

THE THEORY OF UPBRINGING

<i>Aftanaziv Vira.</i> The directions and content of cooperation of educator with preschoolers' parents	115
<i>Barylo Svitlana.</i> Listening and perception of music in kindergarten as a means of involving children in music art	121
<i>Klepar Maria.</i> The role of family traditions in the education of the younger generation.....	124
<i>Lemko Halyna.</i> Forming of volitional internalss of personality of senior pupil	128
<i>Lysenko Nelli.</i> Modeling of methods of children's training and education as a principle of realization the objectives of modern preschool education in the context of succession	133
<i>Sabat Nataliia.</i> Ward and ward activity as a subject of scientific analysis	140

THE THEORY OF EDUCATION

<i>Berezovska Lyudmila.</i> The features of perception of maintenance of artistic works junior schoolboys on lessons of literary reading	145
<i>Blyznyuk Tetjana.</i> Currant state of the problem of profile education in Ukraine and beyond.....	149
<i>Boiko Nataliia.</i> The features of continuous education of preschool and primary school aged children.	154
<i>Zdanevich Larysa.</i> Usage of foresight-games, SWOT-analysis and the internet resources as the most effective forms of teaching organization in the process of preparation of the future tutors to the work with children under school age	158
<i>Lakh Mar'iana.</i> The main approaches to the problem of innovations in the context of modern education development	163
<i>Marchii-Dmytrash Tamara.</i> Theoretical and scientific aspects of future primary school for egnlanguage teachers' training.	168
<i>Matveyeva Natalya.</i> Creative teacher – creative student	173
<i>Reho Anna.</i> The experience of inclusive education in Hungarian preschool educational institutions	179
<i>Chervinska Inna.</i> Formation of personality in conditions of socio-cultural environment: practical approach.....	186

ІСТОРІЯ ПЕДАГОГІКИ

УДК 37;78-054
ББК 74.200 541.3

Мирон Вовк

ЕТНОПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ НА ПРИКАРПАТТІ

Мета статті полягає у розкритті тенеzi етнопедагогічних знань праісторичного населення зони Карпат. Опираючись на системний аналіз досягнень музичної етнопедагогіки, автор розкриває закономірності і тенденції розвитку музичного інструментарію та його вплив на формування цілісної системи духовних цінностей етнічного музичного мистецтва.

Ключові слова: музичний інструментарій, етнічне мистецтво, творчість, музична етнопедагогіка.

Постановка проблеми. У новому столітті Україна реалізує нову гуманістичну програму освіти, спрямовану на забезпечення та розвиток творчого потенціалу особистості, її самореалізації. З цього погляду українська нація потребує вдосконалення системи музичної освіти й виховання, адже саме музично-естетична спадщина, її розвиток визначають рівень духовної культури українців.

Мета роботи полягає у розкритті генези етнпедагогічних знань праісторичного населення зони Карпат; у виявленні закономірностей і тенденцій розвитку етноінструментарію і сформуванні цілісної системи реалізації здобутків української музичної етнопедагогіки.

Методи дослідження:

- аналіз музичних творів із питань розвитку етнопедагогіки для кожного народного інструменту: матеріальні, технічні, художні, тембральні й зображальні можливості;
- порівняти трактування музичних джерел українського фольклору як народну педагогічну мудрість;
- опрацювати етнопедагогічний матеріал, музичні твори для кожного інструменту опубліковані в різний період соціального розвитку України;
- теоретично узагальнити методологію української музичної етнопедагогіки з народною творчістю й т.д.

Основний виклад матеріалу. Як галузь загальної етнопедагогіки, музична етнопедагогіка опирається на сутність наукової музичної педагогіки. Загалом українське музичне мистецтво ще досить помітно відокремлене від вивчення мистецької філософії суспільних, освітніх і гуманітарних наук, що не дозволяє побачити українця в національному контексті всебічного розвитку й виховання. Особливо це помітно в прогалинах музичного навчання та виховання народних мас в період становлення України як держави. Опора на музичну етнопедагогіку й музичну культуру може бути тим магістральним шляхом утвердження етнонаціональних цінностей, які так високо цінуються у Європі, яка поступово втрачає їх. Музичне етноінструментальне мистецтво є тим полем, на якому може прорости й розквітнути образ української нації.

