

ОСВІТА І КУЛЬТУРА



УДК 37.036:78

Букач М.М., Миколаївський державний гуманітарний університет ім. Петра Могили

Букач Микола Миколайович – доктор педагогічних наук, професор, зав. кафедри соціальної роботи, педагогіки та психології МДГУ ім. П. Могили. Коло наукових інтересів – педагогіка вищої школи, соціальна педагогіка, музична педагогіка.

Особливості становлення вокально-хорової освіти на теренах України

Стаття присвячена становленню масової вокально-хорової освіти. Розглянуто причини та чинники, що сприяли зростанню вокальної культури українців.

This article is about development of mass vocal-chorus education. Examined causes and constituents which promoted development Ukrainian vocal culture

Філософи Давньої Греції наголошували, що суспільству, у якому відсутнє музичне виховання, загрожує антигуманна спрямованість. Аналізуючи сучасний стан розвитку музичного мистецтва, і зокрема вокалу, ми вважаємо, що поставити питання про необхідність корекції напряму розвитку означеної галузі. Якщо поглянути на ставлення до вокального виховання серед різних прошарків населення, то маємо констатувати, що у еліти, здебільш, зверхне ставлення до вокального виховання (недооцінка його значення для духовного розвитку), тобто йому віддають ніби-то данину моди, сприймають як показник “світської вихованості”, але воно не розглядається як перспективний напрям виховної роботи, а тому ставлення поверхове, розважальне.

У середовищі інтелігенції, робітників, селян, де у найбільш повному обсязі збереглися народні традиції та повага до вокального мистецтва, зміст і форми вокального виховання суттєво обмежені, адже платити за індивідуальні заняття не кожна родина спроможна. Державні

гуртки здебільшого існують у великих містах, і то у обмеженій кількості, яка не дозволяє охопити всіх бажаючих. Іншими словами, зацікавленість цієї категорії українського суспільства у вокальному вихованні не отримала серйозної педагогічної підтримки з боку системи народної освіти, що робить проблематичним вирішення питання масового вокального виховання.

Який же є вихід із цієї непрості ситуації, що склалася з тією галуззю нашої культури, яка є найбільш улюбленою і через яку українців у світі сприймають як співучу націю? На нашу думку, ми маємо повернутися обличчям до коріння, з якого зростаємо, до наших споконвічних традицій – культурної спадщини, яка налічує не одне тисячоліття. Дбайливе ставлення й використання накопиченого суспільного досвіду в умовах сучасного індустріалізованого світу має скласти основу вітчизняної вокальної педагогічної культури.

Зміст педагогіки наших пращурів визначало свідоме цілеспрямоване прагнення

до виховання таких духовно-моральних якостей, як доброта, чесність, працелюбство, повага до старших та ін. Причому слід наголосити, що означені духовно-моральні чесноти були безпосередньо пов'язані з ідеалами краси, з естетичними основами, що спонукало людину оточити своє життя найгарнішим, найдорожчим. Від наших пращурів ми отримали багатий спадок, що складається з фресок соборів, творів іконопису, живопису, літератури, музичних творів та пісень. І якщо значна частина цих скарбів досить добре вивчена, то стосовно співацького мистецтва народів, що мешкали на теренах сучасної України, залишається багато питань. Річ у тому, що до цього часу не знайдено ключа до розшифровки і вірного прочитання його найдавніших взірців. "По суті більш-менш близьке наше знайомство з давньоруським церковним співом ґрунтується майже виключно на рукописах XVII століття, й навіть не всього століття, а лише другої його половини.

Що стосується співацького мистецтва більш ранніх епох, то про те, яким був живий конкретний характер його звучання, можуть бути висловлені лише деякі загальні гіпотетичні судження, засновані на порівняльному поліграфічному аналізі пам'яток різного історичного "віку" та тих чи інших посередніх даних" (24, с. 5-6).

Народна творчість зберегла нам згадки про тісний зв'язок навчання грамоті і співу. Як приклад можна навести уривок з білини про Василя Буслаєва:

"Дала его учить грамоте,
Грамота Ему в наук пошла,
Посадила его пером писать,
Письмо Василю в наук пошло,
Отдала его петь учить –
Петье Василю в наук пошло". (13; с. 7).

Виконання і складання білин вимагало музичного таланту і високої співацької майстерності, тому співцями-сказителями ставали найкращі представники народу. Своім співом вони викликали захоплення й прагнення молоді до запам'ятовування й наслідування кращих взірців співацької творчості.

Значний внесок у розвиток любові до вокального мистецтва серед народу був зроблений *скоморохами* – талановитими музикантами і акторами, які у своїх виставах поєднали спів, інструментальну музику, танець, театралізовану пантоміму та акробатику. До імпровізованих вистав залучалися навіть дресировані тварини, особливо ведмеді. Скоморохи не тільки виконували вже відомі й улюблені пісні – вони самі складали пісні на актуальні проблеми того часу, висміюючи людські пороки. Протягом століть церква

боролася проти впливу скоморохів на народні звичаї, намагаючись знищити їх, відвернути народ від життєствердного мистецтва скоморохів, називаючи його бісівським, диявольським. В церковних навчаннях і проповідях XI століття й пізніше можна зустріти заклики духовенства до народу: "...Смеха бегай лихого, скомороха ...і гудця и свирця не уведи в дом свой" (10; с. 112).

Безумовно, що саме народна вокальна творчість мала провідне значення для становлення та розвитку мистецтва співу на теренах Київської Русі, але разом з тим слід наголосити, що вітчизняна вокально-хорова культура X-XVII століть створювалася як мистецтво церковного співу. Це пояснюється виключно тісними зв'язками між релігією та вокальним мистецтвом, яке існувало на той час. Адже саме "релігія несла з собою культуру, освіченість й забезпечувала державну єдність" (24; с. 21).

