазначає: «Як відомо, музика є головною скаладовою духовної традиції европейської культури в її західному та східному розгалуженнях. Починаючи з Античності, у добу Середньовіччя, Ренесансу та Просвітництва і до наших днів, в ироблялися методологічні принципи для подальших філософських, естетичних і культурологічних досліджень. За своїм змістом слово «музика» надзвичайно багате, невіддільне від поезії, риторики, танцю,зрештою, від музики в сучасному розумінні цтого слова, а водночас– і від науки , освіти, виховання й художньої творчості як такої» [85, с. 8].

Музичне мистецтво, як і література на відміну від архітектури, живопису, скульптури, репрезентує часовий вид мистецтва, на розвиток якого суттево впливають просторово-часові рамки. Найважливішим компонентом духовно-культурної сфери спільноти є історична пам'ять, історичні традиції, історичний досвід, який завжди вабив і зацікавлював українську науку до вивчення. Музичне мистецтво, освіта та виховання в цьому сенсі не є виключенням, яке спонукало до вивчення багатьох науковців істориків та мистецтвознавців.

Історія музичної культури й мистецтва у кожній країні є однією зі стрижневих основ загальної історичної науки. Саме у межах цієї науки, з одного боку, змальовується картина соціокультурного та мистецького розвитку, з іншого – історія культури виступає головним знаряддям історичної доктрини будь-якого суспільства.

В Україні донедавна історія музичної культури й мистецтва була тільки частиною історичної науки і не складала окремої галузі. Головними векторами історичних досліджень були суспільно-політичні та громадські процеси. Історико-культурним проблемам здебільшого відводилася вторинна роль. Фактично тільки на початку 90‑х років ХХ століття цей напрямок досліджень набув наукового значення й увійшов до складу самостійної молодої науки – культурології.

Базисом культурології, її джерелом виступають філософія, історія, психологія, мовознавство, мистецтвознавство, музикознавство та ін. Таке взаємопроникнення різних сфер наукового знання, по-перше, призводить до розподілу цієї наукової галузі на два типи – теорію та історію, по-друге, сприяє створенню цілісної культурної моделі світобачення.

Історичний напрямок культурологічної науки репрезентують праці, де досліджуються історичні епохи, характеризується та чи інша країна або певний регіон, аналізуються здобутки окремого народу чи творчої особистості. Це в сукупності створює окремий локальний культурний простір. Різнобічне вивчення кожного регіону із подальшим порівняльним аналізом результатів є одним із найбільш плідних методів дослідження у сучасній науці.

Г. П. Шевченко вважає, що "специфічність естетичного, в тому числі музичного виховання в тому, що воно формує розуміння краси, витонченість, загостреність світосприйняття, духовні потреби й інтереси, емоційно-естетичне відношення до дійсності та мистецтва, розвиває творчі здібності"  [106, c. 87].

Історія музичного мистецтва, як окремий розділ та вид мистецтв, ґрунтується на системно-організованому часовому діяльнісному процесі. У культурологічному словнику зазначається: «В історичній проекції музичне мистецтво пройшло шлях від ранніх форм синкретизму до автономного існування як окремого виду» [54, с. 318].

Для повного розкриття мистецьких процесів досліджуваного періоду, потрібно розкрити сутність історичного надбання у галузі мистецтва попередніх поколінь.

Українське музична культура зі своєю багатою прадавньою історією є національним скарбом, значення якого важко переоцінити. Національні культурні традиції з древніх часів були невід’ємною частиною життя та побуту українського народу. Музика й спів супроводжували спільноту в різноманітні періоди життя як в боротьбі за волю і незалежність, так і у години миру та відпочинку. Українські науковці завжди намагалися відновити знання про свою історію та культуру, підняти з глибин віків невідомі цікаві сторінки культурно-мистецької спадщини країни.

Самобутня культура українського народу бере початок із сивої давнини, проте шлях її розвитку був тернистим, насиченим численними історичними суперечностями.

Музичне виконавство й освіта є невід’ємною складовою національної культури. Вже за часів Київської Русі мистецтво й освіта відігравали активну роль у житті суспільства та розвивалися нарівні з іншими видами культурної діяльності: літописом, зодчеством, малярством тощо. Українське музичне мистецтво доби Київської Русі відповідало високому рівню розвитку. Про що свідчать зміст культурної спадщини фольклорного давньоруського культового співу, вокальної музики княжого двору, військового інструментального виконавства. В усній народній творчості набувають розвитку фольклорна сценічна гра, календарні та родинно-побутові пісні, похоронні плачі та голосіння.

Плин часу зумовлював опанування нових народнопісенних жанрів. Серед них найвідоміший билинний епос, що має значення для подальшого розвитку. Цей вид мистецтва активно розвивався упродовж Х—ХІ ст. Зміст билин у своєрідній художньо-поетичній формі вміщав глибокі відомості про боротьбу народу за незалежність, втілював патріотичні ідеї та заклики до волі, розкривав народні сказання про героїв-богатирів, наділених мужністю, силою, красою. Такими билинними героями стали Ілля Муромець, Добриня Никитич, Альоша Попович, Микула Селянинович тощо. Сторінки історії розкривають яскраві імена народних співаків билинного епосу – Бояна, Митуси, Ора. Відомості про них можна знайти у “Слові о полку Ігоревім”, Іпатїївському літописі та інших великих давьоруських документах.

Одна з найвизначніших памяток літератури того часу поема «Слово о полку Ігоревім» має особливий музично- естетичний заряд. За словами науковця Олега Васюти, саме цей твір став основою для написання широковідомої опери видатного композитора О.Бородіна «Князь Ігор». Поетично-ліричний характер поеми сповнений музики, незвичних для розмовної і навіть ораторської мови складних художніх образів, особливо метафор, дозволяє думати, що це словесно-музичний твір, розрахований перед усім на слухачів. «Слово…» очевидно співалося і промовлялося речитативом у супроводі музичного інструмента [ 19, c. 19].

Першими носіями народного фольклорного мистецтва стали мандрівні музиканти так звані скоморохи . Ці обдаровані виконавці-аматори здебільшого спираючись на язичницькі обряди, поєднували в своїх виступах діяльність синтезовану на багатьох творчих починаннях. Вони завжди були присутні на багатьох майданних народних розвагах, святкових дат, урочистих заходах. Вони завжди були запрошені до боярських та княжих дворів для проведення культурних заходів. На думку відомого науковця Лідії Корній, у фольклорній галузі культури простежувались три гілки: перша пов’язана з давніми обрядами язичницьких традицій; друга відображає поширення у фольклорі духовно-християнських мотивів; третя репрезентує давньо-руський епос [52, с. 41]. Служителі церкви не сприймали розважальну діяльність цієї верстви тогочасних народних митців. Тому не дивно, що виступи скоморохів були заборонені і не сприймалися тогочасними духовенством. Втім, показовим залишається те, що в Україні носіями народного епосу ставали старці, скоморохі, лірники, котрі залучалися народом до розряду Христіянської (жебрацької) братії, поширеної за часів раннього християнства. Внаслідок цього в свідомості культурно-освітніх верств населення поступово формулювався погляд на лірницьку практику як на жебрацьку, непристойну, що не сприймається церквою [12, с. 8].

Великий інтерес становить розвиток світської галузі музичної культури, так званої музики княжого двору. За свідченням науковців, вже з середини Х століття прийоми іноземних гостей, послів з інших держав проходили під музичний супровід. Цю традицію було запроваджено княгинею Ольгою, яка під час свого перебування у Константинополі у 945 році була вражена грою на різних музичних інструментах, зокрема органі. Як стверджують історики, імовірно, саме з того часу орган поширюється на Київський Русі. Цілком зрозуміло, що у князівсько-придворному середовищі, де значну роль відігравала світська музика, величності заходам надавало звучання органу, якій використовувався тільки при княжих дворах.

Учасниками придворних розваг, свят, бенкетів та інших заходів у княжих палатах були співці – сказателі билин тощо. На жаль зберіглося мало документальних свідчень щодо розвитку придворної музики давньоруських князів. Втім, є підстави вважати, що в цій сфері Київ спирався на візантійські музичні традиції, які в свій час запозичила княгиня Ольга.

Слід зазначити, що музичні супровід завжди був присутнім під час різних походів княжих бойових дружин. Музичний інструментарій духового і ударного різновиду стали основою для створення оркестрів при княжих помістях. Багатство і різноманітність музичного виконавства свідчать про досить високий рівень культури доби Київської Русі. Основними інструментами на які спиралися тогочасні оркестри були – гудок, смик, лютня, гуслі, псалтир, роги, труби, сурми, сопілки, дудки, волинки, органи, бубни, дзвіночки тощо. Немаловажну роль у житті та побуті відігравали церковні дзвони, які сповіщали про різноманітні події які супроводжували громаду міста. Підтвердження цього можна назвати унікальну інформацію щодо виконавського інструментарію Київської Русі яка міститься на  фресках Софійського собору. На них можна побачити музик, які є виконавцями на духових та струнно-щипкових інструментах.

У культурно-мистецькій площині Київської Русі одне з основних місць посідає церковний спів. У житті православної церкви цього періоду відбулися значні зміни. Фактично зважаючи на історічні події й обставини відродження Православія розпочалося з 1620 року. Православний єпископат розпочав активну діяльність на ниві культури, орієнтованої передусім на західні традиції, особливо у галузі філософсько-богословської освіти, шкільництва, літератури, музичного мистецтва. Центроми православної освіти стали братські школи [34, с. 5 ].

Розвиток музичної освіти відбувався хоча і на українських теренах, все ж такі у лоні Православної Церкви. Саме церковні наспіви стали основою музичного навчання. Давньоруські одноголосні церковні наспіви отримали назву знаменний розспів (від давньослов’янського “знам’я” – знак).

Базисом знаменного розспіву стали так звані “гласи” – хорові монодії. Мелодична лінія була більш наближеною до речитації. Знаменний розспів виконувався без інструментального супроводу. Багатство і самобутність хорових монодій викликали захоплення у тогочасних слухачів [52, с. 51].

За часів Київської Руси розпочали своє функціонування перші музичні установи навчання музики та співу. Вагому роль у формуванні й поширенні музичних освітньо-просвітницьких традицій того часу відігравала Києво-Печерська лавра.

Отже, різнобарвна культурна спадщина доби Київської Русі стала міцним фундаментом для становлення і розвитку професійної музичної культури українського народу у подальшому.

У часи історико-політичних реформацій особливого значення набували ті регіони України, які ставали її культурними й освітніми центрами. Так, у різні історичні періоди на національному культурному полі зростала роль Волині, Києва, Сіверських земель Лівобережжя, ставши головними політичними та культурними осередками, духовно-релігійними центрами України. Зазнаючи впливу культур інших народів, вони зберігали та розвивали національні та регіональні культурні традиції [37, с. 287].

Музична освіта в кожному культурно-історичному періоді мала свою особливу специфіку і концептуальні відмінності, що спиралися на ідеї громадського виховання та конкретні суспільні завдання. Так, у період поширення християнства в  Давній Русі, розпочався процес становлення системи професійної музичної освіти, що мала свої особливості. Перші руські літописи згадують про турботу князя Володимира про освіту, про відкриття й облаштування шкіл. У несторівському літописі мова йде про «доместиків двір», розташований у Києві біля Десятинної церкви. Доместиками (дидаскалами) у Візантії, а потім і в Київській Русі називали майстрів співу, котрі поєднували обов’язки співака-соліста, диригента хору та вчителя співу. Доместики навчали співу, читанню. Згаданий літописцем «доместиків двір» і був, мабуть, однією з перших співочих шкіл на Русі. Стародавні музичні рукописи, що збереглися, починаючи від рубежу історії Київської держави XI–XII століть, виразно й барвисто свідчать про історію вітчизняної хорової музики епохи Середньовіччя. Ці рукописи створюють міцний фундамент для історії музики наступних періодів.

Із кінця Х століття у відповідності до візантійської традиції київська Церква виключила з проведення християнського обряду інструментальну музику, якщо не брати до уваги церковні дзвони. З іншого боку, відсутність інструментального супроводу дало поштовх прискореному розвитку вокальної та хорової музики, що вже на середину ХІ століття досягли дуже високого рівня. Початкова київська система співу була побудованою на хоровій музиці Іоанна Дамаскіна та давньогрецької гармонії. Зважаючи на те, що найважливішою складовою церковного богослужіння став спів, голос почав уважатися найдосконалішим музичним інструментом. [82, с. 104].

Важливу місію щодо музичного просвітництва того часу було покладено на монастирі які надавали посильну допомогу в освітній, музично-виконавський справі. При моностирях функціонували освітні заклади духовного характеру, в яких навчали елементарній грамоті та музичним навичкам.

Історія музичної освіти тісно пов’язана з  грецькою музичною педагогікою, коли в  ХІ  — ХІІ стст. грецькі співаки та музиканти передавали місцевій молоді мистецтво співу й інструментальної гри. Вагому роль для становлення і розвитку музичної освіти Київської держави відігравала перекладна література з грецької мови. Швидкому поширенню перекладених грецьких, і зокрема співочих, книг сприяла попередня робота з переказів книг південнослов’янських перекладачів. Навчання духовної музики входило до обовязкових програм  церковнопарафіяльних та монастирських шкіл. Пізніше виникли вчительські семінарії, в яких музичному розвиткові майбутніх педагогів приділялася відповідна увага.

Спів та гри на музичних інструментах здійснювалося фактично на засадах класичної мистецької освіти. У XII–XIII ст. розвиток європейської освіти інтенсифікується, відбувається процес професіоналізації освітніх структур. Монастирі, міські собори, парафії засновують свої навчальні заклади. У світських муніципальних і приватних школах, які виникали пізніше, освіта здебільшого набуває релігійної спрямованості.

Поступово шкільна освіта трансформувалася в більш удосконалену університетську. Цікаво, що  середньовічних університетах єдиний на той час підготовчий, або артистичний, факультет навчав основ семи вільних мистецтв, відомих ще з  античних часів: граматики, риторики, діалектики, арифметики, геометрії, музики, астрономії. Навчальні предмети в середньовічних університетах викладали латиною. І не кожен студент міг опанувати середньовічні науки, тому зі ступенем бакалавра підготовчий факультет закінчувала лише третина студентів, один із шістнадцяти ставав магістром [82, с. 258].

Розвиток музичної освіти на Русі був на декілька століть перерваний тяжким періодом татаро-монгольської навали. Знищення майже всіх найбільших міст у другій половині XIII ст. зумовило практичне зупинення активного культурно-мистецького життя в країні. Лише в Галицько Волинському князівстві продовжували зберігати надбане, примножувати й збагачувати цінне, що було на той час в український освіті та культурі.

З другої половини XV століття після руйнування міст і поселень поступово розпочинається відродження української освіти й культури. Відновлюються інститути, розкриваються по-новому наукові підходи до освіти та виховання, розбудовуються цікаві методично-педагогічні освітянські й виховні бази [83]. Доба Середньовіччя значно вплинула на розвиток музичної професійної освіти майже в усіх європейських країнах, в Україні зокрема. Церковний спів, типовий атрибут середньовічної музичної культури, став характерною складовою музичної освіти в школах різних типів та напрямів. Це потребувало збільшення значної кількості педагогів-музикантів. Доба Ренесансу та Реформації позначилася іноваційним виникненням перших учительських семінарій, де викладачі музики приділяли свою увагу музичному розвиткові своїх майбутніх колег.

Таким чином можна констатувати, що історичними передумовами становлення й утвердження музичної освіти у подальші періоди стала діяльність у сфері музичної підготовки вчителів [77, с. 329]. Примноженням традицій в освіті, які вже склалися в XVI столітті, стало викладання в православних братських школах ХVІ — ХVІІ ст. мистецтва співу й нотної грамоти, хоча воно й не передбачало предметів з інструментального виконавства.

Вагомим внеском у розвиток української національної культури, музичної освіти та виховання зокрема виявилася доба козацтва XVII століття. Використання в полковій музиці різноманітних духових, ударних та струнних музичних інструментів сприяло формуванню української музично-інструментальної традиції. Завдяки активному розвитку музично-освітянського середовища почали функціонували професійні музичні цехи в інших регіонах тогочасної України [70, с. 306].

Численні лірники, бандуристи та кобзарі, скоморохи мандруючи містами й селами, на практиці демонстрували свої музичні та виконавські здібності, примножуючи свій досвід укладання героїко-історичних дум та пісень. Не менш важливим для розвитку музичного мистецтва стає традиційний кобзарський напрям. Особливо актуальною стає неформальна професіоналізація для сліпих музикантів з їх загостреним чуттям і слухом. Кобзарі мали широкий репертуар: думи, суспільно-побутові, обрядові весільні, ліричні, жартівливі пісні, пісні-балади й популярні народні танцювальні мелодії [52].

Доба українського бароко позначилася продуктами внутрішньої церковношкільної творчості так званими напівдуховними і напівсвітськими псалмами та кантами, призначеними для виконання хором a capella. Тоді ж виникають і розповсюджуються перші друковані ноти.

Потужним центром у поширенні принципово нового в галузі освіти, стає Києво-Печерська лавра. Багатоголосний спів, що використовується у навчанні, а в подальшому у виконанні, дістає назву лаврського. Завдяки удосконаленню багаьоголосся утверджується жанр концерту з виконанням багаточастинних хорових творів на біблійну тематику.

Надалі визвольна війна під проводом гетьмана Б. Хмельницького і створення козацько-гетьманської держави сприяють розвиткові мистецької освіти й концептуальній кристалізації української націанальної музичної школи. Києво-Печерська лавра завжди була оплотом старої традиції, яка протягом століть оберігала надбані духовні та матеріальні цінності. У середині ХVІ століття завдяки об’єднанню шкіл Київського православного братства й гімназії при Києво-Печерській лаврі, митрополит Петро Могила засновує Києво-Могилянську колегію, яка згодом стає академією.

Зазначимо, що на той час Київо-Могилянська академія вважалася головним осередком музично-культурного життя України. Поряд з загальними дисциплінами такими як філософія, математика, етика, вивчались музичні предмети. Музику було включалася до переліку дисциплін які виносилися на підсумкові іспит. Музична частина була обов’язковою складовою майже всіх урочистих свят, випускних вечорів.

В академії було впроваджено чітку освітню систему навчання хоровому співу. За ініціативи ректора академії Л. Барановича було відкрито спеціальну музично-хорову школу. Відтоді студенти брали участь у хорових колективах нової установи. Цікаво, що у найактивніші щодо культурних впроваджень роки кількість співаків академічного хору складала до 300 осіб. Це був найкращий хоровий колектив тогочасного Києва. Керівником хору був регент-фахівець. Характерно, що до роботи в хоровому колективі підключали найбільш обдарованих вихованців старших курсів, які добре володіли музичною грамотою. Зазначимо, що поряд з основним хоровим складом існували різноманітні співацькі об’єднання, в яких постійно або тимчасово брало участь активне студентство академії.