Музично-інструментальне етнічне мистецтво українців є прикладним видом і бере свій початок із трудової діяльності народу. Різноманітні ударно-ритмічні інструменти мали своє первинне застосування як підручні предмети побутового вжитку, що використовувалися для організації трудового процесу. Пізніше їх застосування поступово стало виконувати роль ударних музичних інструментів, які справедливо вважають найдавнішими.

Зразки уснопоетичної творчості українців стимулювали їх до мелодизації і ритмічного оздоблення широких пластів етнопедагогічних ідей. “Предметом дослідження історії української педагогіки є особливості та закономірності формування, становлення та розвитку української народної педагогіки” [6, с. 29], – справедливо зауважує професор Н.Лисенко. Ці ідеї мають пряме відношення до вивчення музичних етноінструментів.

Українська музична етнопедагогіка є власне національною навчальною системою, що формувалася завдяки поєднанню народного навчання, національного й загальнолюдського, через зв'язок минулого із сучасним і майбутнім в історії народу на власному національному ґрунті. Переконаливо проілюструвати цей процес можна на прикладі такого могутнього виховного засобу етнопедагогіки, як музика.

Найдавніший народний український музичний інструмент **сопілка** може розкрити перед нами процес її розвитку та її етнопедагогічні методи навчання.

Сопілкове виконавство є складовою частиною етномузичної культури України. Воно пов'язане з її побутом, працею, обрядами, скотарським господарством тощо. Поряд із нині функціонуючим скрипковим виконавством сопілкарство відображає соціальні й господарські стосунки, своєрідність національного характеру, філософські, моральні й естетичні уявлення українського народу. Інструментальне виконавство, як і будь-який інший вид етнічної музики, поєднує в собі матеріальну й духовну частини культурної спадщини народу та є важливим джерелом пізнання історії, культури, світогляду, вікових звичаїв.

Сопілка зустрічається в усіх народів світу, тільки по-різному оформляється й називається. Спогади про сопілку знаходимо ще в писемних джерелах східних слов'ян XI ст. Для України вона стала етнонаціональним інструментом. Їй, як і скрипці, належить велика роль у становленні й розвитку етноінструментальної музики. На сході України сопілку називають ще дудкою або дудочкою, а виконавця на ній – дудариком. Однак не слід змішувати назви “дуда” (волинка) й “дудка” (сопілка), оскільки це зовсім різні інструменти [8, с. 854].

Сопілка широко відображена в етноукраїнських піснях, особливо коли йдеться про музику до танців. На сопілці не менш майстерно можна виконувати й протяжні мелодії та інструментальні награвання-імпровізації [8, с. 282].

В Україні нині є чимало чудових виконавців-сопілкарів. На кожному огляді художньої самодіяльності можна почути прекрасні виступи сопілкарів – дорослих і школярів. Цей інструмент входить до складу всіх професійних і самодіяльних ансамблів та оркестрів українських народних інструментів, де використовується як сольний і оркестровий інструмент. По всій Україні створюються ансамблі сопілкарів [5, с. 194–198]. Одним із таких сопілкових оркестрів є Народний самодіяльний оркестр сопілок клубу незрячих міста Кам'янець-Подільський, яким понад три десятиріччя керує Анатолій Кугай. Злагожене звучання всього сімейства сопілок від пікколо до Б-баса дозволяє виконувати складні музичні твори. Зважаючи на те, що на сопілках грають незрячі учасники, етнопедагогічні методи навчання

використовуються в повному об'ємі (метод наслідування, “на слух”, лінійний метод).

Репертуар, який можна виконувати на сопілці, дуже різноманітний. Так, у вертепному видовищі є мелодія під назвою “Дудочка”, яка, слід думати, виконувалася на сопілці. У цій мелодії, незважаючи на те, що її виконували й на скрипці, цілком збереглася типова фактура сопілки: мелодичний розвиток побудований на основі відтворення звуків окремих тризвуків, застосування широких інтервальних стрибків і дрібної ритміки. У її звучанні відчувається специфічний пасторальний характер, мабуть, тому мелодія “Дудочка” у вертепі пов'язана з появою на сцені пастухів. У цьому народному театрі, який пов'язаний із святом Різдва Христового, музичну характеристику мають всі дійові особи через коляду або ганець. Назва “вертеп” походить від грецької, що означає – печера, в якій народився Ісус.

Дослідник Б.Яремко стверджує, що у Карпатах кожен оволодівав інструментом самостійно, переймаючи навички гри та репертуар від інших сопілкарів [12].