Досліджуючи історію церковного співу на Київській Русі, Д.В.Розумовський відносив його початок на добу княжіння Володимира Святославовича, тобто на першу половину XI століття. Князь Володимир після свого одруження на візантійській царівні Анні привіз з собою з Херсонесу до Києва так званий "царицин хор". Хоровий спів грецьких виконавців впав на родючу ниву національних вокальних традицій, що дало гарні сходи.

З другої половини XI століття Києво-Печерський монастир поступово набуває статусу центру боротьби за самостійність давньоруської церкви. Тут засновується школа співу, з'явилися свої майстри церковного співу – "розспівщики" (3; с. 18). (Л. Архипович, А. Шреер-Ткаченко, Т. Шиффер, Т. Коришева. Музыкальная культура Украины. – М.: Музгиз, 1961. – 205 с.). Щодо навчання дітей та молоді співу у давні часи, то до нас дійшли свідчення, що грецькі співаки, які з'явилися на Київській Русі у XI-XII століттях, разом із християнськими священиками передавали своє вокальні знання та вміння місцевим дітям.

У часи правління Ярослава Мудрого прийшли на Русь "богоподвизаеми трие певци греческии с роди своїми"(11; с. 224). (Книга Степенная, ч. 1. – М., 1775. – С. 224). Це вказує на тісні зв'язки між грецькою та українською співочими культурами. В тому ж таки XI столітті при Андріївському монастирі в Києві онука Ярослава Мудрого Янка заснувала школу, де дівчаток вчили грамоті, ремеслам, а також співу. "Собравши же молодых девиц неколико обучала писанию, також ремеслам, швенню, пению и иным полезным им знаниям" (23; с. 95).

Розглядаючи становлення вокально-хорової

культури, приходиш до думки, що розвиток цього мистецтва, починаючи від Київської Русі і до XX ст., можна умовно поділити на два періоди і відповідні їм стилі виконання: монодичний і багатоголосний. Встановити точний рубіж між ними важко, оскільки вони майже до нашого часу існують паралельно, особливо у сільській місцевості.

Монодичний спів був відомий в Русі задовго до введення християнства. Грецька вокальна культура на українській ниві не могла не трансформуватися під впливом місцевих традицій. Цьому сприяло і те, що тоді не існувало усталеної системи запису музичних творів. “Так звані екфонетична, палеовізантійська і крюкова нотації, якими користувалися, не давала чіткої уяви про інтонаційний склад мелодії, котрі доводилося вивчати на слух. При цьому складні наспіви важко було засвоїти, не змінивши їх відповідно до мистецької свідомості виконавців” (5; с. 151).

Щодо виникнення багатоголосся у православному церковному співі існує кілька версій. “Степенна книга” свідчить, що “трисоставное сладкогласование” і “самое красное демественное пение” були введені співаками “из грек”, які прийшли до Києва в 1053 р. при Ярославі Мудрому. Проте інших даних, які б підтверджували таке давнє походження багатоголосся, поки що не виявлено (5; с. 171).

Реформа церковного співу відноситься до кінця XVI і початку XVII століття. Однією з причин, що спонукала до реформи, була національно-визвольна боротьба. Щоб зміцнити свій вплив на народ, православна церква мала знайти нові форми впливу відмінного від пишного монодичного співу, пов'язаного з інструментальною музикою, що притаманно було католицькій службі. І така форма була знайдена – це був багатоголосний хоровий спів а саррелла, який отримав назву “партесного”, тобто співу по окремих партіях.

У кінці XVI ст. на Україні вже був розвинений й отримав підтримку серед широких верст населення багатоголосний спів, про що свідчать звернення духовенства до візантійського патріарха Мелетія Пегаса в 1594 р. з проханням офіційно санкціонувати нову багатоголосну форму виконання у процесі богослужіння. У відповіді патріарх зазначав, що він не заперечує практику співу в церкві “живим голосом або голосами, як і де у кого є звичай співати богові”, не засуджує “ні одноголосного, ні багатоголосного співу, аби він був відповідним і благопристойним” (15; с. 89).

Схвалення патріархом ідеї впровадження багатоголосного співу в богослужіння було

важливим кроком з боку українського духовенства, яке під впливом загальнонародного руху вживало рішучих дій у боротьбі з католицизмом за національну й релігійну самобутність. Повнозвучний багатоголосний спів мав протистояти пишній службі католицького костюлу, де використовувалися органна музика і монодичний хоровий спів.

“Широкому впровадженню багатоголосного (так званого партесного) співу сприяв інтенсивний розвиток шкільної освіти на Україні, який припадає на другу половину XVI ст. Цей спів вивчали майже в кожній школі. Він входив також до програм братських шкіл Львіва, Луцька, а пізніше Києва. Вивчали його і в Острозькій школі, заснування якої передувало появі численних братських шкіл” (6; с. 172).

В умовах гострої соціальної і національної боротьби дедалі усвідомлювалась потреба в людях, які могли б гідно виступати проти спритних та ерудованих єзуїтів. Вирішення проблеми організації шкіл узяли на себе братства, які поставили за мету створити самобутню й оригінальну систему виховання, яка ґрунтувалася на ідеї про те, що як немає народу без мови, так немає народу без своєї системи виховання, бо народ, який не здатний передавати підростаючим поколінням свій багатотисячний досвід, приречений на загибель.