Яскравими осередками інструментальної музики того часу стали музичні цехи. З’явившись у кінці XVI ст. на Правобережжі, вони поступово розповсюдились по всій території української держави. Б. Фільцу статті “Музичні цехи на Україні (XVII – XVIII ст.)” пише, що у другій половині XVII – першій половині XVIII ст. цехи набули значної популярності. Вони з’явилися у багатьох регіонах, зокрема з 1662 року по 1734 рік розпочали функціонування музичні цехи Києва, Полтави, Прилук, Ніжина, Стародуба, Чернігова тощо. [102,с. 33]. Це були досить фундаментальні цехові організації, діяльність яких регламентувалася статутними правилами, спрямованими на захист професійних музично-освітніх цілей.

Не менш важливими музично-освітніми осередками минувшини можна назвати колегіуми, які відігравали важливу роль у становленні української музичної освіти і педагогічної думки. Так, у 1700 році було відкрито колегіум у Чернігові, Харківський колегіум розпочав роботу з 1726 року. 1738 рік ознаменувався відкриттям колегеуму у Переяславі. Слід зазначити, що поряд із науками гуманітарного в природничого спрямування, в них було запроваджено і спеціальну музичну навчальну підготовку. Цікаво, що у Чернігівському колегіумі позашкільні виховні заходи, православна духовна музика і молитва були провідними засобами музично-естетичного виховання. Л. Масол у своїх дослідженнях пише, що у діяльності колегіуму велика увага приділялася розвитку інструментального та хорового виконавства [65, с. 52].

Примітно, що у Харківському колегіумі музична освіта впроваджувалась у “додаткових классах”. Із своїх вихованців навчального закладу було створено хор та оркестр. Цікаво, що успішних студентів готували та відправляли до Петербурзької співацької капели. Навчання у вокальних класах тривало від одного до трьох років. Це залежало від попередньої підготовки і рівня знань учнів, отриманих у навчальному закладі. Слід зазначити, що підготовка до петербурзької капели відбувалася досить ретельно. Перші відправлені до Петербурга півчі музиканти-випускники нараховували п’ять чоловік. [42, с. 387].

Науковці з історичного музикознавства доводять, що за часів гетьмана Кирила Розумовського своєрідною музичною столицею України стає Глухів. Головні мистецькі події відбувалися у помісті Розумовських. При дворі гетьмана діяли професійний оркестр та оперна театральна труппа. В основі репертуару цих колективів були кращі зразки української та західноєвропейської музики.

Гетьман Розумовський сприяв розбудові, розвитку та поширенню музичної освіти та виховання серед української громади. Так, за сприяння та розпорядження колегії російського уряду у серпні 1730 року генеральній військовій канцелярії було наказано відкрити в Глухові мистецьку школу. Це був перший спеціалізований заклад музичного профілю.

В цій школі в різний час навчалось від 12 до 40 учнів, яких викладачі збирали з прилеглих до Глухова областей. Багато талановитих хлопчиків з Чернігівщини також навчались в цій школі, але не всіх забирали до Придворної співацької капели в Петербурзі. І юнаки поверталися до рідних міст і селищ, де ставали регентами церковних хорів або приватними викладачами у заможних міщан. Головною особливістю хорової традиції глухівської школи, було виховання юнаків на традиціях української та європейської музики, поєднання навчання співу, диригуванню та грі на музичних інструментах.

О. Васюта пише: «Заснування і подальше функціонування школи стало певним зразком для відкриття подібних шкіл у Петербурзі (1740) а згодом школи «черкаської музики» при Воронезький духовній семінарії. По суті справи, відкриття Глухівської співацької школи стало першим кроком в організації чітко мапланованої початкової професійної музичної освіти початку ХVІІІ століття» [18, с. 8].

Упродовж другої половини XVII – XVIII ст. в Україны було засновано практику навчання військових музикантів у полкових навчальних установах.

За часів козацької доби відповідно до визначених мети і завдань, жанри військової музики поділялися на:

* офіційну задля проведення різноманітних церемоній;
* службово-стройову та фанфарну, що супроводжувала буденні дні служби;
* побутово-розважальну для відпочинку війскових;
* святково- концертну.

За прадавніх часів, діяльність військових музикантів була важливою формою суспільно-політичного і культурно-музичного життя України.

Осередками національної музичної культури та освіти періоду Гетьманщини нерідко були родинні маєтки гетьманів та козацької старшини. При палацах та будинках існували музичні колективи, культивувалися різноманітні форми музичного виконавства, створювалися музичні спектаклі та концертні вечори де звучали вокальні та твори. Духовна музика така як канти, псальми, партесні концерти звучала паралельно зі світською творчістю. Інструментальне виконавство не відставало у своїй популярності. У культурну площину впроваджувалися музичні інструменти європейського походження – клавікорд, клавіцимбал та іноваційні форми європейського музикування.

Збереглися відомості про наявність величезного нотного зібрання, яке зберігалося у сховищах князів Розумовських. До нашого часу дійшла частина нот з їхньої бібліотеки, які нині зберігаються у Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського. Дослідниця Лариса Івченко констатує, що нотна бібліотека Розумовських– одна з небагатьох музичних приватних збірок ХVІІІ ст., що збереглися до наших часів. Як окреме історико-культурологічне явище зібрання нот Розумовських відбиває об’єктивний та суб’єктивний процеси, повязані з розвитком музичної культури України, Росії,Західної Європи у другій половині ХVІІІ століття. Нотні видання і рукописи, що комплектувалися для цього зібрання, надають змогу об’єктивного аналізу та реконструкції реального репертуару вільних і кріпацьких капел ХVІІІ століття, уподобань тогочасної інтелектуальної еліти суспільства, виконавчих традицій тощо. У нотному зібранні Розумовських – твори професійних музикантів і дилетантів, омпозиторів видатних, відомих, маловідомих, забутих і невідомих; у ньому представлена музика різних країн Європи, різних стилів, композиторських шкіл, жанрів і форм тощо [35, с. 1].

За часів козацької доби українська професійна музика ознаменована новим хоровим жанром – партесним концертом. У творчості видатних українських композиторів М. Березовського, А. Веделя і Д. Бортнянського, багаточастинний партесний концерт набуває рис своєрідної хорової симфонії. Цей жанр стає своєрідною візитівкою українського мистецтва.

Задля розкриття повної картини культурних традицій минулої доби, коротко проаналізуємо творчість видатних музичних діячів, які внесли свій особистий неоціненний вклад у розбудову вітчизняного музичного мистецтва.

Видатний український композитор, хоровий диригент співак (тенор), скрипаль, педагог **Артемій Ведель** (Ведельський) (1767–1806 чи 1808) прожив коротке, трагічне життя, але сповнене подій і творчого пориву. Народився він у Києві, в родинв міщан. З дитинства вірізнявся неабаякими музичними здібностями, мав чудовий голос. Музичне покликання привело його спершу до академічного хору, потім у Київську духовну академію. До 1787 року він устиг здобути грунтовну гуманітарну і музичну освіту в Києво-Могілянський академії, до класу філософії включно. Навчаючись у філософському класі він став регентом академічного хору. Вже перші його духовні твори отримували визнання публіки і матеріальну винагороду. Однак наприкінці життя, незважаючи на світське визнання, А.Ведель вступив як простий послушник до Києво-Печерської лаври. Потім покинувши монастир, займався збором народних пісень та наспівів.

Саме в академії А.Ведель почав компонувати свої перші музичні твори, диригував студенським хором та оркестром, виступав як соліст– співак-тенор і скрипаль. Більшість творів композитора, на жаль, не дійшли до нашого часу. Нині відомі близько 30 його хорових концертів, серед них найвідоміші – «Доколе, Господи», «Всенощаная», «Покаянное трио», фрагменти «Літургії». Повний обсяг музичної спадщини композитора невідомий.

Київська академія, де навчався свого часу Ведель, славилася високим рівнем викладання музичного мистецтва, зокрема велика увага приділялася вивченню традиційних лаврських розспівів, особливостями інтонування канонічних текстів Євангілею тощо. Тому природно, що творчість А.Веделя ідейно та інтонаційно грунтується на стародавніх українських традиціях. В історії вітчизняної музичної культури він назавжди залишиться, який сумлінно дотримуючись багатовікових традицій української хорової культури та народної творчості, створював виключно українську сакральну хорову музику [110, с. 19 ].

Про життя **Максима Березовського** збереглося мало документальних свідчень. Композитор мав дуже короткий життевий шлях, немає і точних відомостей про рік народження митця. Батьківщиною Березовського була Україна, народився він у Глухові. Навчався у Києво-Могілянський академії. У цьому навчальному закладі компо зитор мав змогу ознайомитися з партесними концертами, кантами, які виникали у цьому середовищі виконувалися студентським хоровим колективом. Переломним періодом у його житті та творчості став Санкт-Петербург (1758 р.), де його зарахували до придворного театру. У цьому театрі працювали переважно европейці: спів али італійці, виконавцями-інструменталістами були німці. Сам Березовський мав головні ролі в отпепрних творах італійських композиторів Франческо Арайї та Вінченцо Манфредіні. Поряд з тим він брав уроки композиції та кон трапункту в італійського педагога-музиканта Франціско Цоппіса.

Після навчання і отримання диплому, композитор понад два роки перебував в Італії. Про цей період життя на жаль практично немає інформації. Втім безперечним залищається той факт, що саме ці періоди життя глибоко вплинули на становлення Березовського як музиканта, митця та композитора.

Музична спадщина композитора, його духовні та світські твори свівдчать про велике обдарування, високу професійність, талант і потенціал у різних жанрах композиторської творчості [52, с. 134 ].

**Дмитро Бортнянський** (1751-1825) увійшов в історію світової культури як реформатор духовної музики, людина великого обдарування й таланту. Співак, композитор, педагог залишив яскравий слід у музичному мистецтві.

І. Юдкін-Ріпун вважає, що покоління до якого належав Д. Бортнянський становить особливий інтерес. Це покоління – В. А. Моцарта і Й. Гете, покоління М. Робеспєра та його опонента Жозефа де Местра, П. Лапласа і К. Бертолле. Особливість цього покоління, чке вступапло до життя за умоа кризи «старого ладу» ХVІІІ століття у атмосфері ознаменованій трактатами Г. Лессінга та Й. Вінкельмана, визначається тим, що воно було поколінням у власному значенні цього слова – відмінним від попереднього та навіть протиставленим минулому [109].

Однією з головних досягнень Бортнянського стало започаткування вокальної школи у Російський імперії. Бортнянський мав широке коло інтересів. Крім музики, його дуже цікавів живопис. Він мав репутацію справжнього знавця живопису, був обран ий почесним членом Петербурзької Академії мистецтв. Бортнянського можна сміливо відносити до кагорти европейських музикантів, які творили музику для придворного середовища: духовну – для Придворної співацької капел и, а світську для «малого» двору в Павловську й Гатчині [52, с.142].

Творча спадщина композитора багатогранна і духовна музикав ній займає вагоме місце. Наразі важко назвати точну кількість духовних композицій митця. Відомо, що він створив понад 100 хорових творів. Серед них дві літургії, хорові концерти для одного та двох хорів (35 чотириголосні та 10 восьмиголосні). Більша частина концертів на тексти псалмів радісного та світлого характеру.

У багатьох країнах світу його хорова музика звучить і досі. Отже, слава цих трьох композиторів вийшла далеко за межі нашої Батьківщини. Їхня музика наповнена чарівною величчю, синтезує глибину душевних переживань, таємничість, властиву храмам, та патетику воїнських звитяг, синтезує в собі український національний колорит і европейську академічну музику.

Водночас не слід забувати того факту, що збільшення потреби у світській музиці, посилення її ролі та значення у суспільному житті впливало й на зміст духовної музики. Особливо це стосувалося великих вокально-інструментальних творів. Церковна музика дедалі більше наповнювалась загальнолюдським гуманістичним змістом. Все більше композиторів відвер то орієнтувалися на створення музичних пєс, спеціально призначених для виконання у будинках арістократії, на різних урочистостях. Святах тощо. Розквіт вітського музичного мистецтва, його демократизація активізували будівництво сучасних приміщень для музичних театрів у великих та другорядних містах.

На зламі ХVІІ–ХVІІІ століття українська культура, мистецтво й освіта зазнавали переломних трансформацій, ставши на шлях загальноєвропейського розвитку. Ситуація в Україні ускладнювалася тим, що саме у другій половині ХVІІІ століття суспільно-політичні перепитії докорінним чином вплинули на умови розвитку української культури, що з одного боку, значно ускладнило її самостійний розвиток, але з іншого, дало можливість реалізації численних контактів з іншими европейськими культурами [14].

Отже, феномен музичної культури минулих століть, що стали підгрунтям для розвитку мистецтва у наступному історичному періоді сформувався на основі місцевих традицій та під впливом умов соціально-історичного буття окремих князівств й творчого переосмислення та засвоєння досягнень інших народів та земель. Все це надало змогу розширити культурні обрії, змістовно збагатитися, але при цьому зберегти національну культурну самобутність. Характерними рисами культурного підйому досліджуваного періоду стали: домінуючий вплив христіанської релігії; запозичення і творче переосмислення культурних надбань світового масштабу. Констатуємо, що існування культурного простору починаючи з Київської Руси надає підгрунтя для створення національної культурницької парадигми, що сприяла у подальшому піднесенню та появі нових культурно-мистецьких й музичних явищ.

* 1. **Музична освіта та виховання в культурному просторі України**

Кінець ХІХ початок ХХ століття в Україні характеризується як новий етап розвитку, що був зумовлений суттєвими, загалом доленосними, суспільно-політичними змінами. Реформаційні заходи уряду Російської імперії створили умови для активізації розвитку власне української культури стосовно українських національних інтересів, що знайшло своє відображення у розширенні сфер культурно-мистецької діяльності, пожвавленні в музично-освітній та музично-театральній галузях тощо.

Для усвідомлення характеру культурних процесів, що відбувалися в у цьому періоді, необхідно переглянути та розкрити процес відродження багатьох галузей української освіти, науки, літератури, культури, мистецтва, зокрема.

Розвиток української культури й освіти досліджуваного періоду можна характеризувати як добу національно-культурного відродження, започаткованими демократичними перетвореннями в минулі проміжки історичного часу. Стрімки зміни відувалися майже в усіх сферах українського буття. Це стосувалося відновлення промисловості, науки, необхідністі упровадження і використання нової техніки і технології, що безумавно сприяли розвитку освіти і культури.

Вагому роль у розбудові української культури відігравала поява різних установ, які займалися культурно-освітньою діяльністю, відчутним став прояв національно-визвольного руху, помітно зростала національна самосвідомість українського народу.

Т. Ляшенко зазначає: «На той час гостро постала потреба створення просвітницьких товариств, які б активно сприяли розвитку української національної художньої культури. Одним із перших осередків, які розпочали свою діяльність саме у цей період, стало товариство «Просвіта» [64, с. 13].

Пригадаймо важливі факти з історії становлення загальноукра­їнського просвітянського руху. Відомо, що просвітянський рух в Україні зародився в останні десятиріччя ХVIII століття на Галичині, а масового характеру набув наприкінці ХІХ століття. Галичина на той час знахо­дилася під владою Австрійської імперії і мала більш широкі можливості щодо пропагування і популяризації української національної літератури, розвитку освіти, мистецтва, культури взагалі. Це підтверджує дослідниця музичної культури Західної України Л. Кияновська: «Адже саме в той період австрійський монархічний устрій під тиском нових ідей набуває рис більшої ліберальності і вирозумілості до всіх національ­ностей, котрі проживають на території Австро-Угорської імперії» [45, с. 13].

Перше товариство «Просвіта» відкрилося 1868 року у Львові з метою відродження, підтримки і подальшого розвитку української мови, культури, сприяння зростанню національної самосвідомості українського народу. Головою товариства став громадський діяч, педагог, журналіст, композитор Анатоль Вахнянин. Окрім «Просвіти», митець входив до кагорти багатьох галицьких товариств громадсько-культурного спряму­вання: «Січ», «Торбан», «Боян», – що виразно засвідчує його самовіддану працю на теренах українства.

Активні діячі й учасники західноукраїнської «Просвіти» всіляко намагалися підтримувати зв’язок із Наддніпрянщиною і центральними регіонами України. Проте уряд тих часів, керуючись імперськими інтересами, докладав чимало зусиль, щоб не допустити національно-просвітянську хвилю на Подніпров’я.

На початку ХХ століття в умовах політичної кризи стає очевидним, що суспільство потребує змін не тільки у соціально-економічній сфері, а й у національно-культурній. У період, коли у 1904 році Російська Ака­де­мія наук видає відомий указ «об отмене стеснения малорусского печатного слова» та коли царський уряд проголошує маніфест від 17 жовтня 1905 року про право фундації самостійних товариств, засно­ву­ються «Просвіти» у Катеринославі, Києві, Кам’янці-Подільському, Мико­лаєві, Житомирі, Чернігові. На відміну від галицьких організацій, основ­ні зусилля яких зосереджувалися переважно на літературно-ви­дав­ничій діяльності, наддніпрянські «Просвіти» обрали більш бага­тогранні завдання.

Непорозуміння і труднощі в роботі виникали через відсутність статуту, спільного для всіх просвітянських товариств. З цієї причини, затверджуючи власні статути, існуючи як самостійні осередки, «Про­світи» дуже залежали від влади та місцевих губернаторів. Слід відзначити, що, функціонуючи у зовсім не ідеальних суспільно-політич­них умовах того часу, товариства зазнавали значної критики від представ­ників різних громадсько-культурних течій. Чимало діячів не підтримували національну ідею відродження українства. Поширювалися думки, що українська культура, на відміну від російської, не є само­достатньою, а отже, не має права на існування, а мова вважалася придатною лише для побутово-домашнього вжитку. Представники різних політичних напрямів звинувачували активістів українського руху у шовінізмі та буржуазному націоналізмі. Тому не дивно, що організації, що мали на меті культурно-освітній розвиток української нації, упродовж усього періоду зазнавали значних утисків і переслідувань з боку тогочасних владних структур країни.

Цікаво, що, існуючи в різних умовах та функціонуючи за індиві­дуальними статутами з характерними регіональними відтінками (наприклад, в Одесі «Просвіта» працювала за принципом місцевого клубного осередку, а київська у своїй діяльності вийшла далеко за межі міста і мала значний вплив на всю Україну), товариства поступово набували спільних рис, й однією з головних стало їхнє помітне мистецьке спрямування, зокрема, обов’язкова робота вокально-музичної секції. Показовою в цьому плані можна вважати «Просвіту» в місті Катеринослав, яка вже на початку своєї діяльності мала назву «Літературно-артистичне товариство» [64, с. 14].