Вікових меж у сопілковому виконавстві немає: кожний музикант грає – як для себе, так і в капелі – до того часу, поки фізично на це спроможний. Переважно всі сопілкарі-аматори, й професіонали – є добрими господарями, обізнаними з будівництвом, столярством, бляхарством, деякі з них – професійні будівельники. Професійні сопілкарі на Гуцульщині грали у своєму та навколишніх селах. Коли головний скрипаль під час виконання танців (зокрема, гуцулок) не спроможний вести за собою колектив, роль капельмейстера в капелі (старшого музиканта) виконує **сопілкар**. Іноді сопілکارя самого кличуть грати на родинному святі або під час колективної праці.

Сьогодні сопілка у Карпатах є одним з улюблених інструментів. Цей факт доводить, наприклад, те, що газда, запрошуючи капелу на весілля, вимагає, щоб у її складі обов'язково був сопілкар. У перший день весілля, коли “плетуть деревце”, сопілкар грає до співу “ладканок”, в інших випадках він виконує співанки, музику для слухання, а також розважає гостей за столом. Танці сопілкар грає лише в складі “весільної капели” [3].

Конструювали сопілки з латунних, мідних або алюмінієвих трубок. Ці інструменти мали перевагу над дерев'яними своєю надійністю й зручністю користування на різних діях. Дерев'яні сопілки у Карпатах виготовляли з м'якої ліщини або твердої свидини (“свид”). Отвори в заготовках просвердлювали гвинтовим свердлом, а грифові отвори випалювали розжареним шилом [3]. Для проникнення в глибину традиційного сопілкарства ретельно вивчався багаторічний досвід виготовлення інструментів, імперично нагромаджений народними майстрами [10]. Процес виготовлення сопілок переносився переважно на зиму – через меншу зайнятість майстрів господарсько-польовими роботами. Досить часто сам продаж сопілок перетворювався в живе імпровізаційне колективне музикування як майстра-продавця, так і покупців-музикантів, що давало можливість вибрати найбільш відповідний інструмент. Як правило, народні майстри так поєднували в собі майстра музичного інструмента, його передавача й поширювача, а також збудника музичної пам'яті, носія етноукраїнських традицій.

В образ карпатського ватажка першої половини XVIII ст. Олекси Довбуша бойки вкладають надлюдські якості [4], які співвідносяться не лише з його реальними вчинками героя й захисника бідних, але й з умінням грати на “зачарованій” сопілці. З розповіді відомого бойківського майстра й музиканта

Максима Сагана дізнаємося, що в Довбуша була “зачарована” сопілка з явора, “труба і довга”, з якою він ходив по горах [11].

Ой попід гай зелененький



Для якісних сопілок народні майстри вибирають деревні заготовки зі стовбурів кущів, які зростають у затінених місцях по кам'янисто-горбистих берегах гірських річок. Це середовище, де кущі ростуть повільно (“забавно”), завдяки чому їхня деревина формується рівномірно, зі слабким вираженням анізотропних властивостей, самі ж майстри підкреслюють, що утруднені умови зростання кущів впливають на структуру деревини, а отже, й на її акустичні властивості [1].

За гірськими традиціями дерева рубають, коли сходить молодий місяць, тобто наприкінці квітня – на початку травня, що пов'язано із часом заготовлення деревини смереки для будівництва хат. Деревина весняного зрубу, за твердженням музичних майстрів, лісорубів і будівничих, має добрі акустико-механічні властивості (“таке дерево ліпше всього виробляє в собі звук”), легко піддається обробці, в тому числі при виготовленні сопілок.

Сопілка, як український етнічний музичний інструмент, зазнає позитивних змін, удосконалення, і сьогодні маємо кілька нових різновидностей. У цьому особливо відзначилися майстри В.Зуляк та І.Скляр. Ці майстри, йдучи різними шляхами до однієї й тієї ж мети, вдосконалили звукоряд сопілки й створили нові її типи.

Тривалі творчі контакти між народами примножують їх спільне багатство в галузі музичної педагогіки й одночасно сприяють “утвердженню самобутнього через вихід за власні межі, становлення на рівень інтернаціонального” [9, с. 71]. Таким музичним етноінструментом в Україні є **скрипка**, яка посіла національний рівень етнопедагогіки.