Особлива увага у виховній системі братських шкіл приділялася питанням вокально-хорової освіти. У Львівській школі спів вважався одним з провідних занять. При вступі учнів до школи у першу чергу звертали увагу на голос і слух. Тут був організований учнівський церковний хор. Братство утримувало спеціальних вчителів співів. А учень, який співав у хорі, одержував особливу платню, їжу й одяг, тобто створювалися спеціальні умови для розвитку музично обдарованих дітей. Вміння співати дуже високо цінувалося й у Луцькій школі, де до статуту було внесено в обов'язки вчителів піклуватися по батьківськи про учнів, здібних до співу. У Київському колегіумі також багато уваги приділялося розвитку співацької культури. Відомо, що тут практикувався багатоголосний спів у 4, 6, 8 голосів.

Завдяки такому піклуванню значно поліпшився культурний рівень українців, зросла національна вокальна школа. Українське вокальне мистецтво зробило суттєвий крок уперед. У XVI-XVII ст. багатоголосний партесний спів плідно розвивається в практиці церковних хорів, але головними музично-виховними центрами на той час стали хори українських братств та великих монастирів. Високого рівня вокальної культури вдалося досягти завдяки дбайливому ставленню у братських школах до розвитку хорових та

співацьких навичок, вмінню тогочасних педагогів підтримати самобутні таланти серед народу, використати багатство його співучої мови для створення самобутньої системи виховання. Як наслідок, Україна дарує світу цілу низку яскравих музикантів, співаків, композиторів, педагогів.

Значний внесок у розвиток хорового співу і становленні вітчизняної вокальної школи зробив український композитор, теоретик і педагог Микола Павлович Дилецький (близько 1630-1690 рр.) який вчився у деяких польських музикантів, а пізніше у Воскресенському монастирі під Москвою, заснував музичну школу. Великий інтерес для нас становить його фундаментальна музично-теоретична праця “Грамматика мусикійского пения”, відома в кількох рукописних списках з 1675 року і надрукована в 1679 році в Москві з додатками Іоаннікія Коренева. На питання “Что есть мусикия? Дилецький відповідає: “Мусикия есть... пение, иже сердце человеческая возбуждает или до увеселения или до жалости” (20; с. 187).

Ця граматики стала нібито містком, завдяки якому церковний хоровий спів ще більше наблизився до народного та світського. М.Дилецький пише, що вся музика складається з ступенів і відношень між ними, так само, як і граматики мови з літер і складів. Як від пізнання складів слова, міркувань залежить грамотність людини, так і від знання “мусикиї”, ступенів і їх побудови залежить музична грамотність. Тому не дивно, що значне місце у “Грамматике мусикійского пения” займають методичні поради щодо навчання дітей музичної грамоти (“Образ учения детей”). Аби допомогти дитині у засвоєнні теоретичних основ хорового співу, М. Дилецький розробляє допоміжні схеми, таблиці, вправи, завдяки яким активізується процес сприйняття теоретичного матеріалу. Означені методичні розробки свідчать не лише про широту поглядів композитора, але й про значний педагогічний досвід.

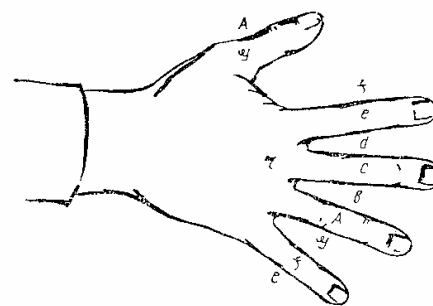
Слід зазначити, що теоретична основа звукоряду на той час ще не розвинулась в Росії в ладову систему, як це було на заході, і тому весь музично-теоретичний матеріал і сольфеджування спиралися на стару церковно-ладову основу з застосуванням гексахордової системи. “Шесть знамений мусикійских, – пише Дилецький, – уть, ре . ми . фа, соль . ля иже суть сия. И на двое разделяются уть, ми . соль – веселого пения . ре . фа . ля – жалостного пения. Письма или словеса мусикійския, тья суть основанием пения” (22; с. 60-61).

“Далі Дилецький дає церковному звукоряду буквені позначення, визначаючи цим його абсолютну висоту на інструменті і в запису, а також виражає його в гексахордах для співу.

Звідси можна зробити висновок, що в основі звукоряду Дилецького лежить не октавна система, як в сучасній музиці, а гексахорд або семитоновна система, яка складається з двох пов'язаних між собою тетракордів з півтоном усередині” (12; с. 17).

Перш ніж приступити до навчання дітей співу по нотах, Дилецький пропонує спочатку вчити співати по руці: “пonese рука иматъ пять пальців, якоже и мусикия пять линий, сиречь струнь, и паки показует, много ли есть мусикійских слов. И так ода научатъ, где стоит на руце а, где в, где С, где f, где g”.

Літери-ноти розміщені на руці в альтовому ключі. Те ж можна продемонструвати і в інших ключах, із застосуванням складових позначень. Після засвоєння співу по руці М.Дилецький переходить до п'ятилінійного нотного стану.



Крім руки, для наочності М.Дилецький застосовує різні таблиці. Так, наприклад, “коло мусикійское, восходящее горке и исходящее вниз” складається з п'яти кіл, розтошованих з наростанням від внутрішнього малого кола до великого, на якому розміщені літери-ноти на лініях і між ними. Настройку *до – мі – соль* і сам спів по наочних посібниках і нотах Дилецький проводить згори вниз, а не знизу догори, що свідчить про обізнаність автора у закономірностях розвитку голосового апарату.

Застосування численних наочних приладь і нисхідне засвоєння ступенів дає право стверджувати, що М. Дилецький надавав великої уваги зорово-слуховому сприйняттю як невід'ємній частині комплексного музичного розвитку слуху та зручного фізіологічного сприйняття і відтворення послідовності звуків.

Підсумовуючи сказане, слід підкреслити, що “Грамматика мусикійского пения” М.Дилецького стала першою на теренах Росії ґрунтовною музично-теоретичною працею і в водночас практичним посібником для композиторів, теоретиків та вчителів співу.