Вагомих результатів досягла тогочасна наука. Відомий науковець О. Бойко зазначає, що успіхами в наукових інституціях відзначалися: у галузі природничих наук — М. П. Авенаріус, В. П. Єрмаков; М. О. Бекетов, М. О. Ляпунов. Відомий вчений К. М. Феофілактов у своїй діяльності прославив гуманітарну галузь. Інновації у галузі мікробіології впроваджував І. І. Мечников тощо [14, с. 276].

У філософський науці домінували течії ідеалізму. Яскравими представниами можна назвати П. Юркевича та М. Грота. Бойко О.Д. відзначає, що наукрвимй доробок юркевича є своєрідним підсумком української класичної філософії того періоду [14, с. 277].

Суттєві зрушення відбулися на теренах історичної науки, що розвивалася у декількох напрямках. Серед істориків дворянського напряму слід назвати Д. М. Бантиш-Каменського, М. А. Маркевича; буржуазно-ліберального – М. І. Костомарова, О. М. Лазаревського; ідейним вдохновителем «документальної школи» став В. Б. Антонович. Народницьке спрямування репрезентувала на той час перша жінка — доктор історичних наук О. Я. Єфименко.

Фундаментальні дослідження з історії запорізького козацтва проводив Д. І. Яворницький. Розвиток юридичного наукового напряму пов'язаний з іменами М. Ф. Владимирського-Буданова, який вивчав історію українського, литовського, польського права. Кримінальне право, історія українського права выдносилася до юрисдикції О. Ф. Кістяківського. В. А. Незабитківський досліджував міжнародне право тощо.

Тривав процес формування нових тенденцій у галузі української мови та літератури. Досліджуваний період подарував Україні цілу плеяду видатних особистостей. Перлинами першої величини сяють у цей час таланти І.Франка, П.Куліша, Л.Глібова, Лесі Українки, Панаса Мирного, М.Коцюбинського та інш. У розбудові літературної прози визначне місце належить Г. Ф. Квітці-Основ'яненку, Є. П, Гребінці.

Найвидатнішим взірцем розквіту української літератури стала творчість Т. Г. Шевченка — генія українського народу. Т. Г. Шевченко став фундатором вітчизняного демократичного напряму і критичного реалізму. Чимало творів великого митця приурочено історічним сторінкам життя українського народу, драматичному, героїчному та трагічному минулому.

Під впливом творчості Тараса Шевченка проходила літературна діяльність цілої кагорти відомих українських поетів і прозаїків, творчість яких пройнята ідеями гуманізму. Демократизму та народності. На ниві поезії плідно працювали А.Свидницький, С.Руданський. П. Чубинський тощо. Їх твори залишили глибокий слід у свідомості народу, сприяли формуванню найіональних і патріотичних почуттів народу [56, c. 374].

Процеси професіоналізації охопили й театральну сферу. Саме на зламі двох століть аматорські театральні гуртки поступово переростали у професійні театральні трупи. Цьому сприяла діяльність когорти видатних режисерів та акторів. Це, насамперед, Марко Кропивницький, Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, Панас Саксаганський, Марія Заньковецька, Галина Затиркевич-Карпинська.

Новизна відповідних процесів відзначалася й тим, що популярні драматурги того часу, будучи одночасно й організаторами театральних труп, стали авторами багатьох творів, що виконувалися на підмостках театральних сцен. Це зокрема 40 п'єс М. Л. Кропивницького; М. П. Старицький став автором майже 25 історичних творів; І. К. Карпенко-Карий написав 20 п'єс тощо. У Єлисаветграді 1892 року М. Кропивницьким було створено першу українську професійну трупу, до якої ввійшли корифеї театрального мистецтва М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський [64, с. 7].

В українському образотворчому мистецтві набувають розвитку ідеї реалізму, а серед жанрів — побутовий, який безпосередньо відображає життя народу. Яскравому розквіту живопису сприяло виникнення низки спеціальних закладів, так званих «художніх шкіл» в Одесі, Харкові, Києві. Провідне місце займають жанрово-побутові картини, нариси з мальовничої української природи, сцени з героїчно- історичних перепитій, замальовки з народних легенд та казкових повірь. Безпосередніми продовжувачами художніх традицій минулого стали К. Трутовський та Л. Жемчужников.

Українською образотворчою тематикою цікавилися російські митці І. К. Айвазовський, В. Є. Маковський, В. А. Тропінін, І. Ю. Рєпін. Не менш професійного рівня у відповідній галузі мистецтва досягли вітчизняні художники: І. М. Сошенко, М. К. Пимоненко, скульптор І. П. Мартос [37, c. 418].

Паростки національно-культурного відродження значно вплинули на будівництво та архітектуру, що привело до появи нових самобутніх зразків світового масштабу. Панівні позиції у цій культурній галузі займав класичний стиль. Втім, можна припустити, що у другій половині XIX ст. все ж такі переважав еклектизм — суміш елементів різних стилів. Приміром, за проектом О. В. Беретті у Києві було збудовано Володимирський собор, будинок Першої гімназії. За творчим доробком О. М. Бекетова Харків поповнився історичною будівлею комерційної навяальної установи (нині Національна юридична академія), земельного банку тощо.

Отже, незважаючи на неоднозначні умови, створені суспільно-політичною ситуацією того часу, культура й наукаУкраїни в XIX ст. досягла високого рівня розвитку. Творча діяльність багатьох видатних митців та особистостей у різних галузях та інституціях стала здобутком та взірцем світового культурного простору.

Культурні процеси ХІХ століття реформувалися в умовах інноваційного, різноманітного і широкого розквіту свіжих ідей, зростання на на цьому грунті національної самосвідомості. У цей час з’являється свідома інтелігенція, яка цікавиться українською історією, культурою,мистецтвом. Розвиток музичної культури відбувається шляхом професіоналізації практично всіх її сфер. Формується національна композиторська школа, яка репрезентована іменами Миколи Лисенка і його послідовників Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Якова Степового й інших українських митців. Засновуються музичні навчальні заклади, де майбутні композитори й музиканти-виконавці можуть здобути належну професійну освіту. Йдеться про освітні установи ІРМТ й особливо Школу Миколи Лисенка, яка була реорганізована в Музично-драматичний інститут його імені.

Нові імпульси національно-культурних перетворень активно підхоплювалися у різних регіонах України. У губернських центрах та повітових містечках виникали й починали функціонувати громадські товариства і культурно-освітні організації, відкриваються спеціальні навчальні заклади. У Киеві, Одесі, Харкові, Львові та інших містах відбуваються театральні вистави, концерти, публічні мистецькі заходи. Все це безумовно мприяло підвищенню професіоналізму митців, зростанню українських мистецьких кадрів. У цей час мистецький процес охоплює всі українські землі. Змінюється стильова ситуація, відбувається перехід від класицизму до романтизму, який в Україні став формою національного відродження [17, с. 70].

Значного розквіту в цей період досягла вокальна музична культура. Поглиблення вокального жанру відобразилося на активізації вивчення та популяризації національної пісенної спадщини. Дослідженням народного фольклору займалася значна частина української інтелігенції. Відомими збирачами пісень були Леся Українка, Марко Вовчок, Дніпрова Чайка, Марія Загорська, Марія Заньковецька. Композитори зверталися до фольклору як до єдиної системи, що увібрала віковічний досвід народу. З’явилися перші нотні збірки народних пісень: «Голоси українських пісень», виданих М. Максимовичем (1834), «Українські мелодії» М. Маркевича (1831), «Пісні польські й руські галицького народу» В. Залеського (1833) [99, с. 143].

С. Горбенко зазначає, що означений період визначався піднесенням національно-культурного руху, розвитком педагогічної теорії і практики, пошуком такої школи, яка б забезпечила успішний поступ нації і сприяла утвердженню державності. Спроба підвести науково-експериментальну базу під педагогічну практику, увага до особистості дитини, розширення завдань виховання за межі накопичення формальних знань, прагнення не стільки «муштрувати», скільки «зацікавлювати» учнів — усе це мало прогресивне значення в умовах дореволюційного суспільства. Цей період відзначається домінуванням релігійно-гуманістичної спрямованості виховання. Акцентувалась увага на тому, що учневі необхідно допомогти не тільки одержати серйозну природничо-наукову освіту, але й розібратися в «питаннях духовно-морального порядку» (М. М. Рубінштейн). Впливовими факторами у цей час були: бурхливий розвиток антропології, генетики, соціальної психології та інших наук; науковий прогрес; досвід двох світових війн; глобалізація демографічних проблем [25].

Необхідно додати, що у музичному мистецтві продовжували свое існування культурні традиції мину­лих століть, які зберігали та пропагували музиканти фольклорного напряму: бандуристи, кобзарі, лірники. Найвідоміші з них: Остап Вересай, Іван Крижовськнй, Андрій Шут та інші.

У піснях, переказах, легендах, думах вони продовжували оспівувати героїчне минуле, боротьбу за соціальне і національне визволення. Були випущені перші фольклорні збірки.

В Україні з'явилися перші музично-театральні то­вариства, які проводили свою концертну діяльність. Слід назвати філармонійне товариство в Одесі, симфонічне товариство аматорів музики та співу в Кисві, яскравою палітрою відрізнялися концерині вечори у музичних салонах Харкова.

Починається розвиток української симфонічного та хорового мистецтва. Хорові самодіяльні та професійні колективи діяли в усіх найбільших містах різних регіонів України. У репертуарному доробку колективів переважає церковна музика, твори духовного змісту.

В Україні на цей час у мистецькому піднесенні знаходилося оперне мистецтво. Слід зазначити, що першою українською оперою став твір С. С Гулак-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Науковці з історичного мистецтвознавства зазначають, що основоположником української оперної класичної музики М. В. Лисенко, який підняв її до світового масштабу. Його опери «Тарас Бульба», «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Наталка-Полтавка» стали культурною візитивкою національного музичного мистецтва по теперишній час. У музичній культурі тогочасного періоду слід відмітити постать М. Вербицького, який у 1863 р. написав музику на слова П. Чубинського «Ще не вмерла України» [52].

Світову славу Україні принесла видатна оперна співачка Соломія Крушельницька. Вона виконувала головні ролі на багатьох оперних підмостках Європи і Південної Америки, мала сильний, багатого забарвлення тембр голосу, бездоганно чітку дикцію. Її власний концертний репертуар нараховує близько 60 опер. До кагорти видатних співаків можна віднести уроженця міста Харкова Івана Алчевського. Співак мав неабиякий успіх на оперних сценах Лондона, Парижа, Мілана, Нью-Йорка.

У музичному мистецтві протягом ХІX – початок XXIстоліття окрім вокально-хорової музики активного розвитку набули також різноманітні типи інструментальнго творчества та виконавства. Науковець М. Данилишина доводить, що «Наявність значної кількості інструментальних п’єс (зокрема, фортепіанних) на пісенно-танцювальній основі в практиці українських композиторів минулого і сучасності свідчить про їх величезний і невгасаючий інтерес до народних джерел» [27, с.147].

Помітним явищем кінця ХІХ століття були доброчинні концерти. Організаторами таких концертів переважно виступали вчителі музики: у Харкові – І.Вітковський, І.Лозинський, у Києві – Й. Витвицький, Паночині, в Одесі – І. Тедеско та інші.

Значною мистецькою подією для України стала гастрольна подорож Ференца Ліста. Композитор, неперевершений піаніст-виконавець з великим успіхом виступав в Житомирі, Кременці, Львові. Чернівцях, Одесі. У Києві він дав три концерти у відомих залах навчальних закладів столиці [53, c. 259].

Початок XIX ст. у Російській імперії відзначився формуванням державної системи освіти. Україна була у складі Російської імперії, що зумовило єдиний підхід до організації освіти.

Саме у цей період відбуваються значні перетворення в освітній галузі, реформується ланка вищої освіти, піднімаються питання професійної педагогічної майстерності викладчів як необхідної умови ефективної підготовки у практиці освітніх закладів [25, с.308]. А. Алексюкзазначає: «Суспільство і громадскість, прагнучи державного розквіту, усвідомлювали необхідність створення нових вищих і середніх педагогічних закладів, де б викладалися не лише спеціальні наукові дисципліни, а й основи психології, педагогіки, методики та ін., тобто ті предмети. Які потрібні для підготовки вчителя-професіонала, вчителя-особистості, здатного усвідомлювати і керувати як власною, так і колективною педагогічною дією» [1, с. 138].

Важливими векторами тогочасної освітньої політики стали: загальноосвітня підготовка як елемент морально-естетичного виховання учнів закладів народної освіти, художньо-академічна освіта, музична освіта, які передбачали підготовку художників, музикантів, працівників, спрямованих на вишкіл у галузі художніх ремесел, мистецтва, музики тощо. Протягом ХІХ століття питаннями методики художньої освіти приділяється велика увага не тільки у спеціальних мистецьких закладах, але й в загальноосвітніх. Вона збагачується дидактичними принципами, ідеями представників педагогічної думки, що сприяють розумінню особливостей розвитку людини в середовищі мистецтва [53, с. 319].

Суттєві зміни відбувалися в системі загальної освіти. На той час освітніми владними структурами країни було прийнято до впровадження в навчальну систему так звані «Попередні правила народної освіти», за якими вводилися 4 типи навчальних установ: парафіяльні, повітові, гімназії, університети. У 1802 році було створено Міністерство народної освіти, було прийнято ряд заходів з організації єдиної системи народної освіти для всієї Російської імперії. Після затверджених «Правил народної освіти», було прописано статути навчальних закладів. У 1828 році впроваджується новий шкільний статут, за яким було відділено початкову школу від середньої і вищої та узаконено становість і релігійність освіти [95, с.46].

Початкову ланку навчання репрезентували і в подальшому представляли парафіяльні школи при церквах та повітових училищах. Слід зазначити, що початковий етап навчання в цих закладах значно відрізнявся. Приміром, парафіяльні школи створювались при церковних приходах і надавали початкову освіту протягом ріку. Напротивагу у повітових школах навчання було трикласним — завершальним в процесі початкової освіти.

Загальну середню освіту давали вже гімназії з 7-річним навчанням. Саме в гімназіях вивчали французьку, німецьку, грецьку, латинську мови, історію, географію, «закон божий». В гімназіях здебільшого навчалися діти з дворянських родин.

З середини ХІХ століття в Україні налічувалося біля 19 гімназій, а наприкінці досліджуваного періоду їх вже було біля 129 закладів. Перехіднене місце між гімназіями й університетами займали ліцеї та інститути шляхетних дівчатякі діяли в Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Керчі.

Протягом ХІХ століття поширюється розгалуження вищої освіти. Приміром, у 1805 р. за ініціативою В. Н. Каразіна засновується Харківський університет, що складається з чотирьох факультетів. На початок своєї діяльності кількість складала усього 65 студентів. Уже в 1834 році відкривається Київський університет, а у 1865 р. – Новоросійський (в Одесі). Кількість студентів миттево зростає до 4 тисяч осіб.

Разом з тим формувалися дві самостійні загальноосвітні системи – духовна (яка спиралась на усталений професіоналізм в музиці та освіті) та світська (яка перебувала на стадії свого становлення). За способом фінансування світська освіта поділялась на субсидовану державою (гімназії, ліцеї, університети), меценатами (місцеві школи, Інститути шляхетних дівчат) та приватну (приватні пансіони, домашнє навчання). Епоха Просвітництва, змінивши період релігійної Реформації, сприяла активізації розвитку світської освіти.

Отже, підсумуємо:

– середня освіта надавалась гімназіями та приватними пансіонами для дворянських дітей;

– колегіуми і ліцеї представляли середню ланку з розширеною програмою;

– існувала велика кількість спеціальних середніх шкіл: духовні семінарії та кадетські корпуси;

– вищими закладами освіти у XIX столітті стали університети.

Яскраві особистості в галузі освіти та представники інтелігенції вважали, що саме університети мають зайняти принципові позиції стосовно формування освітніх традицій в Україні. Саме вищі навчальни заклади повинні бути джерелом прогресивних ідей, забезпечувати освітній та культурний простір, визначати характер освітянських процесів підлеглого округу, регіону та шляхи поширення освіти в глибинки країни. Слід також зазначити, що в усіх університетах викладався спів та гра на музичних інструментах.

Становлення музичної освіти в Україні в першій половині XIX ст. відбувалося у взаємозв’язку народної, духовної та світської музичних культур. На їх освітницькому впливі зростали майже всі соціальні верстви населення. Провідною ідеєю художньої освіти стала думка митців про виняткову роль мистецтва та його вплив на естетичне виховання підростаючого покоління. Поняття «мистецтво», «художня освіта», «музична освіта» перестають ототожнюватися лише з професією профільного художника або професійного музиканта. Значна роль відводиться предметам мистецького циклу у всіх типах навчальних закладів.

У загально-гуманітарній освіті, кращі мистецькі традиції впроваджували гімназії, гімназійні початкові школи, ліцеї, Інститути шляхетних дівчат, кадетські корпуси, шляхетні пансіони. Задля введення мистецьких інновацій, ефективним чинником у цих навчальних установах виступало музичне виховання. Слід підкреслити, що у згаданих закладах музика не входила до обов’язкових предметів навчального циклу, але було передбачено організацію музичних занять для всіх охочих до навчання. Оволодіння грою на музичних інструментах, навчання сольному та хоровому співу, участь у постановці, музичних спектаклів міг при бажанні навчитися любий учень з навчального закладу.

У XIX ст. згідно з постановами, що регламентували систему освіти в Російській імперії, територія держави поділялася на учбові округи, діяльність яких контролювалася університетами.

Найбільші міста України – Київ, Харків, Одеса, Львів мали свої музичні традиції. У першій половині XIX століття їх культура мала поступовий розвивиток. Найбільшої інтенсивності, ці процеси набули у наступні 60- 70-ті роки. Саме на той час почали зароджуватись і надали проростати перші паростки демократичного мистецтва, літератури, науки.

Центрами наукової думки, підготовки вчених, учителів для середніх шкіл та інших фахівців були Харківський (1804 р.), Київський (1834 р.) і Новоросійський (1865 р.) в Одесі університети, Ніжинський історико-філологічний інститут (1875 р.), на західноукраїнських землях – Львівський (1817 р.) і Чернівецький (1875 р.) університети.

Серед перших університетів на території України, що входила до складу Російської імперії, був Харківський університет, заснований ще у 1805 році. Він вважався одним із центрів світського хорового виконавства. Викладачами музики тут працювали І. Вітковський, І. Лозинський, Я. Зенкевич, В. Андрєєв та ін. Студентський хор брав активну участь в концертах, які влаштовувались як в університеті, так і за його межами. Про досить високий рівень хору свідчить його репертуар, до якого входили хорові твори І. Вітковського, О. Шумана, ораторії Й. Гайдна та багато ін.

Наприкінці століття до навчальної програми університету був введений «Церковний спів”, але обов’язковим він був тільки для слухачів історико-філологічного факультету. На заняттях з цього предмета студенти засвоювали основи православного богослужіння й ґрунтовно вивчали духовну хорову музику, що безумовно розширювало естетичний смак та моральний світогляд.