Кожен народ зберігає традиції своєї етнонаціональної культури, втіленої в пісенній, інструментальній та хореографічній творчості. Завдячуючи неповторності звучання й безмежним можливостям, скрипка посідає одне з провідних місць серед етномузичного інструментарію Карпат. Гуцули споконвіку свою етнічну музику плекали й берегли, збагачуючи словом і барвистими мелодіями. Її музична мова мелодійна, високопоетична, виразна, послідовно вдосконалювалася багатьма поколіннями етноукраїнських музикантів. Типові гуцульські етномелодичні звороти й інтонації передавалися з покоління в покоління, формували невичерпну скарбницю народної музики. Часте вживання форшлагу й перенесення мелодії на октаву вище надає їй специфічного інструментального колориту, який може бути відтвореним лише на скрипці. Інколи вокальна мелодія, виконувана на скрипці, при цілковитому збереженні її ладово-інтонаційної основи набуває ряду специфічних інструментальних рис шляхом зміни її ритмічного малюнка.

Дуже глибоке коріння має етнічна музика Гуцулії. Її традиції дійшли до наших днів і продовжують розвиватися. Популярною й сьогодні є троїста музика, в якій

скрипка є ведучим інструментом. Гуцульська музика, що виконується в складі скрипки, цимбалів і сопілки, – темпераментна, глибокопоетична й виразна. На думку народного артиста України професора П.Терпелюка, музика Гуцулії уникнула запозичень і зберегла свій **оригінальний етногуцульський стиль виконання**. Скрипка й цимбали переважно грають в унісон із сопілкою, а інколи цимбали вторують, тобто акомпанують. Цей спосіб гри гуцульських мелодій властивий для цілого Прикарпаття. Скрипаль основний у капелі, він веде мелодію, ускладнює її, постійно змінюючи одну на іншу, як згадує видатний сопілкар краю М. Павлюк, що не раз чув на весіллях гру славного скрипаля Гуцульщини Могура (Грималюка Василя), хоч працювати разом із ним не пощастило, оскільки капела останнього завжди мала постійний склад музикантів. Багато мелодій видатного скрипаля подобалися сопілкареві, він залюбки включав їх у свій репертуар [7].

У зоні Карпат побутує й по сьогодні оригінальний етномузичний інструмент – **дримба**, який набув свого розповсюдження в різних країнах світу. У науковій літературі дримба зустрічається під назвою **варган**. Наукова версія походження від старослов'янського **варги** (губи, рот, зев) – язичковий інструмент, що звучить сам. Побутує у двох видах – пластинчастий і дугоподібний. Пластинчасті побутують серед народів Азії, дугоподібні поширені у Європі, Азії, Африці.

Наукові дослідження підтверджують, що музичний інструмент дримба побутує в більш як 50-ти національностей і в кожній з них цей інструмент має свою національну назву [8, с. 666]. На теренах України дримба утвердилася у вигляді залізного обідка у формі підкови, що в середині має зафіксовану сталеву пластинку, яка на протилежному кінці загнута маленьким гачком. Дримбу ставлять у рот лівою рукою, легка торкаючись передніх зубів. Пальцем другої руки, легко торкаючись гачка пластинки, добувається звук постійної висоти. Ротова порожнина виконує функцію резонатора. Змінюючи її об'єм, можна змінювати висоту тону на фоні органного пункту пластинки. Звук специфічний, невеликої сили, але пронизливий. Виконання мелодій на дримбі здебільшого має індивідуальний характер.

Використовуючи найкращі досягнення педагогічного досвіду українського народу в музичному мистецтві, у справі естетичного виховання дітей і молоді, інструментальна етнопедагогіка органічно поєдналася з науковою музичною педагогікою і внаслідок викристалізувалася в наукові педагогічні школи з кожного етноінструмента. У результаті, нині музична педагогіка забезпечує навчання й виховання високопрофесійних виконавців симфонічних, духових, народних оркестрів і ансамблів.

Висновки. Для українського народу, віками позбавленого власної державності, музично-інструментальна спадщина нації підмінялася музичними творами й фольклором пануючої нації й гальмувала її розвиток. Фольклорний репертуар українського народу часто замовчувався та заборонявся з тавром “буржуазного націоналізму”. З утвердженням України як держави зазвучали українські марші з використанням мелодики пісень стрілецьких, повстанських, гайдамацьких, невільницьких. Інструментальна етнопедагогіка поєдналася з найновішими методами навчання нашої молоді гри на етноінструментах. Наукова педагогіка повинна взяти на себе відповідальність за дослідження музичної етнопедагогіки й поставити її на службу українському народу. Оскільки історія української музичної етнопедагогіки стоїть на стику багатьох наук, звідси й комплексність і різноманіття методів етнопедагогічних досліджень інструментознавства й етноінструментарію.