Знайдені документи свідчать, що вже у XVII-XVIII століттях на Україні була створена самобутня національна вокально-хорова школа, яка користувалася підтримкою з боку

духовенства, світської влади і широких мас народу. Завдяки такій згоді інтересів та дій українське вокально-хорове мистецтво в цей період стало відомим далеко за межами України. З документів відомо, що у 1652 р. за государевою грамотою у Київ був відряджений путивльський піп Іван Курбатов для купівлі книг і набору співаків. “Курбатов привіз до Москви одинадцять півчих, серед яких був “начальний співак, творець співу строчного (найбільш ранній вид багатоголосся) Федір Тернопільський” (21; с. 2).

Цікаві факти щодо стану вокально-хорового виховання ми знаходимо у грецького манаха Павла Алеппського, який під час подорожі антіохійського патріарха Макарія в Росію робив записи, що стосувалися збирання милостині українськими школярами в середині XVII ст.: “Як ми примітили, в цій країні, тобто у казаків, є безліч удов та сиріт, бо з часу появи гетьмана Хмеля і до цієї пори не припинялися страшні війни. Протягом усього року, вечорами, починаючи із заходу сонця, ці сироти ходять по всім домам просити милостиню, співаючи хором гімни пресвятій діві приємним наспівом, що чарує душу; їх голосний спів чути на великій відстані. Закінчивши співати, вони отримують із того дому (де співали) милостиню грошима, хлібом або іншим подібним, придатним для підтримки їхнього існування, поки вони не скінчать вчення. Ось причина, чому більшість із них грамотні. Вечером діти-сироти за звичаєм ходили по домах, виспівуючи гімни; наспів, що захоплював і радував душу, та приємні голоси їхні дивували нас (1; с. 242).

Незважаючи на те, що спів викладався в школах, колегіумах, в Київській академії все-таки виникла гостра потреба у створенні спеціалізованої школи, яка б систематично випускала підготовлені кадри співаків. У 1729 р. в Глухові відкривається така спеціальна школа по підготовці кваліфікованих співаків-регентів. Завдання цієї школи були визначені царським указом, що став підставою для розпорядження правителя Малоросії Румянцева, де було вказано відкрити в Глухові школу з одним регентом, куди слід набирати дітей церковників, козаків, міщан з усієї Малоросії і утримувати їх за державний кошт.

Посилаючись на записи генерального підскарбія Я. Марковича, історик А. Васильчиков відзначав, що в 1732 р. малі хлопчики перед їх відправкою до Петербурга проходили хорову практику в глухівській церкві св. Миколи (7; с. 4). А в тому ж році гетьман Д. Апостол розпорядився надіслати в Глухів дітей і підготувати їх для Придворної співацької капели (25; с. 824).

Відомим учителем Глухівської школи був

Ф.Ф. Яворовський. Він працював у ній з листопада 1736 р. до 1741 р. У 1738 р. підготував 19 співаків, 12 з яких відвіз до Петербурга, (26) повернувшись до Глухова, протягом лютого – березня 1739 р. брав участь у новому наборі “голосів” (в Лубенському, Чернігівському й Стародубському полках). Його помічниками були регент Кузьма Іванов (виїжджав у Київський і Переяславський полки), бас Павло Федоров (у Гадяцький і Полтавський), тенор Яків-благотворитель (у Прилуцький) і школярі – альти Андрій Половинкін і Федір Петров (27). Останніх два привертають увагу тим, що відносились до “малих” півчих, яким довірили відповідальну справу щодо виявлення здібних учнів Глухівської школи. Ф. Петров, наприклад, з 1748 р. і в 50-ті рр. служив у Петербурзькій придворній співацькій капелі в числі “великих півчих (28).

Набір 1739 р. показав, що більша частина виявлених хлопців була зарахована до школи, а одинадцять в лютому 1741 р. виїхала разом з Ф. Яворським до Петербурга (25; с. 826).

“З 40-50-х рр. відомостей про Глухівську школу збереглося мало. Вона забезпечувала перевірку набраних голосів і відправку півчих до Петербурга, готувала співаків для місцевої Миколаївської церкви та інших приходів міста. Згодом, коли центрами наборів стали Новгород-Сіверський, Київ, Харків та інші міста, підготовка в Глухові співаків для Придворної співацької капели звужилась, а в кінці XVIII ст. зовсім занепала” (9; с. 385).

Система підготовки музичних кадрів у Глухівській школі показала себе ефективною, що сприяло популяризації української вокальної культури і українських співаків на теренах Росії. В цей час, на тлі підвищення майстерності Придворної капели, зростає попит на українських співаків з боку численних сановників, які запроваджували у себе, на зразок царського двору, домашні “капели” співаків, що привело до посиленої уваги до талановитої молоді. Про це свідчить донесення гетьмана І.Кулябка від 1760 року про те, що за його розпорядженням “...роздано по приходским школам 1300 мальчикова для обучения чтению, письму, счислению, пению” (25; с. 830).

Поряд з відкриттям державних шкіл, де могли навчатися тільки діти чиновників і дворян, відкриваються і школи при монастирях. Так, Дмитро Ростовський, призначений в 1702 р. митрополитом, відкриває школу на 200 учнів, де навчають дітей абетці, письму і співам, а також приділяють увагу естетичному вихованню.

Феофан Прокопович, що увійшов в українську літературу як автор драматичних творів, також цікавився й музикою, бо згодом у

нього була “найкраща інструментальна і вокальна музика” в школі, яку Прокопович заснував при своєму домі в Петербурзі в 1721 р. для сиріт, солдатських дітей та дітей бідних батьків. У тій школі викладались також інші мистецтва – малювання, живопис.