Центром просвітництва XIX ст. стає Київський університет Св. Володимира, відкритий у 1834 році. Перший ректор університету М. Максимович започаткував інтерес до народнопісенної творчості. Його перші дві збірки під назвою «Малороссийские песни» (1827 р.) та «Украинские народные песни» (1834р.) були видані у Москві, а наступна «Сборник украинских песен» побачив світ у Києві 1849 року. Студенти університету брали активну участь в етнографічних експедиціях, збирали, записували фольклорні матеріали й пропагували народнопісенну творчість. Для багатьох з них український фольклор став основою осягнення історико-культурних традицій України і сприяв формуванню національної самосвідомості [78, с. 20].

У 50-х роках ХІХ ст. студенти університету організували аматорський драматичний гурток, де самотужкі ставили класичні українські та російські п’си. З діяльністю цього гуртка науковці пов’язують перші артистичні кроки М. Лисенка.

До складу університетського хору входили студентська молодь і не байдужі до мистецтва педагоги. В різні періоди своеї роботи, його чисельність коливалася від 50 до 80 чоловік. Основою колективу були випускники гімназій та семінарій, які вже мали загальну музичну підготовку. Слід зазначити, що навчаючись в університеті, Микола Лиснко брав активну участь в діяльності хору і в подальшому став керівником йього колективу. Він приклав багато зусиль для розширення репертуарного змісту, включив до концертних виступів твори західноєвропейських, російських та українських композиторів. Особливо приваблювали слухачів твори фольклорного наповнення,хорові обробки народних пісень українських композиторів.

Не менш значним можна назвати ще один університет – Одеський, заснований на базі Рішельєвського ліцею. Цей навчальний заклад став освітнім і культурним центром Півдня України.

Отже, університети певною мірою сприяли розвитку музичної освіти, хорового мистецтва зокрема. Здобувши досить ґрунтовні музичн-виконавські навички в середніх закладах освіти, студенти університетів вдосконалювали вже набуті раніше знання в університетських музичних колективах, які нерідко очолювали видатні українські композитори-педагоги.

У досліджуваний історичний період Україна не мала національної системи освіти, яка б забезпечувала поступове культурне зростання молоді. Втім, ідеї для створення певних умов щодо розвитку просвітницького процесу, виникали на ниві музично-педагогічної діяльності українських композиторів та педагогів. Особливою прикметою того часу була відсутність можливості здобути професійну музичну підготовку в Україні. Багато співаків, композиторів і музикантів одержували професійну музичну освіту за її межами. Таким чином, отримуючи освіту за кордоном, вони привносили різні риси національних музичних стилів у розвиток українського музичного мистецтва, тим самим збагачували мистецьку палітру своєї країни [22, с.114].

Впродовж майже усього ХІХ століття, офіційне ставлення владних освітніх структур до предметів мистецького циклу, яке сформувалось у першій половині ХІХ століття, суттєво не змінювалося. Відсутність у Міністерських освітніх документах єдиних преференцій та чітко установленої регламентації змісту мистецьких предметів, давала деяку можливість на місцях коригувати та доповнювати та розширювати вимоги і, таким чином, зумовлювала певну автономність програм у межах кожного з навчальних округів і відповідно освітніх закладів. Цей факт значно впливав на діяльність викладачів музичних спеціальностей, адже від їх професійного зростання, компетентності і виконавсько-педагогічної майстерності залежав рівень навчально-виховного процесу.

Значні досягнення в галузі вітчизняної культури і освіти у другий половині XIX ст. сприяли подальшому розвитку системи музичної освіти та створили умови для її подальшої професіоналізації.

Кінець ХІХ століття – складний історичний період, насичений вагомими суспільними подіями, позначений докорінними змінами в соціально-економічному та суспільно-політичному житті країни. Бурхливий розвиток майже всіх сфер буття безумовно суттєво вплинув на підйом науки, культури та мистецтва зокрема.

У досліджуваний період, завершився процес формування української буржуазної нації, яка все відвертіше заявляла про право на існування власної мови, культури. Все частіше у публічному просторі піднімалися питання вирішення проблеми державності. Ключовою ідеєю вітчизняної педагогічної думки і просвітницької діяльності у ХІХ ст. була ідея народності освіти і виховання. Діяльність українських педагогів-просвітителів була спрямована на поліпшення організації навчального процесу, перегляду навчальних програм, методів навчання та виховання, видання книжок українською мовою та інше [62, с.78].

Переслідування з боку уряду української мови та культури згубно відбивалося на розбудові освіти, літератури та мистецтва. У 1863 році міністром внутрішніх справ Петром Валуєвим було видано таємний циркуляр щодо заборони нововведень українського змісту, особливо це стосувалося педагогічних ідей та публікацій. За Ємським актом без окремого на те дозволу Головного управління, заборонявся ввіз будь-якої літератури, що видавалася за кордоном українською мовоюБули під запретом різні ткатральні вистави, сценічні дійства та читання. До цього списку долучили друк текстів та нотної літератури [40, с.5].

Незважаючи на всі політичні негаразди та перепони, які чинив царський уряд, українська культура продовжувала активно розвиватись. «Після заборони 1876 року українці, яким була заборонена одверта громадська діяльність і майже унеможливлена праця літературна, тепер звернули увагу на досліди наукові, на вивчення української історії, мови, етнографії, щоб довести науковим способом культурно-історичну самостійність українського народу і його право на вільний національний розвиток. Але ця праця мала проводитись російською мовою, пристосовуючись до суворої цензури і вестись головне в межах російських наукових товариств і видавництв» [91, с. 32].

У педагогічних колах цього періоду розвивалися прогресивні гуманістичні та демократичні ідеї, вчені прагнули обґрунтувати необхідність виховання підростаючого покоління на народних традиціях, розглядати процес формування особистості незалежно від її станового положення [62, с. 76]. К.Д. Ушинський вивчаючи досвід різних європейських виховних систем прийшов до висновку, що незважаючи на їх схожість, у кожної є своя особлива система виховання, особлива виховна мета і засоби досягнення цієї мети, які створені «характером і історію є народною». Однією із ключових ідей О.В. Духновича була ідея народності виховання, важливою ознакою якої вважав мову і систему виховання, що відповідає історичним і національним традиціям народу. Особливим засобом такого виховання має бути народна пісня, що пробуджує і розвиває любов до рідного краю, надихає на творчість [62, с. 99–100].

Зміст розвитку української культури досліджуваного періоду визначався працею українських митців, громадсько-культурних діячів, науковців, педагогів, які, долаючи імперські обмеження, створювали нові класичні цінності й ставали поруч із митцями світового рівня [22, с. 56]. Поглиблюється інтерес до вітчизняної музики, театру, активізується концертна діяльність. В містах України проводяться симфонічні і камерні «зібрання», концерти гастролерів – співаків й інструменталістів, ювілейні і тематичні концерти, спектаклі російської опери, напіваматорські хорові концерти різних капел і хорів, керованих здебільшого видатними, кваліфікованими музикантами. Такими, в основному, були канали розповсюдження професійної музики і народної пісні серед широких мас населення.

З метою відродження української національної культури, створення умов для формування «творчого потенціалу мистецької інтелігенції й студентства», в другій половині ХІХ ст. в Україні виникають різноманітні літературно-артистичні культурно-освітні та просвітницькі товариства та організації, які об’єднували для спільної діяльності художників, літераторів, музикантів, науковців та аматорів. Діячі товариств намагались продемонструвати громадськості здобутки національної творчості і високу виконавську майстерність акторів, музикантів, художників [40, с. 317].

Досягнення національної музичної культури та мистецтва, реформа системи освіти, розширення мережі закладів освіти різних типів, зумовили потребу професіоналізації кадрового складу. Ця проблема була піднята музично-громадськими колами в атмосфері великого суспільного підйому, активізації демократичного руху. Актуальним питанням музичної освіти стало створення професійних навчальних закладів в найбільших містах України – Києві, Харкові, Одесі.

Якісно новий етап у становленні й розвитку професійної музичної освіти на Чернігівщині тісно пов’язаний з яскравим культурно-освітнім осередком того часу – Російським музичним товариством. Це Товариство (з 1869 року – Імператорське російське музичне товариство), як відомо, заснував 1859 року на базі Симфонічного товариства видатний піаніст, педагог і композитором А. Рубінштейн за підтримки провідних музичних і громадських діячів. Головна мета товариства – розвиток музичної освіти і заохочення вітчизняних талантів. Товариство ініціювало заснування нових навчальних закладів не лише у крупних містах Імперії, а й у провінції. Так, на території України відкриваються музичні класи (згодом реорганізуються у школи, музичні училища й консерваторії) не лише у Києві (1863) чи Харкові (1871), а й у Полтаві (1897), Катеринославі (1897), Херсоні (1904) й інших губернських містах [64, с. 49].

«Перед музикантами постали завдання просвітительські, завдання демократизації музичного мистецтва, широкої його пропаганди, зближення професіонального мистецтва з народним на грунті глибокого вивчення народної творчості і залучення широких мас до скарбниць музичної культури. Просвітительські завдання вимагали від усіх передових діячів музичної культури широти, багатогранності й різноманітних форм діяльності – не тільки творчих шукань, але й безпосередньої участі в галузі громадсько-організаціній, у сфері виконавства, в педагогічній справі» [22, с. 116–117].

За основну мету у свої й діяльності члени товариства вбачали створення музичних навчальних закладів задля підвищення загального культурного рівню суспільства. Деякі науковці з історичного музикознавства дотримуються думки, що лише з відкриттям музичної школи у Києві (1868 р.) розпочинається справжня професійна музична освіта в Україні. В найбільших культурних центрах України відкриваються спеціальні музичні заклади дотримуючись в навчальному процесі єдиної програми і статуту, вироблених на прикладі вимог мистецьких навчальних закладів Петербурга і Москви. В першому параграфі статуту за 1870 рік відмічалось: «Музичні училища, засновані ІРМТ, мають на меті виховання виконавців на музичних інструментах, співаків, учителів музики і керуючих (диригентів) хорами» [92, с. 3].

Навчальні програми створювались відповідно до віку учнів і передбачали наявність молодшого, середнього і старшого курсів. За рішенням екзаменаційної комісії можна було перевестися на вищий курс незалежно від терміну навчання. Програмою також передбачалося обов’язкове та вільне (екстерни) відвідування занять. Але не всі учні музичних закладів мали на меті стати професійними музикантами. Умовно можна виділити дві гілки музичної освіти – спеціальна та загальна (аматорська). Велика кількість вступаючих до училищ бажали поглибити свої знання в галузі музичного мистецтва або отримати загальну музичну освіту. Засоби та шляхи навчання спеціалістів-музикантів та аматорів загалом нічим не відрізнялись. Більшість викладачів того часу не прагнули відшукати особливі специфічні методи виховання по відношенню до тих учнів, які не готувались до професійної діяльності і займалися музикою як предметом загальноосвітнім [63, с.101].

Слід відзначити, що всі навчальні плани та програми музичних училищ ІРМТ створював сам педагогічний колектив. Зауважимо, що навантаження учнівського складу було досить великим. Викладався повний курс середніх загальноосвітніх навчальних закладів поєднаний із спеціальними музичними дисциплінами. Навчальні години займали від 23 до 30 годин на тиждень. Задля високих результатів в навчанні, учні щодня самостійно займалися по декілька годин з обраного предмету музичного спрямування [63, с.173].

На той час у галузі музичної освіти значного розквіту досягає приватна ініціатива. Приватні музичні заклади поступово стали конкурувати з музичними училищами ІРМТ. Серед приватних закладів освіти популярності набували класи, школи та курси. Невеликою кількістю слухачів відрізнялися приватні класи, які надавали основні профільні музичні знання і практичні виконавські навички. Інші навчальні установи приватного характеру мали певне фахове спрямування, що визначалося у відповідній назві. Приміром відкривались установи під назвою «Школа фортепіанної гри», «Школа скрипкової гри», «Школа співу». Курси мали більш розпорошений зміст, залежності від навчальної наповненості, поділялись на музичні, музично-драматичні, оперно-драматичні та інші. У школи віддавали навчатися дітей та підлітків. Основну частину навчального контингенту мистецьких курсів складали студенти та дорослі люди, які бажали отримати музичну освіту. Можна припустити, що існуючі приватні установи певним чином виконували роль підготовчих курсів перед вступом до професійних музичних закладів. Втім, аналізуючи історичні джерела констатуємо, що в деяких з них рівень викладання мав досить високу планку.

Втім, слід визнати, що у цей період освітньому процесу властиві й деякі прорахунки. Це стосується насамперед можливості використання у навчальних установах багатих національних мистецьких традицій. У численних архівних документах та газетній періодиці не вдалося знайти інформації стосовно впровадження хоч якихось освітніх форм національного характеру. Зазначимо, що майже повна відсутність національної орієнтації загалом була типовою для професійних осередків ІРМТ, які функціонували в українських містах. І хоч у ті часи значно активізувався національний рух, особливо у діяльності «Просвіти», на музичну освіту він не вплинув [64, с. 54].

Професійне музичне товариство ІРМТ впроваджувало творчі здобутки російської та західноєвропейської культур, що суттєво збагатило музично-освітню галузь України і пожвавило мистецьке життя багатьох регіонів. Установи аматорського спрямування у своїй концертно-ви­ко­нав­ській діяльності орієнтувалися передусім на просвітницькі традиції вітчизняного мистецтва, що було викликано потребою практичної реалізації ідей національно-культурного відродження. Отже, поєднання таких відцентрових та доцентрових напрямків загалом позитивно вплинуло на розвиток музичної культури й освіти України.

**Висновки до першого розділу**

Висвітлення реальної панорами розвитку музичної освіти досліджуваного періоду вимагало виявлення та систематизації історичних фактів минулої доби. Всебічне вивчення сукупності джерельних матеріалів переконує в тому, що передумовою та одним з головних чинників розвитку музичної освіти кінця ХІХ початку ХХ століття стали культуротворчі процеси доби українського Відродження.

Музична палітра ХV–ХVІІІ століття формувалася зусиллям цілої плеяди талановитих і визнаних діячів української культури тієї епохи, які заклали підґрунтя для подальшого розвитку музичного мистецтва й освіти.

Культурницька політика української творчої інтелігенції періоду відродження була досить об’ємною і спрямованою на підтримку розбудови всього національного. Це стосувалося й питань мистецькоого змісту музичної освіти зокрема. Спостерігалось значне зростання творчого духу і потенціалу майже всіх верств української спільноти. Гуманістичні ідеї, прагнення громади до просвітницкої діяльності та загальний спалах творчої енергії в галузі музичної освіти, були характерними рисами розвитку барокової культури у період козацької доби.

Кульмінаційний етап розвитку музичного мистецтва, що ознаменував подальше його піднесення, був пов’язаний почасти з організаційною реформою духовної культури. За часів Гетьманщини пройшла переорієнтація культурного зв’язку України з Європейським культурним регіоном. Характерною ознакою цього періоду стало впровадження нового стилю у церковних богослужіннях. У музичному мистецтві одноголосний монодійний спів зміняється багатоголосним обіходним піснеспівом, що давно панував у церковній культурі Західної Європи. Можна констатувати це як справжню інноваційну пертурбацію у сфері духовної музики.

Перехідні процеси охопили різні сторони української мистецької площини. Змінні ознаки виявилися передусім в особливостях культурної організації. Спостерігається значна перевага духовного над світським, відбувається яскравий синтез середньовічних, ренесансних та барокових рис. Українські композитори і музиканти активно включаються до музично-виконавської діяльності. Розробляються нові освітні практики, використовуються нові музичні інструменти та їх технічні можливості.

Історико-педагогічний аналіз літературних джерел та документів дозволив визначити передумови тих суспільно-політичних й соціально-культурних чинників, які вплинули на розвиток музичної освіти і педагогічної думки в Україні наприкінці ХІХ початку ХХ століття. Перерахуємо основні тенденції, зокрема:

– проведення урядом Російської імперії низки реформ, що сприяли демократизації вітчизняного суспільства;

– розробка низки проектів реформації народної освіти;

– боротьба передової інтелігенції за розбудову національних паростків культури та українську національну школу;

* створення громадських музичних та педагогічних товариств і гуртків, при яких відкривалися недільні, музичні та музично-драматичні школи;
* розширення мережі загальноосвітніх навчальних закладів і відкриття спеціальних музичних освітніх установ.

Взаємодія громадської думки, прагнення до об’єднання спеціальної та загальної музичної освіти сприяла взаємозбагаченню та розширенню музичних знань широкої спільноти. Здобувши загальну музичну підготовку в середніх та вищих освітніх закладах, їх випускники прагнули продовжувати навчання в спеціальних музичних установах, що забезпечувало систематичність музичної освіти. Отже, відбувався системний перехід від аматорства до професіоналізму.

Отже, передові мистецькі тенденції розвитку музичної освіти, педагогічні погляди відомих діячів минулого стали джерельною базою у розбудові системи освіти досліджуваного періоду. Важливою особливістю минулого було утвердження інноваційних ідей вітчизняної музичної педагогіки, формування засад національного культурного виховання тощо. В умовах духовного відродження кінця ХІХ початку ХХ століття, піднесення та зростання рівню національної культури і освіти зі зберіганням найкращих музично-виховні традицій минулих поколінь стали справжнім підґрунтям для пошуку актуальних шляхів подальшого реформування мистецької освіти.

**РОЗДІЛ 2. СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНА ПЛОЩИНА МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДУМКИ УКРАЇНИ**

**2.1. Ретроспективний аналіз ідей педагогів музикантів кінця ХІХ початку ХХ століття**

Протягом декількох століть вітчизняна освіта зазнає суттєвих перетворень, міняє творчі орієнтири та вектори подальшого розвитку. Українське музичне мистецтво зберігає вікові музично-освітні традиції, які є основою світової культури. Представники творчості у галузі вокальної музики та інструментального виконавства опанували європейські форми освіти та практику навчання співу та гри на музичному інструменті. Безумовно, до когорти відомих особистостей високого рівню, діяльність яких змінила і збагатила розвиток музичного мистецтва належить постать Миколи Лисенка.

У той же час, впродовж віків поряд з удосконаленням європейського досвіду та професіоналізації засад музичного мистецтва зберігались потужні національні, самобутні музично-виховні підвалини. Яскравим представником української композиторської школи безперечно є **Микола Лисенко** (1842–1912). Життєвий і творчий шлях М. Лисенка відбувався у спільному культурному просторі величезної на той час імперії, що безперечно мало неабиякий вплив на становлення Лисенка як музиканта.

Творчість композитора розкрилась у багатожанрових видах музичного мистецтва. В інструментальному напрямі найяскравішими є частина симфонії, симфонічна фантазія «Козак-шумка», струнні квартет і тріо тощо. Визначні досягнення здобув у галузі фортепіанної музики.