Наприкінці XVIII ст. навчання співу у провідних навчальних закладах було поставлено під контроль держави. “Особливою статтею учбової програми ставилося за обов’язок інспекторам здійснювати “недремлемое смотрение”, щоб учні всіх класів постійно “вправлялися у співі”. За відомостями, зібраними П.О.Козицьким, учнів нотного ірмолійного співу в *Київській академії* протягом 1801-1816 рр. було від 146 до 337 чоловік. В класі інструментальної музики на 1802 р. налічувалося 99 учнів” (9; с. 374-393). Але незважаючи на суттєві досягнення вокально-хорової культури на Україні, ми маємо констатувати, що інтенсивний розвиток цього виду мистецтва гальмувався діючою на той час системою навчання нотної грамоти. Сутність діючої системи полягала у тому, що вона ґрунтувалася на такій властивості музичного звуку, як абсолютна висота, і недостатньо враховувала такі його властивості – як відносна висота, тобто місце звука в звукоряді певного ладу. А це, у свою чергу, впливало як на методику викладання, так і на якість засвоєння вокальних навичок.

На початку XVIII ст. провідні музиканти і композитори відчули потребу у створенні такої ладової системи, впровадження якої б у заклади освіти надало можливість масово активізувати розвиток слухових відчуттів у дітей. Тому починається активний пошук нових методів навчання дітей нотній грамоті та розвитку слуху.

Щоб зрозуміти тенденції розвитку теорії вокально-хорового виховання на теренах України, вважаємо за необхідне простежити, яким шляхом розвитку пішла музична думка Європи, адже і там йшов інтенсивний пошук різноманітних варіантів вдосконалення абсолютної системи навчання співу і створення нових систем.

Видатний французький педагог Жан-Жак Руссо піддавав нещадній критиці абсолютну систему співу під час початкового навчання, характеризуючи її як неефективну і складність у засвоєнні. У 1742 році він створює ладо-ступеневу систему, яка отримала назву цифрової. Але лише на початку XIX століття ця система після удосконалення французьким вчителем музики і математики П.Галеном була впроваджена у шкільну практику. Подальше покращення означеної системи запропонувала С.Шеве, ідея полягала в тому, щоб кожен

ступінь до мажорного звукоряду позначалася відповідно: до – 1, ре – 2, мі – 3 і т.п. Вміючи рахувати, діти без зайвих труднощів могли уявити й відтворити рух мелодії по ступенях, наприклад: 5 – 3 – 1 або 1 – 2 – 3 та ін. Сутність означеної системи полягала в умовному означенні нот, знаків альтерації, тривалостей та ін., за допомогою цифр, крапок та рисок. Це дозволяло, спираючись на елементарні навички математичного рахування і письма, навчити дітей нотній грамоті, щоб вивчати пісні за цифровим записом.

“Цифри (1-7) позначали ступені ладу, висока чи низька октави позначалися крапкою над або під цифрою, крапка поряд з цифрою (1.) означала збільшення (відносно) тривалості, а нуль – паузу, перекреслена цифра означала хроматичне підвищення або пониження: риска зліва вверху – діз, а риска зліва внизу – бемоль. Цифровий запис мелодії виглядав приблизно так: $\dot{1} \text{---} \dot{2} \text{---} \dot{3} \text{---} \dot{4} \text{---} \dot{5} \text{---} \dot{6} \text{---} \dot{7}$ і т.п. (4; с. 30).

Як показало практичне застосування, на рівні найпростіших мелодій впровадження цієї системи було доцільним. “Але для зображення більш складних мелодій потрібно було вводити в неї стільки додаткових знаків, що вся простота зникала” (2; с. 12). Однак слід зазначити, що означена система знайшла своїх прихильників, яких стали називати “цифристами”.

В цей же час в Англії також йшли пошуки, спрямовані на те, щоб зробити музичну освіту в школах більш ефективною, тут С.Голловер і Д.Корвен створили систему, яка дістала назву “буквенної”, а її прихильників стали називати “сольфістами”. “Суть системи “сольфістів” і “цифристів” та сама – ладо-ступеневий спів. Різниця лише в тому, що “цифристи” записують ступені мажорного ладу цифрами: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, а “сольфісти” – буквами: до – D, ре – R, мі – M, фа – F, соль – S, ля – L. Цифра 1 і буква D завжди означали перший ступінь будь-якої мажорної тональності, а цифра 6 і буква L – перший ступінь будь-якої мінорної тональності.

Для позначення тональності на початку запису звичайно ставилась назва абсолютної висоти тоніки. У “цифристів” “3”, а у “сольфістів” “E” означало, що треба співати в Мі мажорній тональності” (12; с. 23).

Наприкінці XIX ст. методи навчання “цифристів” набули значної популярності на теренах Росії і України завдяки активній популяризації означених методів В.Одоевським, С.Миропольським, П.Мироносицьким, С.Смоленським, О.Остроумовим та ін. “Так, В.Одоевський в липні 1860 р. у своєму листі “По поводу о приглашении знаменитого музыкального педагога Шеде в Россию” писав: “В Париже в течение двух недель я ежедневно ходил учиться в школу г. Шеде – и на самой

практике убедился вполне, что никакая из всех доньше существующих метод, кроме методов Шеде, не может быть приплоднена с желанным успехом к делу народного образования... Для полного удостоверения я принес однажды в школу Шеде один наш старинный Ирмос (даже в России мало известный) на четыре голоса. Этот Ирмос был пропет с первого взгляда четырьмястами учениками Шеде (ремесленниками и другими людьми простого звания и обоого пола) не только без ошибки, но и без малейшего недоумения. Такого результата я не только нигде не видел, но даже не смог вообразить, несмотря на мои двадцатипятилетние занятия этим предметом” (8; с. 1-4.)