До фортепіанної творчості М. Лисенко звертається впродовж усього свого життя. Саме цей композитор звів українську фортепіанну музику на більш високий шабель розвитку, поставив на новий шлях до професіоналізму. виніс її до широкого слухацького загалу. Висока композиторська грамотність, відмінна фортепіанна фактурність та зручність виконання є рисами, типовими для усіх творів композитора.

Означений композиторський напрямок не був пріоритетним для композитора. Більша частина його доробку це романси, хори, опери та обробки народних пісень. За сторінками його біографії, грою на фортепіано він займався з самого дитинства. В подальшому, приступивши до навчання в Лейпцігську консерваторію на фортепіанний факультет, він продовжував навчання вже на професійній ниві. Потужні виконавські здібності і любов до інструменту підтверджуються сторінками з біографії композитора, де описуються його багатогодинні заняття та успішне закінчення факультету за два роки. Виконавська майстерність М. Лисенка стала підґрунтям і невід’ємною складовою його різноманітної творчої діяльності як композитора, диригента, просвітника, педагога. В широкому розумінні можна сказати, що саме його діяльність відіграла основоположну роль у процесі розвитку національної професійної музичної освіти та фортепіанного мистецтва.

У Лейпцигу композитор ґрунтовно вивчав музику епохи бароко, творчість віденських класиків, ранніх романтиків, російську музику тощо. Загальновідомо, що Микола Лисенко захоплювався музикою Ф. Шопена, і це безумовно позначилось на його власній творчості. Фортепіанні твори композитора пронизані мелодизмом, співучістю, ліризмом навіяними романтичними тенденціями Ф. Шопена. Якщо захоплення фортепіанною творчістю Ф. Шопена почалося ще до навчання в Лейпцигу, то в роки навчання М. Лисенко ґрунтовно вивчав музику Й. С. Баха, віденських класиків: Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, М. Глинки та інших. Отримавши чудову музичну освіту, виконавська діяльність М. Лисенка була направлена на створення професійної фортепіанної школи та розвиток української музичної культури. У своїй концертній діяльності, крім виконання творів класиків та композиторів-романтиків, він обов’язково виконував фортепіанні твори на українську тематику, тим самим залучав слухачів до національної культури [103].

Втім, не можна стверджувати, що Лисенко у своїй творчості звертається тільки до європейського досвіду. Він вдало поєднує український національний фольклор та романтичні тенденції тогочасної музичної культури, збагачуючи мотивами зі скарбниці народного музичного мистецтва.

Ранні фортепіанні твори композитора написані в роки навчання у консерваторії. Це обробки народних українських пісень, опрацьованих у формі старовинних танців: прелюдія – «Хлопче-молодче», токата – «Пішла мати за село», сарабанда– «Сонце низенько», гавот– «Ой, чия ти дівчино», скерцо – «Казала мені Солоха**»**.Л. Кияновськапише: «європейська манера романтизму, пануючого в ті роки майже в усіх європейських композиторських школах перевтілюється Лисенком на чисто національній основі. Вже його перші твори– квартет, «Юнацька симфонія», фортепіанна «Сюїта старовинних танців» – спираються на теми українських народних пісень найрізноманітнішого характеру й призначення [5, с. 44].

У подальші роки життя композитор створює понад півтора десятки фортепіанних творів. У творах простежується його професійний зріст, що у першу чергу позначається на широкій жанровій палітрі. З’являються великі форми – соната, два концертних полонези, дві рапсодії на українські теми, пісні без слів, мазурка, баркарола та інші. Новим на той час і цікавими для виконання є жанр рапсодії, який сформувався у творчості композиторів-романтиків. Нагадаємо, що найяскравіші зразки цього жанру знаходимо у творчості видатного угорського композитора Ференца Ліста. Використання цього жанру Миколою Лисенком підтверджує великий вплив романтизму на його особистий творчий розвиток. Втім зазначимо, що композитор сліпо не копіює почерк романтиків, насамперед це стосується нового для вітчизняного мистецтва жанру рапсодії. Він вдало поєднує європейські романтичні традиції та український національний фольклор.

У зрілі роки творчості інтерес Миколи Лисенка до фортепіанної музики значно активізувався. Композитор створює понад два десятки невеликий за формою п’єс лірико-елегійного характеру. Яскравим прикладом є два твори з опусу 40 написані у жанрі мініатюри – «Хвилина розпачу» та «Хвилина зачарування». Більш розгорнуті п’єси «Журба» (оп. 39), дві «Елегії» (оп. 41) мають велику популярність у сучасної молоді, що займається музичним мистецтвом. Багатий образний лірико-драматичний зміст, елегійний характер фортепіанних творів композитора привертає і захоплює сучасних молодих виконавців.

Отже, фортепіанна спадщина композитора розширює виконавський репертуар, надає імпульс для особистого удосконалення, сприяє розвитку інструментально-виконавської культури в Україні. Загалом, творчість Миколи Лисенка відіграє основоположну роль у становленні професійного українського мистецтва, має глибоке коріння у народні творчості та збагачене надбання у європейському музичному просторі.

Одним із важливих досягнень Миколи Лисенка у сфері українського музичного мистецтва, стало відкриття ним у 1904 році у Києві музично-драматичної школи, де викладали висококваліфіковані спеціалісти, відомі солісти оперних сцен Росії М. Зотова й О.Конча; видатний український тенор О. Філіппі-Мішуга, а з 1906 р.– визначна співачка О. Муравйова. Важливе місце в системі навчання належало вивченню таких дисциплін, як оркестрове й хорове диригування, хоровий клас, сольний спів, історія культури та літератури, естетика тощо.

Композитор завжди дбав про рівень професіоналізму викладацького складу своєї школи. Він намагався брати викладачів, які були добре обізнані з природою української мови і культури, які у власній педагогічній практиці, спираючись на європейські догми, дотримувалися український національних традицій. Він проводив активну, різнобічну виконавську та музично-організаційну діяльність. Тісно спілкувався зі співаками та виконавцями –інструменталістами, хоровими та оркестровими колективами. Дослідники, аналізуючи історію музичної освіти зазначали, що не приватні музичні заклади, не школи при Російському музичному товаристві не ставили за мету і відповідно не впроваджували у навчання специфіку національних культурних традицій. Це здійснив М. Лисенко, відкривши свою музично-драматичну школу, яка заклала основи національної музичної освіти в Україні [2, с. 48].

З 1918 року школа була реорганизована у Музично-драматичний институт імені М. Лисенка, а в 1928 році вона увійшла до склада Київської консерваторії і з кожним роком набувала більш яскравих рис національної специфіки. Композитор зазначав, що засновуючи власну музичну школу в Києві, він використовував досвід Лейпцизької консерваторії, вихованцем якої був сам. Його поради щодо пошуків власного шляху у царині етнокультурних засад вокально-музичної творчості залишаються актуальними і сьогодні.

Прагнення М. Лисенка щодо створення умов для розвитку національної освіти знайшли своє відображення у тезі; «…треба школи, та ще й доброї, тяжкої школи, а після неї доброго, уважного і нелегкого досвіду… Беріть од люду і кваптеся до того, що є найвидатнішими його піснями. Але, побіч того, потрібна загальнолюдська школа музики. Адже я взяв у німця… науку про його музику. А вернувся додому. Та й став за поміччю тієї науки над своїм добром працювати, не знімечуючи своєї пісні» [2, с. 48].

Враховуючи тенденції тогочасного творчого покоління перед іноземними мистецькими школами, композитор розумів проблеми формування національного навчання. Лисенко зазначає: «школа моя має добрий попит у широкої публіки міської в провінціальної. Особливо класи співу у трьох професорів. Вечори публічні відвідуються дуже людно і приймаються дуже гучно. А оперні вистави (бо з цього завівся у школі оперний клас) в оперному театрі з оркестром оперним роблять цілу сенсацію у городі…Вже з моєї школи чимало співців. Особливо співачок, мають ангажементи в театрах…» [2, c. 49].

Отже, музично-драматична школа мала яскраве національне спрямування і відіграла значну роль у розвитку українського музичного мистецтва. Помітний внесок у розвиток музичного мистецтва й освіти зробили учні та послідовники Миколи Лисенка. Потрібно відмітити серед них найяскравіших представників професії – К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, О.Кошиць, М. Аркас та інші діячі та композитори. Завдяки активній просвітницький діяльності видатних музикантів-педагогів і композиторів Міністерство освіти у 1897 р. видало циркуляр в якому було рекомендовано всім навчальним закладам влаштовувати учнівські літературно-музичні вечори, які стали однією з форм заохочення молоді до літератури і музичного мистецтва. Втім, тільки у навчальних закладах на чолі яких стояли обдаровані особи, спостерігалося поєднання загальноосвітніх дисциплін з музикою [71, с. 118].

Серед видатних діячів музичного мистецтва і педагогіки відповідного періоду почесне місце належить уславленому майстру хорової культури, диригенту, фольклористу, талановитому педагогу **Миколі Леонтовичу** (1877–1921). Микола Леонтович був не тільки видатним митцем, всесвітньо уславленим майстром хорових мініатюр, створених на основі кращих зразків народного пісенного мистецтва, музично-громадським діячом, а й талановитим педагогом, який усе своє свідоме життя віддавав служінню дітям, важливій справі музично-естетичного виховання підростаючого покоління.

Про це згадували в наукових доробках дослідники творчості майстра. Відзначалося про його здатність віддаватися педагогічній діяльності, мовилося про вміння швидко створювати хоровий колектив, вивчати з дітьми різноманітний пісенний репертуар тощо. Як відомо, М. Леонтович увійшов в історію вітчизняного музичного мистецтва як палкий шанувальник і натхненний поет української народної пісні, як незрівняний майстер її художнього збагачення і перетворення у повноцінний музичний твір. Тому зрозуміло, що початковий етап музичного виховання у системі масової школи він пов’язував з піснею як найправдивішим за своїм естетичним змістом життєвим явищем. Композитор послідовно дотримувався принципу визначальної ролі фольклору у процесі дитячої музичної освіти. У своїх методичних рекомендаціях він пропонував починати навчання з безнотного співу на основі народних мелодій, вважав відповідний навчальний матеріал незамінним в оволодінні нотною грамотою.

У своїй педагогічній роботі композитор прагнув використовувати й пристосовувати до освітніх умов не лише традиційний матеріал з фольклорної спадщини, а й творчі досягнення вітчизняних і європейських композиторів. Митець дотримувався педагогічних принципів, якими керувалися його попередники М. Лисенко, Я. Степовий, К. Стеценко. Основні засади музично-педагогічної діяльності, широко застосовували молоді на той час композитори Л.Ревуцький, М. Вериківський, П. Козицький [57, с. 6].

Микола Леонтович завжди проявляв інтерес до всього нового у сфері музичної педагогіки. Так приміром, йому була цікава на той час поширена і популярна в масових школах методика Е. Жака-Далькроза. Завдяки широкому кругозору й активній діяльності з’явився навчальний посібник «Практичний курс навчання співу в середніх школах». Основу вміщеного навчального матеріалу складають пісні для хорового виконання, поспівки для сольфеджіо, канони для виховання перших навиків багатоголосного співу. Увесь виконавський нотний матеріал чергується з теоретичним матеріалом. У цьому матеріалі закладено пояснення знаків нотного письма, тривалості, поняття розміру, знаків альтерації, будови мажору та мінору тощо. Окреме місце у підручнику займає матеріал з хорових пісенних та теоретичних вправ. У своїх методичних вказівках Леонтович наголошував, що студіювання пісень напам’ять ритмічні вправи без нот, ритмічний диктант для запису, спів різних музичних зразків по нотах, а також самостійна творчість учнів розвинуть слух учнів і зроблять їх більше свідомими в нотній грамоті [32, с. 67]. Зазначимо, що у підручнику навчальний матеріал з теорії музики подається в суворій послідовності і має досить об’ємний та широкий зміст.

У теоретичних засадах педагог спирається на знання та теорію Б.Яворського. Зокрема, він використовує інформацію з теорії звукового тяжіння, подаючи у своєму посібнику відповідні вправи (наприклад, побудовані на тритонах). Цікаво, що використовуючи отримані у Яворського знання з принципів ладового ритму, він пристосовує до отриманих знань народну ладову систему. Отже, у своїй педагогічній праці Леонтович поєднав теоретичні засади з практичними знаннями та навичками. Його методичні пошуки та новизна насамперед ґрунтувалася на практичній доцільності та ефективному результаті отриманих знань у процесі музично-слухового розвитку дітей.

Особливу увагу митець приділяв розвитку музичного слуху і пам’яті в учнівства, творчих здібностей та ладового чуття. З огляду на це, цей педагогічний доробок випередив усі тогочасні видання з музики. Меті швидкого й якісного навчання підпорядковувалися всі завдання, спрямовані на розвиток слуху, пам’яті, фіксації звукового руху та інтервальних співвідношень.

У вивченні нотної грамоти педагог звертався до різних методичних прийомів, що дають найбільшу результативність. Навіть побіжне ознайомлення з його педагогічними принципами дають можливість визначити, що Леонтович скеровував увагу на метод евристичного опрацювання і засвоєння дидактичного матеріалу. Важливо, що евристичний метод у своїй педагогічній роботі застосовував Кирило Стеценко. Сутність цього методу полягає у тому, що розвиваючи та активізуючи музичне мислення дітей, вчитель спонукає та привчає своїх вихованців до самостійного аналізу явищ, узагальнень і висновків.

Характерно, що увесь навчальний матеріал з хорового виконавства Леонтовичем подано у вигляді acapella. Отже, вчителю який працює по методиці Леонтовича, нема потреби постійно звертитися до музичного інструменту. У процесі роботи він може використовувати інструмент для перевірки інтонаційної висотності та чистоти виконання. Зазначимо, що відповідна метода досить позитивно впливає на музичний розвиток дитини, зокрема загострюється внутрішній слух, контролюється координація слухового й голосового апарату. Це, в свою чергу, позначається на якісному оволодінні культурою хорового співу acapella, що досить важливо для розвитку музичних здібностей у дітей. У своїй роботі митець користувався здебільшого камертоном, проте на заняттях впроваджувалися скрипка, фісгармонія, фортепіано.

Отже, констатуємо, що головними принципами методики М.Леонтовича стали розвиток свідомого ставлення дітей до сприймання музичних явищ, пробудження і вдосконалення їх творчих здібностей. Передусім митець орієнтується на аналітико-синтетичний метод викладання – від ознайомлення із загальним цілим до складових його частин і навпаки. У засвоєнні знань педагог спирається на метод евристичного навчання, активізуючи пошукову діяльність самих учнів та їх самостійну роботу на заняттях. Форма репродуктивної подачі навчального матеріалу (розповіді, пояснення, коментування) чергується з поставленими запитаннями та відповідями учнівства [32, с.73].

Підсумуємо, що застосовуючи різні особисті методичні прийоми, перенесені з практики в теорію і навпаки, Микола Леонтович побудував цілісну педагогічну систему, яка знайшла своє відображення у подальшій діяльності його послідовників.

До самобутніх зразків української національної музичної школи відноситься постать **Кирила Стеценка** (1882–1922)– критика, публіциста, композитора, педагога, автора дитячих пісень, хорових творів та опер-казок.

Все своє свідоме життя діяч присвятив педагогічній роботі. Він викладав у школі, проводив велику позакласну та позашкільну діяльність у галузі музичної освіти та виховання. Композитор широко пропагував національну фольклорну творчість, впроваджував у навчання дітей цікаві зразки з пісенної творчості російських і українських народів. К. Стеценко був впевнений, що саме народна пісенна спадщина відіграє головну роль у духовному становленні підростаючого покоління, піднімає національну свідомість, виховує любов та патріотизм до своєї землі.

Кирило Стеценко, як критик-публiцист, тiсно пов'язував свої досліди у цій галузі з методико-педагогiчними питаннями та принципами. Численні методичнi настанови були написані для навчальних закладiв, які впроваджувалися і перевiрялися у практичній роботі. У своїй діяльності автор придiляв багато уваги дитячому музичному репертуару. Митець був відомим на той час педагогом, який почав шукати нові методи опрацювання народної пісні, впровадив багато цінного у методику викладання співу у загальноосвітній школі. Він вважав, що головною метою викладання співів у масовій школі був розвиток музичних здібностей та естетичних смаків і почуттів у дитини. За методичними рекомендаціями Стеценка саме хоровий спів та вивчення нотної грамоти повинні були стати головним підґрунтям у навчальному процесі. У своїй педагогічній роботі він здебільшого спирався на фольклорний матеріал, на обробки народних пісень, музику створену на основі фольклорної пісенної спадщини. За своїм призначенням навчальний пісенний матеріал ві поділяв на три групи:

1. Пісні для хору a capella.
2. Твори для дитячого дво- і триголосного хору у супроводі фортепіано.
3. Музично-хорові твори, що увійшли до театральних постановок.

Придiляючи шкільному репертуару першочергову увагу, К. Стеценко впорядкував пісенну збірку «Луна», що складалася з цікавих зразків народної фольклорної спадщини та творiв тогочасних композиторiв, розпочав творчу працю над написанням опери для дiтей «Iвасик-Телесик».

Створюючи обробки для шкільного хорового колективу, композитор ставив перед собою завдання збагатити і поповнити народно-пісенним матеріалом репертуар дитячих хорів. Цим композитор стверджував, що саме народна пісенна спадщина повинна стати основою музично-естетичного виховання дітей [61].

Музично-естетичні та методико-педагогічні питання та принципи К. Стеценко виклав у своїх друкованих працях: «Шкільний співаник», «Початковий курс навчання дітей нотному співу», «Методика шкільного співу», «Програма навчання співу, складена для єдиної школи». У своїх працях діяч доводив необхідність художньо-естетичного виховання всіх без винятку дітей. Задля впровадження своїх ідей митець прагнув до створення власної системи, яка б включала всі рівні розвитку учнівства. Головною ланкою відповідної системи він вважав масову школу, тому пропонував навчати дітей співу по дві години на тиждень, аргументуючи «дати закінчену середню загальну освіту учням і в цій галузі знання – мистецтві» [100, с. 75]. З метою розширення освітньо -виховного значення музичних дисциплін він радив використовувати творчість композиторів -класиків.

За Стеценком комплексне музичне виховання, розвиток загальних музичних здібностей повинно включати навчання нотного співу, виховання слуху, музичної пам’яті, голосу, почуття ритму, звукоутворення та навичок хорового співу тощо [ 89, с. 143].

У своїй педагогічній діяльності митець суворо дотримувався етичних норм та педагогічного такту щодо різного учнівського складу і вимагав цього від викладачів. У його методичних настановах простежувались застереження від оцінки здібностей дитини, зауважень та указівок про помилки вголос. За його порадами потрібно уважно прислухатися до того, як учень сам виконує пісенний матеріал, розбиратися в причинах фальшивого співу, активно навчати і допомагати учнівству набувати вміння і навички вокальної підготовки. Тим самим він спростовував існуючу на той час точку зору про самовплив у відповідній освітній роботі.

Стеценко опираючись на вже існуючи теоретичнi основи у системі музичної освiти i виховання дiтей розробляв особисті питання. Основні аспекти його методичних порад стосувалися по-перше, загальної доступності та обов'язковості естетичного виховання, по-друге, науковості наданих знань, по-третє, вiдповiдності дидактичного матерiалу вiковим та психологiчним особливостям учнівства.

Цiкавi щодо цього визначенi автором вимоги до пiдручникiв, якi «повиннi мати науковий характер» i бути пристосованими «до шкiльного вжитку», а «розподiл глав i параграфiв, маючи на метi науковi завдання, мусить також пристосовуватись до шкiльно-педагогiчних вимог. Мова пiдручникiв, – наголошує автор, – повинна бути ясна, лiтературна, популярна» [71, с.37].

Аналізуючи доробки К. Стеценка у площині співацькї освіти зазаначимо, що перед співом кожного вокального твору він рекомендував спочатку робити детальний аналіз по частинам згідно з літературним змістом та музичними фразами. Композитор вважав, що спів по нотам потрібно починати з відчуття метро-ритмічних співвідношень слова і мелодії, а не тільки звуковисотності побудови твору. За його методою, прочитання вголос тексту та відчуття метричної пульсації розвиває відчуття ритму, вчить дітей правильної та чіткої дикції. К. Стеценко наполягав на принципі розвитку голосу дітей починаючи від звуків середньої висоти з поступовим розширенням діапазону.

Цікавим є те, що він пропонував відкинути поширений спосіб вивчення тривалостей нот з цілої, а починати розвивати музичну грамоту з четвертної. У методичному арсеналі К. Стеценка було розроблено особистий наочний диктант. Учні співали слово чи голосний звук на висоті «вищого» чи «нижчого» тону, роблячи переходи за вказівкою руки вчителя.

Митець розробив кілька ступеней музичного розвитку дитини:

– на першому ступені навчальної шкільної програми багато уваги приділялося організації дитячих музично-рухових ігор разом зі співом;

* на другому ступені – вивчення теорії музики;
* на третьому – вивченню гармонії, історії слов’янської та української музики, розучування хорових творів та солоспівів.

Ним була розпочата праця по створенню шкільних програм з музики, але передчасна смерть не дала композитору закінчити задумане [67, с. 130–131].

Опрацьовуючи власну методику, він спирався на прогресивні ідеї того часу насамперед, дотримання принципу наступності у викладенні навчального матеріалу та введення аналітико-порівняльного та евристичного методів, які розвивали самостійність учнівства.

На основі використання народного фолькловного пісенного матеріалу К. Стеценко приділяв велику увагу розвитку музичних здібностей, прищепленню та вихованню в дітей естетичного смаку й почуття прекрасного. Будуючи свою методику на тогочасних наукових засадах К. Стеценко означив шляхи найбільш вдалого використання пісень, ігор і рухів, домагаючись значних результатів у розвитку музичних здібностей дітей. Його педагогічна спадщина ще не до кінця вивчена, втім можна констатувати, що творче використання означених ідей сприятиме значному поліпшенню музично-освітньої роботи в школі [47, с.131–132].

Особливе місце у плеяді найталановитіших представників вітчизняного музичного мистецтва належить **Василю Верховинцю (Костіву)** (1880–1938) – українському педагогу, музикознавцю, хореографу, композитору.

Музично-педагогічна діяльність була невід’ємною частиною його багатогранної діяльності. Педагогічні ідеї митця базувалися на широкому спектрі мистецької діяльності у галузі фольклористики, хореографії, хорового виконавства, акторської майстерності, композиторських починань. Простежуючи сторінки біографії неможливо не відмітити широкий розмах у його педагогічні сфері. Так у 1919-1920 рр. він працює викладачем з методики хорового співу на диригентських курсах імені Лисенка у Києві та у Київському педагогічному інституті. З 1920 по1932 роки завідувач кафедри мистецтвознавства Полтавського інституту народної освіти одночасно веде українську народну хореографію в трудовій школі імені І. П. Котляревського. Верховинець як педагог справляє незабутнє враження на слухацьку аудиторію насамперед своєю ерудицією, надзвичайними музичними здібностями, глибоким знанням фольклорних традицій, умінням цікаво будувати і проводити лекційні занаття.

Впродовж року В. Верховинець працює викладачем Харківського музично-драматичного інституту. Як педагог-диригент Василь Миколайович удосконалює свою майстерність на диригентському відділі музично-драматичного інституту М. В. Лисенка та керує хоровою студією імені К. Стеценка при музичному товаристві імені Леонтовича. [71, с. 7–12].

В історії музичної педагогіки творча спадщина В. Верховинця має велике значення. Основні навчально-методичні посібники діяча, такі, як: «Весняночка», «Теорія українського народного танцю», «Хрестоматія українських народних танців» увійшли до списку національної педагогічної спадщини України. У цих посібниках міститься методичні вказівки та багатий дидактичний матеріал, дібраний для навчання співу й танцю численної учнівської молоді.

Для музичної освіти ти виховання особливу цінність має посібник «Весняночка», у зміст якого увійшли пісні-гри, зібрані у народі на основі фольклорних записів Квітки, Титаренка, Конощенка, Дрімцова або на основі творів написаних Лисенком, Леонтовичем, Стеценком, Козицьким. Педагогічна та естетична вага цього посібника полягає у тому, що на основі творів дитина має змогу відчути благородну дію музики і слова, танцю і ритмічних рухів [88, с. 26].

Включений до «Весняночки» навчальний матеріал можна умовно поділити на три групи:

* пісні-ігри, що відображають життєві явища ніби у зафіксованому відповідному стані, відтворюють однопланові образи без будь яких змін;
* група творів, у яких хоча й відновлено один нарис, але з яскраво вираженою динамікою розвитку;
* група творів з музично-ігровими нарисами, які контрастують між собою.

Відповідно до категорії твору обиралися різноманітні за образом рухи, а саме:

* підготовчі до танцювальних (плескання у долоні, похитування голівкою, стукіт ногами);
* гімнастичні – рухи з різноманітними предметами в руках;
* сюжетно-образні рухи (відтворення рухливості тварин, птахів, дії людей тощо).

Розуміючи моторну природу музичного чуття митець переосмислив роль руху зі співом стосовно всебічного розвитку дитини. На основі власних педагогічних спостережень він дійшов висновку, що «…найсильніше бажання у дитини – це бажання руху» [20, с. 21].

Матеріал цього посібника він застосував у навчально-виховному процесі, викладаючи інноваційний на той час курс під назвою “Дитячі ігри”. Свої педагогічні ідеї та погляди педагог широко впроваджував у своїй практичній роботі з підготовки майбутніх вчителів у вищих навчальних закладах. На заняттях зі спецкурсу «Дитячі ігри» Верховинець доносив студентам важливість вивчення методики рухливих музичних ігор та ознайомлював з яскравими прикладами зі своєї практики. За спогадами його студентів, він подавав зміст гри, розподіляв ролі і після засвоєння пісенного супроводу та хореографічних елементів гра виконувалася самими студентами як цілісна синтетична жанрова форма. «Василь Миколайович викладав без записок і конспектів, працював натхненно, до самозабуття. Створювалось враження, ніби він, працюючи, творить і відкриває перед нами щось нове, ніким не знане досі. Захопленість педагога передавалась всім присутнім – аудиторія жила одним життям, одними думками, підкорена одному творчому пориву. Серед студентів тільки й було мови про нового лектора і його предмет» [21, c. 13].

Отже, можна стверджувати, що педагогічне кредо та ідеї на які спирався педагог полягало у прагнення об’єднання слова, співу, руху як джерела виховного впливу на всебічний розвиток дитини.

Основним підґрунтям музично-педагогічної, хореографічної, науково-теоретичної, диригентської, композиторської діяльності В. М. Верховинця був фольклорно-етнографічна спадщина. Педагог уважав, що у різних сферах суспільного життя та формуванні національної свідомості морально-етичних принципів, культурного рівню людини, поряд із традиційними виховними засадами чимала роль належить українській народній творчості.

Предметом його творчих захоплень були найбільш характерні особливості національної культури і побуту українського народу – звичаї, традиції, обряди, народне мистецтво, усна народна творчість. Діяч вважав, що фольклорне надбання у своїй сукупності створює специфічне етнічне обличчя, менталітет української нації загалом. Протягом багатьох років Василь Верховинець досліджував цікаві матеріали українського фольклору і на його основі будував свою теоретичну і практичну педагогічну діяльність.

У своїй педагогічній роботі він наголошував на важливості співу без супроводу, що є традиційним для народного виконавства в Україні. Важливо, що Верховинець впроваджував такий вид вокальної роботи саме на початковому етапі навчання. Він розглядав вокально-хорову освіту на основі синтезу всіх його освітніх елементів, спрямованих, з одного боку, на розвиток музичних здібностей дітей, з іншого – на збагачення виконавських можливостей вихованців з раннього дитинства [88, с. 29]. Педагог спирався на їх синкретичну природу, яка розкриває широкі можливості для всебічного розвитку особистості – морального, інтелектуального, фізичного, формування національної культури молоді [28, с. 85–87].

Найбільші заслуги В. Верховинець має у царині народного українського танцю. Сам Верховинець відмічає, що пісні календарно-обрядового кола, особливо веснянки, купальські та весільні, які початком своїм сягають сивої давнини, збереглися з іграми, танцями та хороводами. «Це наводить на думку, що всякі ігри й танці наш народ водив спершу під пісню» – пише він у передмові до першого видання книжки «Теорія українського народного танцю…. Без пісні чи без музики танцю нема… Танцювальна пісня і танець, танцювальна мелодія на інструменті і танець – це одне нероздільне гармонійне ціле».

Завдяки його системі, яка полягає у описуванні рухів при відповідному трактуванні, ілюстрації малюнками і схемами, можна легко вивчити або записати який завгодно танець, створити будь-яку танцювальну композицію. Свій великий практичний досвід митець виклав у фундаментальному дослідженні «Теорія українського народного танцю», що стала підґрунтям професійного розвитку хореографічного мистецтва в Україні [98, с. 193-194].

Отже, педагогічна спадщина, ідеї та методика В. Верховинця – глибоко національне за своїм духом і змістом явище, сутність якого полягає у вихованні молоді на численних духовних цінностях, соціально-історичному досвіді українського народу засобами високо-морального національного українського музичного мистецтва [88, с .31].

Продовжуючи ретроспективний аналіз педагогічної діяльності відомих українських музикантів, неможливо оминути постать **Б. Яворського** (1877–1942) – музикознавця, автора теорії музичного мислення, педагога-новатора. Наукові здобутки видатного теоретика були асимільовані провідними музикознавцями ХХ століття: Б. В. Асаф’євим, Т. С. Бершадською, Є. В. Назайкінським, Ю. М. Тюліним, Ю. М. Холоповим тощо.

На початку минулого століття до питань удосконалення масової музичної освіти була прикута увага не тільки вчителів музики, але й діячів культури, композиторів, музикантів-виконавців, теоретиків та мистецтвознавців. Б.Яворський не лишився осторонь цих загально-культурних процесів і активно включився до корінної перебудови загальної музичної освіти.

Педагогічні напрацювання Яворського надзвичайно масштабні. Музично-педагогічна діяльність яскравого представника з мистецького кола відома вкрай мало, особливо її змістовні теоретичні та методичні доробки. Чимало педагогічних ідей Б. Яворського знайшли своє втілення у практиці музичної освіти та виховання, закарбувалися в їх формі та змісті. Питанням організаційного і змістовного упорядкування системи музичної освіти Б. Яворський піднімав протягом всього свого життя. Його робота спиралася на ґрунтовні педагогіко-ідеологічні, педагогіко-методичні основи. Протягом життя вченого вийшло всього одинадцять видань. Це праці невеликого обсягу - "Будова музичної мови. Матеріали і замітки. Ч. 1–3", "Вправи з голосоведення", "Будова музичного твору у зв`язку з його виконанням" та інші [7, с. 9].

Впродовж освітньо-педагогічної діяльності Б.Яворського закладалися підвалини нової музичної педагогіки, утверджувалися інноваційні види музичної роботи, увійшов у широкий обіг позначений ним термін «музичне виховання». Слід зазначити, що чимало понять і термінів були запозичені з теорії Яворського і надалі стали хрестоматійними для музикознавчої науки. Мету музичного виховання він вбачав у розвитку загальнохудожніх та інтелектуальних даних, закладених у дитини самою природою, створенні основи для розвитку музичного сприймання, художнього творчого мислення. У музично-педагогічній концепції діяча чільне місце посіла мета виховання учнів шляхом розвитку їх музичного мислення як здатності осмислювати логіку розвитку музичної мети, виявляти її закономірності, внутрішні зв’язки, здатність розуміти мову музики і розмовляти нею, виховання «здатності відчувати та сприймати стихію мистецтва [90, с. 8 ].

На думку Яворського, розвиток музичного мислення має бути зближеним із завданнями виховання певних якостей слуху: сприйняття динамічного інтонаційного життя твору. Здатність сприйняття інтонаційного процесу, митець вважав наріжним каменем музичних здібностей [7, с. 51].

Особливого значення Б. Яворський надавав слуханню музики, вважаючи це основою всієї системи музичного виховання. На думку митця, слухання музики насамперед організує музичне мислення і підвищує культурний та естетичний рівень учнівства. Заняття зі слухання музики організовують творчу увагу, звільнюють сприймання від зайвого відволікання, словесний аналіз прослуханого вимагає від учнів кропіткої аналітичної роботи. Яворським було продумано і втілено схему аналізу музичного твору. що включала:

* безпосереднє сприймання характеру музики, загальної музичної думки і напрямку її розвитку;
* розділ прослуханого на частини, характеристика конкретних фрагментів в процесі музичного розвитку твору;
* усвідомлення значення звукового і музичного часу, епохи, відповідного побуту.

У процесі слухання твору педагог надавав важливого значення розкриттю його історичної і культурологічної панорами. Він завжди йшов від безпосередньо-емоційного сприймання твору в цілому до детального його аналізу [72, с. 81].

Важливого значення у педагогічному процесі Яворський надавав єдності емоційного та свідомого стану, яка спиралася на розвиток асоціативного зв`язку у процесі сприймання музичного матеріалу. В основі процесу сприйняття музики було закладено рівність емоційного впливу різних видів мистецтв та різних явищ життя, близьких за змістом. На заняттях Яворський так би мовити, занурював учнів у епоху життя та творчості композитора, враховуючи емоційний відгук дітей, створюючи атмосферу уваги та переживання почутого. Отже, у процесі аналізу структури творів відбувалася виховання художнього мислення дітей. Важливо, що Яворський приділяв особливу увагу на встановлення зворотного зв`язку з учнями, не оминав увагою прагнення, бажання дітей у навчальному процесі.

У своїх педагогічних ідеях митець особливу увагу звертав на розвиток творчого мислення дитини. На думку педагога, дитяча творчість виступає чи не найголовнішою ланкою у музичному мисленні. На цій основі ним було створено цілісну концепцію розвитку асоціативного ряду мислення учнів. Згідно з цією концепцією, дитяче мислення проходить шлях від розрізнених, іноді не пов’язаних між собою вражень (зорових, рухових, слухових) до їх упорядкування, поглиблення, усвідомлення, до вибудовування їх у єдиний ряд, до більш високого виду асоціацій [90, с. 9].

Формування музичного сприйняття і музичної творчості дитини, на думку Яворського, має включати п'ять етапів, так зване «введення в творчість»:

* накопичення власних вражень;
* вираження творчого начала в зорових, сенсорно-моторних і мовних проявах;
* імпровізація у різних іпостасях, насамперед рухова, мовна, музична;
* створення особистих композицій (музичних, зображальних, пластичних, літературних);
* насамкінець, музична творчість у невеликих пісенних та інструментальних жанрах.

Отже констатуємо, саме Б. Яворському належить розробка основних ідей формування музично-творчих здібностей дітей, які не втратили своєї актуальності та цінності і в наш час, а саме:

* взаємозв’язок різних видів мистецтва у педагогічній роботі;
* розвиток творчого начала у формуванні особистості;
* доцільність педагогічного керування дитячою творчістю;
* вивчення фольклору як основи для творчості;
* розвиток творчої уяви та асоціативного мислення у дитини.

**2.2 Європейський вектор розвитку музичної освіти України**

В Україні мистецька освіта складалася протягом кількох століть і на початок ХХ ст. становила ефективну систему функціонування мистецьких навчальних закладів. Національне піднесення, породжене у період відродження української державності надало поштовх художнього розвитку країни. На теренах мистецької освіти зайняли свою нішу низка дошкільних установ мистецького напряму, дитячих музичних та художніх шкіл, навчальних закладів культури та мистецтва середньої ланки, професійних вищих навчальних закладів тощо. У період свого існування мистецькі навчальні інституції ставали центрами формування і збереження культурних традицій, впровадження інноваційних ідей та перетворень, які у свою чергу складали цілісну картину культурного буття України.

Разом з тим слід зазначити, що помітний вплив на піднесення загального рівня музичної освіти в країні відігравала європейська художня школа. На дієву реорганізацію освіти у національному вимірі значно вплинула науково-педагогічна думка відомих діячів вітчизняного та європейського культурного простору.В. Шульгіна зазначає, що характерними рисами розвитку української музичної школи є те, що внаслідок децентралізації зарубіжного музично-освітнього досвіду і його проекції на власні культурологічні проблеми виникли об’єктивні умови для розбудови і професіоналізації національної музичної школи, яка розвивалась у контексті європейської культури [108].

Розглянемо основні питання та новації, на які вже тривалий час у своїй діяльності спирається майже вся вітчизняна і зарубіжна педагогічна спільнота.

Відомий педагог-гуманіст **Ян Амос Коменський** у своїй фундаментальній праці "Велика дидактика" виклав основні ідеї закладені у концепцію музичної освіти та виховання. Вчений вважав, музичне виховання, повинно бути одним з аспектів загального гуманістичного виховання. Коменський визначив орієнтири системи масової музичної освіти та основні принципи навчання, включаючи практичні рекомендації батькам та педагогам [49].

Окрему низку питань та розробку своєрідної концепції музично-естетичного виховання висунув **Ш. Фур’є**. Ідея вченого стосувалася цілісного різнобічного виховання за допомогою елементів музичної освіти. Він дотримувався думки про невід’ємне значення мистецтва в процесі загального навчання дітей. Ш. Фур’є розробив систему цікавих методів музично-естетичного розвитку та запропонував особисту програму організації музично-драматичних установ які потрібно було впроваджувати починаючи з 6-ти місячного віку **[**13].