Існуючу і прийняту у більшості навчальних закладів абсолютну систему співу по нотах піддавали критиці провідні педагоги-практики та науковці, акцентуючи увагу на тому, що однією з головних причин слабкого і повільного прищеплення співу по нотах є методичні недоліки старої системи навчання співу. Розкриваючи ці недоліки, С.О. Миропольський говорить, що викладання співу по абсолютній системі настільки сухе, одноманітне, механічне і нудне, що учні формально заучують теоретичний матеріал, який не можуть використати в практичній діяльності не тільки вони, а й вчителі. Як результат незадовільного викладання співу – низький рівень співацької культури.

“Перегляньте наші підручники з співу – нічого живого, свіжого, педагогічного ви в них не знайдете... Звичайно спочатку дається гама, нотна система, потім трактується про ключі, інтервали, про всякі прикраси в музичному виконанні, про діези, бемолі, знаки такту і його види, про паузи, синкопи і т.д. В усьому цьому немає ні порядку, ні зв'язку, ні поступовності, ні пристосування до поступового розвитку сил учнів” (19; с. 107).

На протидію абсолютній системі навчання співу С.О. Миропольський запропонує свої підходи, які полягали в тому, що у початковому навчанні використовується тільки цифірна система, яка підкріплюється наочністю у вигляді сходинок, на яких розташовані цифри-ноти по висоті. Теоретичні основи музики повідомляються поступово і на основі попередньо вивчених простих мелодій. Паралельно з засвоєнням ступенів вводяться письмові й усні диктанти навчання. Особливо важливо, на думку С.О. Миропольського, навчати дітей уявляти певний звук як ступінь ладу.

“Ми стверджуємо на основі багаторічного досвіду, що всю цифірну систему учні початкового училища проходять за три-чотири тижні і вже співають по цифрах-нотах, тоді як за

цей час при ознайомленні з лінійними нотами хіба що ледь-ледь доберешся до вияснення понять про ключі” (16; с. 73).

Значний внесок і оригінальні думки щодо теорії вокально-хорового виховання залишив нащадкам П.П.Мироносицький. На запитання, яким чином слід дітей навчати співу, він відповідав наступне: “Так само, як вчимо рідній мові. В процесі навчання рідній мові ми визначаємо два етапи: перший (материнської школи) і другий шкільний” (17; с. 231). В кожному із зазначених етапів педагог виділяв ще два підетапи. Зокрема, у **материнській школі**: а) спочатку дитина з коліски вчиться чути у розмові дорослих слова, пов'язані з певними значеннями, і лише потім б) на основі засвоєного починає вимовляти слова, тобто передавати іншим свої думки. **Шкільний етап** також має два підетапи: а) дитина спочатку вчиться розпізнавати та сприймати написані на дошці знайомі їй по слуху слова, а потім б) робить спроби сама письмово відобразити слова та думки. Зрозуміло, що процеси, означені літерою “б”, не можуть йти перед процесами, означеними літерою “а”.

Всі ці основні етапи навчання дитини рідної мови мають застосовуватися і у процесі навчання співу. Тобто “навчаючись співу, діти мають пройти спочатку перший етап, а) слухати доступні їм, зрозумілі, й головне, цікаві пісні у виконанні вчителя... і б) наслідувально відтворювати їх своїм голосом, співати. Спочатку слухай, наслухайся і лише потім співай” (17; с. 232).

П.П.Мироносицький також був гарячим прихильником цифрової системи і вважав її кроком уперед, до сприйняття і усвідомлення тяжіння та взаємовпливу між звуками гама. Слід зазначити, що саме П. Мироносицький привернув увагу педагогів до зорового сприйняття і окреслив основні завдання навчання співу по нотах (або “зоровому”співу), які полягали у тому, щоб розвинути в учнів здібності “чути очима”, тобто при погляді на нотні знаки в дитячій свідомості повинні виникати звукові уявлення, які потім можна відтворити голосовим апаратом. Такий процес і повинен лежати в основі справжнього співу по нотах. П.П. Мироносицький був прихильником ладо-ступеневої системи, яка, на його думку, мала стати основою масового музичного виховання. Він стверджує, що абсолютна висота звука для людини не відіграє ніякої суттєвої ролі, оскільки для кожної людини “музичні звуки стають фактом, який підлягає вивченню, запам'ятовуванню і символічному позначенню лише завдяки тому, що вони виникають у нашій свідомості як ступені гама і оцінюються нами не окремо, а у взаємовідносинах (18; с. 104).

Щоб допомогти дитині засвоїти характерні

ефекти, властиві кожному ступеню звукоряду, П. Миросицький виявив їх характерні особливості, як полягали в наступному.

Він кваліфікує ступені так:

Тоніка (*do*) – твердий, тривкий, закінчений ступінь.

Домінанта (*sol*) – яскравий, бадьорий.

Медіанта (*mi*) – ступінь спокою (дорівнює *do* і *sol*).

Другий ступінь (*re*) – неспокійний, збуджений, стрімкий.

Шостий ступінь (*fa*) – сумний, тужливий.

Четвертий ступінь (*re*) – важкий, тяжіє вниз до *mi*.

“Така характеристика, з точки зору Миросицького, діє на емоційні почуття

людини свідоміше, ніж механічне заучування інтервальних проміжків абсолютної звуковисотності. Тому метод засвоєння ступенів ладу і їх співвідношень є правильнішим і цілеспрямованішим, готує основу для свідомого сприйняття гармонічних сполучень і гармонії в цілому” (12; с. 149).

Слід зазначити, що у своїй роботі П.П.Миросицький активно впроваджував так звану **систему рухомого До**, сутність якої полягала в тому, що перший ступінь будь-якої тональності означався до. Це давало можливість, працюючи у зручній для голосу тональності, розвивати почуття тяжіння звуків, не обмежуючи дітей додатковими теоретичними знаннями, тобто співаючий у будь-якій тональності уявляв собі тонічний тривук як до-мажорний. Крім того,

Таблиця

Діаграмна таблиця ступенів

Ц	Ф	Л
Л	М	С ^{сі}
С ^{сі}	р ^{рі}	баФ
Ф	До ^{ді}	М
баМ	цаЦі	Р
Р	лаЛя ^{лі}	Д
Д	Соль ^{сі}	Ц
Ц	баФа ^{фі}	Л
Л	маМи	С ^{сі}
С	Ре ^{рі}	баФ
Ф	До ^{ді}	М
баМ	цаЦ	Р
Р	Л	Д
Д	С	Ц
Ц	баФ ^{фі}	Л
	М	

Додаємо верхнє до і нижнє соль, ввідні звуки “ц” і “р” (сі та ре), а потім великі тривуки соль – ці – ре і фа – ля – до. Так поступово охоплюємо весь діапазон дитячого голосу”. (В. Ковалів. *Методика музичного виховання на релятивній основі*. –К.: Музична Україна. – 1973 (12; с. 28).

У методичних розробках, роблячи акцент на початковому етапі навчання співу на використанні буквенної системи П. Миросицький наголошує, що перехід до лінійної системи повинен здійснюватись тільки після того, як учні добре засвоять за допомогою буквенної найголовніші фактори музики, а саме: розмір, звукоряд, модуляцію, мінорний лад.

На жаль, як цифірна, так і буквенна системи не змогли повністю утвердитись в народній музичній освіті України. Однією з основних причин цього було те, що у той методиці співу в початковій школі, як правило, виходила з церковного співу, який носив обрядово-церковний характер. Всі методичні розробки, за деякими винятками побудовані на основі послідовного засвоєння церковної мелодії і виходили з її структурної побудови, а не з народної пісні. Тому методичні розробки дореволюційної школи, хоч і мали дещо позитивний вплив на масову музичну освіту народу, проте не можуть бути повністю

використаними в радянській педагогіці.

Розглядаючи різні методики та прийоми вокально-слухового виховання дітей, ми звернули увагу на методику запропоновану М.Д.Леонтовичем, в основу якої було покладено принцип природовідповідності, що є особливо важливим у роботі з дітьми. Адже цей принцип не передбачає насильства над природою дитини аби досягти поставленої мети; в його основу покладено пристосування методики до фізіологічних можливостей дитячого організму, пошук прийомів та методів гармонійного розвитку духовної та фізичної складових маленької людини.

Ті, хто знайомий був з педагогічною діяльністю М.Д.Леонтовича, свідчать, що у школах та гімназіях, де він працював вчителем музики, упродовж короткого терміну з'являлися високоякісні хорові дитячі колективи, суттєво піднявся рівень вокальної культури. На запитання, яким чином цього вдавалося досягти, на наш погляд, найбільш вичерпну відповідь дає "Практичний курс навчання співу у середніх школах України", розроблений М.Д.Леонтовичем.

Щиро кохаючись у народній пісні, М.Д.Леонтович пов'язував музичне виховання дітей у школі з фольклором. Створивши власну систему музичного виховання дітей педагог-новатор пропонував починати навчання вокально-хоровим навичкам з безнотної співу, який ґрунтується на мелодіях народних українських пісень. Причому на відміну від інших методик, де основна увага приділяється вивченню нотної грамоти, розвитку почуття ладу та ін., тут досить ретельно розроблені питання початкового (слухового) етапу вокально-хорової роботи з дітьми.

Окреслюючи основні принципи своїх методичних поглядів М.Д.Леонтович казав: "система кожної методики – це йти від меншого до більшого, від нижчого до високого, від елементарного до труднішого. В музиці та співі ми повинні триматися цього самого напрямку... Мусимо, щоб забезпечити успіх, йти зразу не великими кроками, а потроху, щоб потім раз у раз не вертатись назад, щоб не псувати діла" (14; с. 76).

Другим основним положенням, на якому ґрунтувалися педагогічні погляди музиканта-педагога, є думка про те, що -музика та спів складаються з різних елементів рівноцінної ваги (слова, ритм, мелодія, динаміка та ін.). "Як вчитель початкової школи буде хапатись за все зразу, всьому вчити з першого ж уроку, то можна і наперед сказати, що його праця не дасть добрих наслідків. У молоденьких головках зробиться мішанина, безладдя" (М.Д.Леонтович:

Практичний курс навчання співу у середніх школах України. – К.: Музична Україна, 1989 (14; с. 76). Тобто, якщо перекласти на мову сучасної педагогіки, то це означає дотримуватися принципів послідовності та поступовості у набутті вмінь та навичок.

На початковому етапі, так званому слуховому, діти на слух засвоювали певну кількість народних пісень, які відповідали їх віковим можливостям. Основна увага приділялася розвитку слуху та голосу, тобто на відміну від інших методик, які акцентували увагу на розвиток слуху після або у процесі вивчення нотної грамоти, тут розвитку слуху приділялася прискіплива увага ще до засвоєння нотної грамоти

Спів по нотах у вокально-хоровому вихованні виростає з попереднього етапу без будь-якої перерви. Власне кажучи, спів по нотах розпочався з моменту вивчення та запису ритму пісень. Побачивши, що курс ритмічного навчання (спів ритмів пісень та ритмічні диктанти) засвоєно, вчитель може поступово проводити роботу над суто мелодійними вправами (пісні без слів або поспівки із спеціально підібраними словами).