У ХХ столітті однією з яскравих концепцій музичної освіти та виховання була робота німецького філософа та педагога **Рудольфа Штайнера**. Він приділяв особливу увагу саме музичному вихованню дітей та молоді. За його концепцією співи, гра на музичних інструментах, оркестр та різноманітне ансамблеве виконавство, художні принципи евритмії мали щоденно збагачувати навчання дитини.

Р. Штайнер вважав, що музика "поглиблює" особистий світогляд дітини. Саме художньо-естетичне виховання дитини, яке не було на той час самостійним навчальним підрозділом, а лише доповнювало навчання з основних предметів, значно впливало на інтелектуальний зріст підростаючого покоління. Мистецькі дисципліни, що входили до позаурочної діяльності, повинні були органічно вливатися в кожне заняття, перетворюючи його у власний мистецький світ. У освітній парадигмі Р. Штайнера найбільш значущим стало положення про естетизацію загального навчального процесу з обов’язковим урахуванням апектів музичного виховання [107].

Упродовж ХХ століття на тлі активного розвитку музичної педагогіки, визначною в загальноєвропейському контексті стала діяльність відомих педагогів Е.Жак-Далькроза, К.Орфа і З.Кодая.

Усебічно глибокою стала теорія Е.Жак-Далькроза яка була побудована на системі музично-ритмічного виховання. Жак-Далькроз почав використовувати у безпосередньому зв’язку з музикою, її темпом, ритмічним малюнком, фразуванням, динамікою, штрихом спеціальні вправи, до яких входили різноманітніші рухи – крокування, біг, стрибки, танцювальні й пластичні рухи. Використовувалися також вправи, спрямовані на виховання швидкої реакції – уміння включатися у рух, не переривати або змінювати його. Педагог вважав, що м’язи і нервова система мають бути привчені до відтворення різноманітних ритмічних рухів, а вухо – здатним правильно сприйняти музику, що дає поштовх цьому рухові [87, с. 159]. Результатом багаторічної праці вченого-педагога стало створення музично-педагогічної системи на ґрунті так званої еврітміки – зв’язка музики з рухом.

Цікаві розвідки ретроспективних тенденцій мистецької освіти закладено у музично-педагогічній концепції **К. Орфа та З. Кодая**. Зазначимо, що саме педагогічні доробки цих педагогів відіграли особливу роль у музичній освіті та вихованні ХХ століття. Науковці вважали, що починаючи з елементарного освітнього рівня, потрібно розвивати музичні уявлення. У педагогічній діяльності важливо слідкувати за тим, щоб музичний розвиток не відставав від розвитку загального.

Результатом музично-педагогічної роботи К. Орфа став знаменитий "Шульверк". Ця унікальна школа виховання дітей основана на знаннях з музики. Означена освітня система побудована на інтеграції рухів, співу та грі на спеціально створеному дитячому музичному інструментарії [9].

На думку К.Орфа, музичне виховання не повинно обмежуватися розвитком слуху, ритму, слуханням музики, навчанням співу і гри на інструментах. Завдання музичного виховання – стимулювати і спрямовувати творчу фантазію, уміння імпровізувати, творити у процесі індивідуального і колективного музикування [87, с.166].

Надалі, перерахуємо провідні напрями концепції не менш вагомого представника зі світу музичної педагогіки **З. Кодая**:

– у процесі загального навчання музиці відводиться центральне місце;

– гарний музичний смак потрібно прививати з дитинства;

– завдання освітньої установи – залучити учнівство до інтелектуальної музики;

– щоденний заняття співу розвивають тіло й душу;

– основою музичного виховання є народне музичне мистецтво;

– спів та рух завжди пов’язані між собою;

– музична освіта та виховання позитивно впливає на становлення різноманітних здібностей дитини.

Отже, констатуємо, що педагогічна система З. Кодая мету і завдання музичної освіти як проблему формування духовних цінностей дитини, вирішує через розвиток культури слуху, музичного сприймання, активних співацьких навичок тощо. Основу так званого «угорського методу» закладено у систематичних заняттях музикою, вже починаючи з трирічного віку особистості [73].

Важливо, що на доробках З.Кодая було створено так званий «Кодаївський метод» угорським педагогом Адамом Йено який ґрунтувався на глибинних угорських національних традиціях музикування.

Сприятливо впливала на розвиток музичної освіти педагогічні ідеї болгарського педагога **Бориса Тричкова**. Як результат своєї педагогічної діяльності ним було видано методичний посібник «Східці», в якому викладено музично-педагогічні основи методу «свідомого нотного співу», що викликала значний інтерес у освітян не тільки Болгарії [87, с. 182 ].

Звернемось до цікавих розробок видатного ученого-педагога сучасності **В. Сухомлинського**, який вважав, що музичне виховання дитини необхідно розпочинати з раннього віку. На його думку. період дитинства є тим оптимальним віком, коли закладається інтерес до всього нового музики зокрема. За висловом В. Сухомлинського: "Без музичного виховання неможливий повноцінний розумовий розвиток дитини". [93]Відзначалося, що саме музика, насамперед народна, є найглибшим ґрунтом, який має надзвичайно сильну генетичну природу. Під впливом музики можливе становлення того неповторного, індивідуального обличчя та душі людини. В. Сухомлинський наголошував на могутній силі мелодії і слова, яка розкриває перед дитиною естетичні ідеали та сподівання на майбутнє життя.

У своїй педагогічній концепції він наполягає на принципі провідної ролі, що відводиться музиці у формуванні гуманістичних основ виховання людини. За Сухомлинським: «культура виховного процесу в школі багато в чому визначається тим, наскільки насичене шкільне життя духом музики. Як гімнастика випрямляє тіло, так музика випрямляє душу людини» [93].

Отже, підкреслимо, що вищеназвані автори у своїх наукових розробках піднімають питання необхідності залучення підростаючого покоління до музичного мистецтва через активну творчу діяльність.

Розглянемо основні підходи до проблеми музичної освіти та виховання відомого композитора та музикознавця **Б. Асаф’єва**. На його думку, недостатньо лише емоційного сприйняття мистецтва, необхідні вміння й знання – як засіб розуміння й пізнання музичного мистецтва. У процесі художньої діяльності формуються й розвиваються творчі здібності, що необхідні для занять мистецтвом. Разом з тим одночасно розвивається й формуеться сама особистість.

Б. Асаф’єв розглядав музичну освіту та виховання як засіб інтелектуального розвитку й духовного збагачення людини. «Музику багато хто слухає, – зазначав Б. Асаф’єв, – а чують не всі» [5]. "Неможливо процес навчання зводити тільки до формування якоїсь абстрактної "духовності", виховуючи неука й невігласа. Окрім почуттів, необхідно формувати інтелект дитини, учня, підлітка. А для цього через сприйняття, наступну творчу діяльність потрібно підводити школярів до осмислення музичних, а отже життєвих явищ, відображених у мистецтві" [5].

У галузі музичної освіти та виховання цікавими є напрацювання відомого вченого **В. Бехтерєва.** Досліджуючи дитячу психологію в рамках музичної освіти, він розглядав музичну діяльність як надзвичайно важливу умову розвитку навичок, звичок, смаків самої дитини. Розвиток музичного слуху, на його думку, "повинен відігравати у вихованні не меншу, а скоріше більшу роль, ніж живопис, бо музика, починаючи з раннього віку, вже здатна збуджувати естетичну емоцію" [10].

Один з яскравих представників американської теоретичної думки щодо естетичного виховання **В. Лоуенфельд** вважав, що основною метою виховання є "встановлення емоційного балансу особистості через терапію мистецтвом". На думку вченого, найбільш раннє застосування "терапії мистецтвом" забезпечує вільний, нічим не обмежений вихід емоційної енергії, що дозволяє особистості стати більш адаптованою до життя [106].

Отже, констатуємо основні здобутки європейської педагогічної школи, що перекликаються з музично-педагогічною думкою української національної освітньої спільноти:

* прагнення провідних педагогів Європи у досягненні рівності між загальноосвітнім і мистецьким освітнім спрямуванням;
* обов’язкове включення музичних дисциплін у навчальних установах до системи повного гармонійного розвитку особистості;
* формування, розвиток і стимулювання до музичної творчості;
* створення умов для творчого пошуку;
* впровадження і популяризація творчого музикування;
* залучення у навчанні до фольклорних витоків і народної музики як основи музичної мови дитини;
* орієнтація на масову музичну освіту і виховання.

Як бачимо у спільну мету, що об’єднує музичних педагогів європейського та вітчизняного походження закладено основи всебічного гармонійного розвитку, єдності музичного навчання та виховання, масовості і синтезу аматорства та професіоналізму. Отже, музична педагогіка в особі видатних діячів європейського мистецького простору акумулювала основні досягнення і відобразилася на музично-педагогічній думці України.

На межі ХІХ–ХХ століть у багатьох країнах світу почали приділяти багато уваги реорганізації тогочасної системи музичної освіти. У великих європейських містах масово відкривалися мистецькі установи: академії, вищі музичні школи, коледжі, консерваторії тощо. Центром уваги у навчанні було інструментальне виконавство. Інший освітній напрям стосувався підготовки педагогів музики для загальноосвітніх шкіл та вчителів сімейного музичного виховання. Привілейована роль відводилася школам майстерності на чолі яких стояли видатні педагогі і музиканти. Яскравими діячами у галузі музичного мистецтва які займалися педагогічною діяльністю можна назвати М. Клементі, К. Черні, Ф. Шопена, Ф. Ліста, А В’йотан, Й. Іоахіма, Р. Крейцера, Р. Вагнера, Г. Малера тощо [36, с. 334 ].

Тогочасна європейська музична освіта формувалася під впливом нових чинників і зазнавала суттєвих змін. Демократизація музично-театрального і концертного життя, виникнення нових оперних театрів і оркестрових колективів, розквіт інструментальної музики, поширення домашнього музикування, створення численних співацьких товариств, зростання уваги до музичної освіти в масових школах у деяких країнах – усе це вимагало великої кількості виконавців і педагогів, якіснішої спеціалізованої підготовки музикантів [87, с. 141].

Протягом досліджуваного періоду в музичних навчальних інституціях Європи усталена система музичної освіти розділилася на два основні напрями. Приміром, освіта Німеччини, Австрії, Швейцарії котувалася як центр професіоналізму лише у галузі музично-теоретичної освіти. Інструментальне виконавство, практичне музикування та функціонування студентських хорових колективів, симфонічних оркестрів, камерних ансамблів здійснювалося на поверхневому аматорському рівні. Тому, прихід в освіту яскравих музикантів-виконавців, зробив швидкий прорив у професіоналізації галузі інструментального виконавства. Музична культура відповідного періоду тісно пов’язана з іменами Бетховена, Дебюссі, Верді, Вагнера, Гріга, творчість яких із надзвичайною силою віддзеркалила реальні, невідомі раніше можливості музики [36, c. 334].

У Великобританії підготовка музикознавців відбувалася більш широкому обсязі знань. Студентами та слухачами засвоювалися музично-теоретичні дисципліни до яких входила історія музики, музично-інструментальна практика та музична педагогіка. Подібний розподіл на користь теоретичного напряму залишався актуальним протягом декількох десятиліть ХХ століття.

Оглядаючи минуле констатуємо, що на теренах сучасної європейської музичної освіти різниця між її загальним та спеціалізованим професійним напрямом залишається актуальною і має досить різний характер навчання. Це передусім залежить від якісного кадрового викладацького складу, фінансування музичних навчальних інституцій, державної або приватної підтримки, включення функції меценатства в особі окремих діячів та різноманітних товариств тощо.

Отже, музична освіта як історична категорія почала формуватися на ранніх етапах розвитку й була пов’язана зі створенням перших професійних музичних навчальних установ. На розвиток європейської музичної культури і освіти вплинула діяльність митців та культурних діячів з різних прошарків тогочасного суспільства.

Паралельні процеси відбувалися і на теренах української держави. Музична культура й освіта розвивалася під впливом трьох основних чинників: традицій народної пісенності, професіоналізації освітньої сфери та нової європейської стилістики, закладеної творчістю Вагнера, Штрауса, Равеля, Скрябіна, Гріга, Дворжака [56, c. 402].

У відповідний період музична освіта України як і європейська, не була обов’язковою. Вона поділялася на декілька рівнів:

* елементарну (заняття музики в масовій загальноосвітній школі та уроки приватного характеру);
* середню (дитяча музична школа або музична студія);
* вищу (музичне училище, інститут, консерваторія).

Початкова та середня музична освіта створювала умови для виникнення в дитини натхнення до творчості, стійкого бажання жити в гармонії з навколишнім світом.

Підсумовуючи історичний екскурс у рамках магістерського дослідження констатуємо, що на сучасному етапі в Україні функціонує багатоступенева і безперервна система підготовки мистецьких кадрів, до якої входять:

* початкові спеціалізовані мистецькі навчальні установи, школи естетичного виховання; музичні школи-інтернати;
* позашкільні інституції, мистецькі студії;
* середні спеціалізовані заклади професійного спрямування, коледжі культури та мистецтва;
* вищі музичні навчальні заклади різного рівня акредитації, студії з підготовки творчих кадрів для національних музичних колективів України.

Таким чином, оглядаючи історичні надбання наголосимо. Що період кінця ХІХ початку ХХ століття став часом принципової реорганізації в розвитку української культури і освіти, часом небувалого злету творчої думки нашого народу [37, c.430]. Багаторічний музично-освітній досвід, закладений у минулих сторіччях яскраво відобразився на сучасному вихованні творчих особистостей. Це свідчить про ефективність системи музичної освіти минулого і доводить її життєздатність у сучасному музично-освітньому вимірі. Інтеграція вітчизняної музичної освіти в культурний простір Європи можлива лише з урахуванням власних традицій, національної специфіки, найкращих вітчизняних і європейських здобутків у процесі підготовки мистецьких кадрів.

**Висновки до другого розділу**

Різні наукові доробки і погляди, що розглядають історичну соціокультурну картину крізь призму осмислення української національної спадщини, дозволяють зробити висновки щодо особливості вітчизняної музичної освіти кінця ХІХ початку ХХ століття. Розбудова музичної освіти відповідного періоду була зумовлена своєрідністю суспільно-політичних та духовно-інтелектуальних перетворень.

Культурна ситуація цієї доби відзначалась й будувалась за двома характерними течіями, зміст і форма яких, чітко окреслювались у творчо – мистецький та освітній діяльності:

* перша течія, представляла собою модель відродження й збереження національної ідентичності;
* друга течія, представляла собою модель запозичення та оновлення української національної культури й освіти кращими зразками європейського художнього самовираження*.*

Музична культура й освіта відповідного періоду розвивалась під впливом цих основних чинників. Так звана народницька модель у музичній сфері була ознаменована впровадженням традицій пісенної творчості, здебільшого проявлялася у церковно-співацький практиці та в музично-освітніх здобутках Миколи Лисенка і його послідовників. Модерністська течія, вже як синтезована вітчизняна модель, була здебільшого яскраво представлена в музично-освітній сфері, що спиралась на традиції російського та європейського музичного мистецтва. Музично-педагогічна думка української мистецької еліти спиралася у своїх здобутках на ці два головні напрями.

Музично-освітні процеси знаходились під впливом суспільних суперечностей і здобули назву «Відродження». На художні перетворення орієнтувались майже всі сфери культурного життя (концертна, освітня, просвітницька, композиторська, критична). Суттєвою ознакою став сплеск масового освітнього руху.

Характер цих історичних формацій чітко простежується в функціонуванні громадсько-культурних товариств, освітніх осередків та навчальних інституцій тощо. Спираючись на головні мистецькі ознаки відповідної доби, було виявлено головне призначення музичної освіти, яке полягало в:

* примноженні української вітчизняної культури та пробудженні національної самосвідомості;
* усвідомленні гідності українського народу та значення його надбань у загальноєвропейському, світовому контексті.

Вітчизняна музично-педагогічна думка з одного боку відстоювала національні традиції, з другого, робила акцент на асиміляцію досвіду західноєвропейських та російських музичних культур.

Музично-освітня сфера мала кілька рівнів мистецької організації: чітка реорганізація навчальної справи; розширення інтелектуального діапазону, шляхом введення відкритих заходів лекційно-тематичного змісту, з обов’язковим включенням музичних номерів; улаштування музичних заходів, літературно – концертних вечорів; урізноманітнення дозвілля й відпочинку дітей та юнацтва.

Методика організації навчального процесу навчальних інституцій відзначалась впровадженням усталених освітніх традицій та використанням кращих досягнень світової художньої школи. Вона полягала в розширеному вивченні спеціалізованих предметів, в наставництві, в корелятивному підході, щодо навчання, в активній концертно-виконавський практиці.

Новітні ознаки культурних перетворень, також простежувались в освітніх осередках, синтезуючи кращі світові надбання і проектуючи ці надбання на український культурний ґрунт, заклали підвалини для музично-естетичного виховання і для подальшого формування професіоналізації музичного навчання.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У магістерській роботі проаналізовано і викладено історико-теоретичне обґрунтування стану музично-освітніх процесів крізь призму музично-педагогічної думки України кінця ХІХ початку ХХ століття. Проведене дослідження надає можливість зробити висновки за поставленою в ньому метою і завданнями.

Доведено, що посилення уваги до питань розвитку вітчизняної музичної освіти в різні історичні проміжки часу, зумовлено своєрідністю сучасного культурного життя, зростанням інтересу до вивчення надбань минулого. Актуальність обрання даної тематики продиктовано осмисленням важливості дослідження історії розвитку музичної освіти, педагогічних поглядів відомих особистостей того часу.

Обґрунтовано наявність і збереження історичних традицій, як головного підґрунтя для розвитку музичної культури й освіти в обумовленому періоді. Задля повної картини, розкрито мистецьку палітру культурного життя України попередніх тисячоліть як передумову розвитку у відповідному періоді.

З’ясовано і підтверджено, що розкриття повної мистецької картини того часу можливе за умови висвітлення загальної панорами культурно-мистецьких процесів у її багатогранних вимірах. Проаналізовано складні в суперечливі соціокультурні процеси з рядом позитивних ознак, що стали підґрунтям у формуванні музичної освіти як окремо окресленої самостійної галузі.

Виявлено високий рівень освіти та естетичного виховання минувшини в різноманітних навчальних інституціях та установах. Простежено етапи поступового відходу від аматорства до професіоналізації музичної освіти та удосконалення системи музичного навчання. Особливу увагу приділено аналізу діяльності досвідчених, широко ерудованих, творчих особистостей, які спрямовували свою роботу на зростання рівню музично-просвітницької, освітньої, концертно – виконавської сфер. Розкрито основні музично-педагогічні ідеї і думки яскравих творчих особистостей М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, В.  Верховинця, Б. Яворського.