Цікавою є послідовність засвоєння звуків, запропонована М.Д.Леонтовичем:

– після засвоєння стійких ступенів (до, мі, соль) відбувається знайомство із звуком "сі", який тяготеє до звуку "до" і голос дитини сам прагне перейти до стійкого "до". "Взявши до уваги неоднакове значення окремих звуків гама, вчитель у процесі роботи з дітьми має з'ясувати, як дітям легше відшукувати голосом той або інший звук гама і виходячи з цього будувати свою роботу з розвитку інтонаційного слуху. Знаючи "до", дитині не важко знайти "сі", звукоряд "сі-до-ре-мі" легше засвоїти, ніж тетраорд "до-ре-мі-фа" та ін. Творчий вчитель музики та співів сам має зробити висновки з цього практичного досвіду аби поліпшити справу навчання дітей співу" (14; с. 15);

– наступними нестійкими звуками, з якими слід знайомити дітей, є ноти "ре" та "фа", які згруповані навколо "мі". М.Д.Леонтович таким підходом до питання тяжіння звуків висловлює свою незгоду з багатьма авторами, які вважають "ре" нижнім ввідним до тоніки. Він у цьому питанні дотримується думки, що хід "фа-ре-мі" – є більш природним, логічним і саме головне – легше засвоюється дітьми, ніж хід "фа-ре-до";

– останнім з нестійких звуків вивчається "ля", яке вимагає розв'язання у "соль", "але ні в якому разі не в "сі", як це робиться в гамі C-dur. Про це свідчить аналіз народних пісень" (14; с. 15).

Щодо використання для вокально-хорового розвитку дітей співу мажорної гама,

яку радять використовувати багато хто з фахівців, то М.Д.Леонтович висловив думку, що в школах діти співають гаму без особливої користі для розвитку свого слуху. Аби спів гам приносив користь, слід робити це таким чином: “учні співають два-три звуки гами, потім витримують паузу, але подумки продовжують спів гами далі і по знаку вчителя підхоплюють той звук, до якого подумки вони дійшли. Це активізує процес вивчення інтервалів, зацікавлюючи дітей. Прикладами таких вправ є наступні: діти співають “до”, потім роблять паузу в два махи (тобто тривалістю у дві чверті),

при цьому подумки продовжуючи співати “ре”, далі зразу беруть “мі” і т.д. (йде засвоєння інтервалу терція). Так само проводиться робота над засвоєнням інтервалу кварта “до-фа-сі” та інших.

Безумовно, у кожний із запропонованих систем були й свої сильні сторони, що підтвердило використання їх у подальшому в роботі провідних хормейстрів та вчителів співу. Але ми маємо розуміти, що з'явилися ці системи, як “спрощені” системи співу спеціально для впровадження у народних школах. Адже для гімназій, приватних шкіл,

Література

1. Алепский П. Путешествие антиохийского патриарха Макрия в Россию в половине XVII века. – С. 242.
2. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе. – М.: Просвещение, 1983. – 222 с.
3. Л. Архипович, А. Шреер-Ткаченко, Т. Шиффер, Т. Коришева. Музыкальная культура Украины. – М.: Музгиз, 1961. – 205 с.
4. Бодина Е.А. История музыкально-эстетического воспитания школьников. – М.: МГЗПИ, 1989. – 82 с.
5. Боровик М.К. Давньоруський церковний спів // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 148-171.
6. Боровик М.К. Становлення багатоголосного хорового співу // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т. 1. – С. 171-193.
7. Васильчиков А.А. Семейство Розумовских. – Т. 1. – С. 4.
8. Дубликат записки В.Одаевского от 24 июля 1860 г. – Стор. 1. – 4. Архив Одоевского Центрального музея музыкальной культуры.
9. Иванов В.Ф., Шиффер Т.В. Музична освіта // Історія української музики. – К.: Музична думка, 1989. – Т. 1. – С. 374-393.
10. История культуры древней Руси. – Т. 2. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. – С. 112.
11. Книга Степенная. – Ч. 1. – М., 1775. – С. 224.
12. Ковалів В. Методика музичного виховання на релятивній основі. – К.: Музична Україна, 1973. – 149 с.
13. Константинов Н., Струминский В. Очерки по истории начального образования в России. – М.: Учпедгиз, 1953.
14. Леонтович М.Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України. – К.: Музична Україна, 1989. – 134 с.
15. Малишевський І. Мителій Пігас. – Київ, 1872. – Т. 2. – С. 89.
16. Методические беседы по теории пения. – СПб, 1912. – С. 73.
17. Мироносицкий П.П. Певческая грамота // Хрестоматия по методике музыкального воспитания. – М.: Просвещение, 1987. – С. 231.
18. Мироносицкий П. Ноты-буквы. – Т. 2. – СПб, “Народное образование”, 1905. – С. 104.
19. Миропольский С.О. О музыкальном образовании народов в России и Западной Европе. – СПб, 1910. – С. 107.
20. Мусикийська грамматика Миколая Дилецького. – М.: Общества любителей древней письменности, 1910. – 187 с.
21. Преоображенский А. Из первых лет партесного пения в Москве. – Пг., 1915. – С. 2.
22. Смоленский С. “Мусикийская грамматика Николая Дилецького. – Казань, 1910. – С. 60-61.
23. Татищев В.Н. История Российская: В 7 т. – М.; Л., 1963. – Т. 1. – С. 95.
24. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. – М.: Советский композитор. – 1971. – С. 619.
25. Харлампович К.В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. – Казань, 1914. – Т. 1. – С. 824.
26. ЦДІА УРСР, ф. 51, оп. 3, од. 36. 6718, арк. 8 зв.
27. ЦДІА УРСР, ф. 51, оп. 3, од. 36. 6718, арк. 27, 32, 34, 39, 50.
28. Центральний державний архів древніх актів,