Розкрито значну розгалуженість форм музичного життя минулих століть до яких входили музичні цехи, створення симфонічних оркестрів при панських маєтках, характер й специфіка концертної діяльності у формі домашнього музикування та інше. Створення та розгортання різноманітних інфраструктури ХІХ століття, що стали попередниками громадсько-культурних товариств відповідної доби. Простежено розгалуженість музично-драматичних товариств, освітніх осередків, навчальних установ.

Доведенозміцнення та активізацію вітчизняної культури, що охоплювала усі ланки й рівні духовного життя. Розкрито зміст функціонування та організації культурних, музичних, етнографічних товариств та осередків спрямованих на потреби відновлення й збереження всього національного.

Висвітлено визначні здобутки європейської музичної педагогіки які мали вплив на подальший вектор розвитку музичної освіти в Україні. Розкрито основні аспекти цілісної системи музичної освіти та виховання видатних педагогів музикантів Європи ХХ століття Е. Жак-Далькроза, К. Орфа, З. Кодая, Б. Трічкова. Проаналізовано розбіжності і паралелі в український національній і європейський музичній педагогіці.

Дана магістерська робота не претендує на вичерпний і всебічний розгляд поставленої проблеми. Вона лише відкриває перспективи для подальшого вивчення історичних надбань у галузі музичної освіти та педагогіки відповідного періоду. У рамках магістерських досліджень, здійснена наукова робота надає можливість накреслити напрямки подальшого розгляду проблем музично-педагогічного змісту. Проведена магістерська праця акцентує увагу на національній культурі й освіті як вагомому чиннику розбудови української держави , її виході на широкий європейський культурний простір.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Алексюк А. М. Педагогіка вищої освіти України: Історія. Теорія: підруч. для студ., аспірантів, викл. вищ. навч. закл. Київ: Либідь, 1998. 558 с.
2. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія / [вид. 20-ге, пер. і доп. ]. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
3. Антропова Т. Науково-теоретичні розробки Б. Яворського з питань формування музичної освіти в Україні / *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип.16. Культурологічні проблеми української музики. Наукові дискурси пам’яті академіка І. Ф. Ляшенка. Київ: 2002. С.187-193.
4. Архімович Л.,Гордійчук М. Микола Лисенко: Життя і творчість. Київ: Музична Україна, 1992. 256 с.
5. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Ленинград: Музыка, 1973. 144 с.
6. Асафьев Б. В. Сущность и задачи художественного воспитания. РГАЛИ, 1947. 40 с.
7. Афанасьєв Ю. Л., Джура О. Ф. Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського. Київ: ДАКККіМ, 2009. 128 с.
8. Афонін В. Культурологія: навч. посіб. для самостійної роботи студентів вищих навчальних закладів. / Луганський нац. пед. ун-т ім.Т. Шевченка. Кафедра культурології та кіно-, телемистецтва. Луганськ: Альма-матер, 2005. 248 с.
9. Баренбойм Л. А. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа (сборник ст., пер. с немецкого). Ленинград: Музыка: 1970. 160 с.
10. Бехтерев В. М. Значение музыки в эстетическом воспитании ребенка с первых дней его детства. Москва: 1916. 160 с.
11. Бичко А. П., Ігнатенко П. І. Теорія та історія світової і вітчизняної культури. Київ: Либідь, 1992. 392с.
12. Богданова О. В. Лірницька традиція в контексті української духовної культури: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 22.00.04. Київ: 2002. 20 с.
13. Бодина Е. А. История музыкального воспитания школьников: учеб. пособие. Куйбышев: МГЗПИ, 1989. 81 с.
14. Бойко О. Д. Історія України: посібник. Видання 2-ге, доповнене. Київ: Видавничий центр «Академія», 2002. 656 с.
15. Бокань В., Польовий Л. Історія культури України. Вид. 20, доп. Київ, 2001. 252 с.
16. Булат Т. Микола Лисенко. Київ: Музична Україна, 1977. 118 с.
17. Ван Лінь Лінь. Тенденції розвитку вокального мистецтва в Україні періоду – початку ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць.– Вип.15. Київ: Міленіум, 2009. 249 с.
18. Васюта О. П. До питання історії музичної освіти на Чернігівщині / 100 років Чернігівське музичне училище ім. Л. В. Ревуцького / упор. В. М. Суховерський. Чернігів: Стар, 2004. 170 с.
19. Васюта О.П. Музичне життя на Чернігівщині у ХVІІІ–ХІХ ст. (Історико-культурологічне дослідження)./ ред. О.Б. Коваленко. Чернігів: РВК «Деснянська правда», 1997. 212 с.
20. Верховинець В. Весняночка. Ігри з піснями для дітей дошкільного віку та молодших колярів. Вид. четверте, перероблене і доповнене. Київ: Музична Україна, 1979. 339 с.
21. Верховинець Я. В. Про «Весняночку та її автора. *Верховинець В.М. Весняночка.* 5-е вид. Київ:1989. С.5-20.
22. Виконавські школи вищих учбових закладів України: Тем. зб. наук. праць / [О.І.Малозьомова та ін., гол. ред. І.Д.Безгін]. Київ: МК УРСР; КДК ім.Чайковського,1990. 180 с.
23. Волк П.Л. Парадоксы музыкального образования в России. *Искусство и образование.* Москва: 1999. №2. С. 42–47.
24. Гнатчук О. Культурологія: навч.-метод. посіб. / Буковинский держ. медичний ун-т. Чернівці: 2007. 202 с.
25. Горбенко С. С.Основні періоди гуманізації виховного процесу засобами музичного мистецтва (ХХ – початок ХХІ століття). *Теоретико-методичні проблеми  виховання дітей та учнівської молоді*: зб. наук. праць. Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2014. Вип. 18, кн.1. С.152–160.
26. Гриценко Т. Б. Культурологія: навч. посіб. / за ред. Т. Б. Гриценко. Київ: Центр навчальної літератури, 2008. 392 с.
27. Данилишина М. Ф. Фортепіанна творчість українських композиторів-класиків та сучасних композиторів як засіб формування національно визначеного типу особистості майбутнього вчителя музики. *Педагогічний дискурс*: зб. наук. праць. Вип. 14. Хмельницький. 2013, С. 145–150.
28. Дем’янко Н. Педагогічна діяльність В. Верховинця у вищих навчальних закладах / Професійна підготовка вчителя музичного мистецтва: від традицій до інновацій. Полтава: Видання Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, 2008. 180 с.
29. Дем’янко Н. Ю.Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В. М. Верховинця. Полтава: АСМІ, 2012. 270 с.
30. Дрімцов С. Елементи народного стилю в творчості М. В. Лисенка. *Шляхи мистецтва*. Xарків. 1922. № 1. С. 52.
31. Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович, дослідження документи, листи. До 125-ї річниці від дня народження. Вінниця: Поділля-2000, 2002. 256 с.
32. Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори. До 130-ї річниці від дня народження. Вид. друге, доопрацьоване і доповнене– Вінниця: Нова книга, 2007. 272 с.
33. Збірка статей / упоряд. докт. мистецтвознавства В. Золочевский. «Творчість М. Леонтовича». Київ: Музична Україна, 1977. 198 с.
34. Зосім О. Л. Українська духовна пісня західноєвропейського походження в історичному розвитку ( ХVІІ–ХХ ст.) / ред. О. Л. Зосім: автореф. … дис. канд. мистецтвознавства Київ: 2004. 18 с.
35. Івченко Л. В. Нотна колекція О. К. Розумовського як об’єкт музичного джерелознавства: автореф. дис. канд. мистецтв. наук. Київ: 2000. 16 с.
36. Історія світової культури. Культурні регіони: навч. посібник / кер. авт. колект. Л. Т. Левчук. Київ: Либідь, 1997. 448 с.
37. Історія світової та української культури: підручник для вищ. закл. освіти / В. А. Греченко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук, В. А. Режко. Київ: Літера ЛТД. 2002. 464 с.
38. Історія української культури / під ред. І. Крип’якевича. 2‑е вид. Київ: Либідь, 1999. 651с.
39. Історія української культури : у 5 т. / Б. Є. Патон, Г. Д. Вервес, І. Ф. Курас та ін.; гол. ред. Б. Є. Патон. Київ: Наукова думка, 2003. Т. 3: *Українська культура II половини ХУІІ- ХУІІІ ст.* /голов. ред. тому В. А. Смолій. 2003. 201 с.
40. Історія української музики /АН УРСР. Ін-т мистецтва, фольк. та етногр. ім. М. Т. Рильськогоь / редкол: М. М. Гордійчук та ін. Київ: Наукова думка, 1989. Т.  2: Друга половина ХІХ ст. 1989. 464 с.
41. Історія української музики: в 6 т. / редкол. Т. П. Булат та ін. Київ: Наукова думка, 1989. Т. 2: Друга пол. ХІХ ст. 1989. 458 с.
42. Історія української музики: у 6 т. Київ: Наукова думка, 1989. Т. 1. Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. 447 с.
43. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя: підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
44. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 160 с.
45. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Тернопіль: АСТОН, 2000. 184 с.
46. Класики музики. М. Гордійчук. М. Д. Леонтович. Нарис про життя і творчість. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1959. 96 с.
47. Коваль О. В. Новаторські ідеї зарубіжних педагогів-музикантів у контексті досягнень методики розвитку музичних здібностей. *Проблеми мистецької освіти*: зб. наук.-метод. статей. Вип. 4. Від. ред. О. Я. Ростовський. Ніжин: НДУ ім М. В. Гоголя, 2009. С. 151–157.
48. Колесса Ф. М. Українська усна словесність. Львів: Просвіта. 1938. 645 с.
49. Коменский Я.А. Пансофическая школа. Москва: Педагогика, 1982. Т.2. 576 с.
50. Концепция. Художественное развитие как путь к гуманизации школы. Москва: НИИ школ, 1992. 16 с.
51. Коренюк О. Педагогічні принципи М. В. Лисенка. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна, 1969. Вип. 4. С. 111–121.
52. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури: підручник / До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
53. Красюк І. О. Тенденції розвитку художньої освіти на лівобережній Україні в ХІХ – на початку ХХ ст. *Педагогічна майстерність як система професійних і мистецьких компетентностей*: зб. матер. Х Міжнар. Педагогічно-мистецьких читань пам’яті проф. О. П. Рудницької. Вип. 4 (8).Чернівці: Зелена Буковина, 2013. 420 с.
54. Культурологічний словник / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка. Київ: НМАУ. 464 с.
55. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець. Київ: Музична Україна, 1973. 151 с.
56. Лекції з історії світової та вітчизняної культури: навч. вид. / за заг. ред. Яртися А. В., Шендрика С. М., Черепанової С. О. Львів: Новий світ, 1994. 496 с.
57. Леонтович М. Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з педагогічної спадщини композитора / Укладач Л. О. Іванова. Київ: Музична Україна, 1989. 133с.
58. Лисенко М. В. Листи / Микола Лисенко. Київ: 1964. 680 с.
59. Лисенко М. В. У спогадах сучасників / упор. О. Лисенко; ред. та коментарі Р. Пилипчука. Київ: 1968. 620 с.
60. Лісецький С. Українська музична література для 6 класу ДМШ: навч. посіб. для дит. муз. шк. Київ: Музична Україна, 1991. 103с.
61. Лісецький С. К. Стеценко. Київ: Муз.Україна, 1974. 47 с.
62. Лузан П. Г. Історія педагогіки та освіти в Україні: навч. посіб. 2-ге вид., доп. і перероб. Київ: ДАКККІМ, 2010. 296 с.
63. Львов М. В. Из истории вокального искусства. Москва: Музыка, 1964. 288 с.
64. Ляшенко Т. В. Музично-освітня діяльність громадсько-культурних товариств Чернігівщини (перша третина ХХ століття): навч. посібн. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2010. 161 с.
65. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія. Ін-т пробл. виховання АПН України. Київ: Промінь, 2006. 432 с.
66. Мелик-Пашаев А. А. Колонка редактора. *Искусство в школе*. Москва: 2000. № 3. С 4.
67. Мережко Ю. В. Педагогічна діяльність українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століття в контексті розвитку теорії та методики музичної освіти школярів. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. Вип. 19 (24). Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. 127–130 с.
68. Михайличенко О. В. Музично-ететичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина ХІХ -початок ХХ ст.): монографія. Київ: КДЛУ, 2000. 340 с.
69. Михайличенко О. В. Основи загальної та музичної педагогіки: історія та теорія: навч. посіб. (двомовний). Суми: Козацький вал, 2009. 208 с.
70. Михайличенко О. В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні: монографія. 2-е вид., доп. і перероб. Суми: ВАТ «Сумська обласна друкарня», видавництво «Козацький вал», 2007. 356 с.
71. Михайличенко О. В.Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини ХІХ - початку ХХ ст.: історичні нариси. Суми: Видавничо-виробниче підприємство «Мрія-1», 2005. 102 с.
72. Морозова С. Н. Из истории массового музыкального воспитания. Б. Л. Яворськийю. *Музыкальное воспитание в школе:* сб. ст / сост. О. Апраксина. Москва: Музыка, 1977. 186 с.
73. Музыкальное воспитание в Венгрии: Музыкальное воспитание в ХХ веке /под ред. Л. А. Баренбойма. Москва: Советский композитор. 1983. 400 с.
74. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / под. ред. В. П. Шестакова. Москва: Музыка, 1996. 574 с.
75. Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення / уклад. Лобач О. О., канд. пед. наук., доцент кафедри музики Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка; Халецька Л. Л., методист Полтавського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти імені М. В. Остроградського. Полтава: ПОІППО, 2009. 360 с.
76. Нариси з історії української музики. Ч. 1 / Л. Архімович та ін. Київ: Мистецтво, 1964.309 с.
77. Ніколаї Г. Ю. Розвиток музично-педагогічної освіти: методологічний дискурс. *Педагогічні науки*. Суми: 2007. Ч. 4. С. 326–333.
78. Очерки истории школы и педагогической мысли народов СССР. Вторая пол. ХІХ в./ отв. ред. А. И. Пискунов; АПН: Москва: Педагогика, 1976. 600 с.
79. Панченко О. Г., Бирич И. А. Мировоззренческие основы гуманной педагогики в России / под общ. ред. И. Бирич. Москва: АПКиПРО, 1999. 52 с.
80. Пархоменко Л. О. Кирило Григорович Стеценко. Київ: Муз. Україна 1973. 264 с.
81. Плохова М. Г. Развитие системы эстетического воспитания. Очерки по истории школы и педагогической мысли (1961–1981). Москва: 1987. С 300–301.
82. Преображенский В.Х. Восточные и западные школы во времена Карла Великого. Санкт-Петербург: Типография С. Петербургской Православной духовной семинарии, 1902. 244 с.
83. Про українську вертепну драму та явище вертепного действа. Перлини духовності: твори укр. світової л-ри від часів Київ. Русі до ХVІІІ ст.: навч. посіб.: в 2-х кн. упоряд, передм. і комент. В. О. Шевчука. Київ: Грамота, 2003. С. 418–432.
84. Пуха І. В. Про школи в Запорізькій Січі. *Український історичний журнал.* 1969. №. 3. С. 100–106.
85. Рожок В. І. Культурологія – музикознавство: нові аспекти дослідження. *Часопис Національної музичної академії імені П.І.Чайковського:* Науковий журнал. Вип.1. Київ, 2008. 168 с.
86. Рожок В. І. Музика і сучасність: монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. Київ: Пошуково-видавниче агентство «Книга пам'яті України». 2003. 220 с.
87. Ростовський О. Я. Лекції з історії західноєвропейської музичної педагогіки: навч. посіб. Ніжин: Видавництво НДПУ ім. Миколи Гоголя, 2003. 193 с.
88. Ростовський О. Я. Педагогічні ідеї В. М. Верховинця і сучасність. *Проблеми мистецької освіти:* зб. наук.-метод. статей. Вип. 6. / від. ред. О. Я. Ростовський. Ніжин: Вид. НДУ ім. М. Гоголя, 2011. 297 с.
89. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти. навч.-метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.
90. Ростовський О.Я. Яворський Б. Л. – педагог. *Проблеми мистецької освіти*: зб. наук.-метод. статей. Вип. 5 / від. ред. О. Я. Ростовський. Ніжин: Вид. НДУ ім. М. Гоголя, 2010. 335с.
91. Сахаров И. П. Исследования о русском церковном песнопении. Путь просвещения. 1849. февраль. С.147–196; март. С. 263–284.
92. Сірополко С. Історія освіти в Україні. Київ: Наукова думка, 2001. 912 с.
93. Сухомлинский В. А. Как воспитать настоящего человека. Москва: Педагогика, 1990. 54 с.
94. Терентьева Н. А. История и теория музыкальной педагогики и образования: учеб. пособ. в 2 ч. Санкт-Петербург: Образование, 1994. Ч. 1. 167 с.
95. Тітов Х. Стара вища освіта в Київській Україні ХІ - поч. ХІХ ст. Київ: УАН, 1924. 433 с.
96. Традиції української етнопедагогіки і їх викоримтання у навчально-виховній роботі в школі. Київ: 1993. 88 с.
97. Тушева В. В. Культурологічні засади вищої мистецької освіти. *Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.* Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць. Вип. 22 (27). Частина 1. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. 216 с.
98. Українська народнопісенна творчість в українознавстві. Вид. 2-ге, доповн. і переробл. Київ: ВД «Стилос», 2012. 319 с.
99. Українська та зарубіжна література: підр. за ред. В. О. Лозового. Харків: 2006. 276 с.
100. Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко – педагог. Київ: Музична Україна, 1977. 104 с.
101. Философия культуры. Становление и развитие / под ред. М. С. Кагана, Ю. В. Петрова, В. В. Прозерського. Санкт-Петербург: «Лань», 2008. 448 с.
102. Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVII – ХVІII ст.). Українське музикознавство. Київ: 1982. Вип. 17. С. 33–35.
103. Філософський словник /за ред. В. І. Шинкарука. Київ: Вид-во УРЕ, 1986 798 с.
104. Фрайт О. М. Лисенко на порозі нової доби та його рецепції у наступних поколіннях українських композиторів. *Українське музикознавство*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2003. Вип. 32. С. 236–247.
105. Франко І. Духовна і церковна поезія на Сході і на Заході. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Накова думка, 1983. Т. 39. С. 142–143с.
106. Шевченко Г. П. Эстетическое воспитание в школе. Киев: 1985. 87 с.
107. Штайнер Р. Духовное обновление педагогики. Москва: Парсифаль, 1995. 215с.
108. Шульгіна В. Д. Тенденції розвитку національної музичної школи в контексті загального процесу розбудови національної школи в Україні. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: 1999. № 2. С. 35–45.
109. Юдкін-Ріпун І. М. Бортнянський як представник стилю перехідної епохи. Старовинна музика: сучасний погляд. *Науковий вісник*: Вип. 24. Київ: 2003, 223 с.
110. Ядловська З. Г. Артемій Ведель: музика душі і серця. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. Вип.15. Київ: Міленіум, 2009. 249 с.