1. Венцовський М. Бузинова сопілка // Культура і життя. – 1965. – 29 квітня.
2. Винтонив И.С. Влияние условий роста на акустические свойства его древесины // Лесной журнал. – Изд. высших учебных заведений, 1973. – №2.
3. Гошовський В. Музичні особливості пісень // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. – К.: Наукова думка, 1983. – 300 с.
4. Грабовецький В.В. Гуцульщина XIII – XIX ст. Історичний нарис. – Львів: Вища школа, 1982. – 300 с.
5. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967.
6. Лисенко Н. Українська етнопедагогіка: історичний контекст. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство”, 2005.
7. Мацкевич И. Гуцульские скрипические композиции: Дис. на соискание уч. степ. канд. искусствоведения. – Л., 1970.
8. Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т.V.
9. Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997.
10. Українське музикознавство. – К.: 1989. – Вип.24. – 150 с.
11. Бойківська сопілкова музика. – Львів: Сполом, 1998. – 120 с.
12. Яремко Б. Українські сопілкові імпровізації. – Рівне: Ліста, 1997.

The aim of the article is in the disclosure of ethnopedagogical knowledge's origin of historical population in Carpathian region. The author discloses the conformities and tendencies of musical instrumentation's development and its influence on the whole system forming of ethnic musical art's mental values, opposed on the system analysis of musical ethnopedagogics achievement.

Key words: *musical instrumentation, ethnic art, creation, musical ethnopedagogics*

УДК 374.7 : 37.018.262(477.87)

ББК 74.9р

Олена Добош

БАТЬКІВСЬКИЙ ВСЕОБУЧ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ОСВІТИ ЗАКАРПАТТЯ

У статті розглядається проблема батьківського всеобучу в контексті розвитку освіти на Закарпатті, охарактеризовано історичні передумови і соціокультурні чинники впливу на мінливість батьківської просвіти в поліетнічному Закарпатті, доведено, що історико-географічні та соціокультурні зв'язки між різними етносами Закарпаття стали способом створення певного змісту батьківської просвіти під впливом загальнолюдських норм і цінностей у просторово-часових межах стійкої спільноти українців, які цілісно розвивались на Підкарпатській Русі

Ключові слова: *батьківський всеобуч, педагогічна культура, педагогічна просвіта, поліетнічність, родинне виховання.*

Постановка проблеми. На сьогоднішній день демократичні перетворення у різних сферах суспільства дедалі більше залежать від рівня розвитку культури його громадян. У її структурі одне з основних місць посідає педагогічна культура. Вона набирає особливої актуальності в умовах утвердження та реалізації основних положень Закону України “Про освіту”, Національної програми “Освіта” (Україна XXI ст.), в яких наголошується на необхідності не лише організовувати родинне виховання та освіти дітей, як важливу ланку загального виховного процесу, а й забезпечувати педагогічний всеобуч батьків.

Аналіз наукових досліджень. Хоча реалії сьогодення вимагають дещо інших підходів до організації родинного виховання і навчання дітей в полікультурних

умовах, у контексті досліджуваної проблеми особливий інтерес становлять дослідження сучасних українських педагогів (В. Вілков, І. Воронов, І. Дзюба, М. Калан), психологів (Ю. Бромлей, М. Пірен), етнографів (С. Токарева, Д. Туркіна, Л. Шабаліна), а також учених Великобританії (Н. Амеркомбі, С. Гудман, Л. Давідофф, Л. Ірвін), США (І. Ной, І. Рейс, Р. Емері, К. Александер, Дж. Гарбаріно, Дж. Келлі), Франції (А. Джирард, Л. Рюссель, П. Дюрінг, Д. Лавенью, Д. Фабле) та інших країн.

За останнє десятиріччя порушеної проблеми почасти торкнулися у своїх дослідженнях учені України, увиразнивши такі її аспекти: педагогічна культура як синтез життєвого досвіду й індивідуальних характерологічних рис із визнанням соціального статусу особистості (Т.Іванова, В.Григор'єва, М.Стельмахович); структурні й функціональні міжкомпонентні зв'язки педагогічної культури батьків (Т.Алексєєнко, Л.Горбатенкова); чинники формування компонентів педагогічної культури батьків та зумовленість рівня її досконалості соціокультурними факторами об'єктивної та суб'єктивної спрямованості (І.Гребенніков, Д.Луцук); кореляція гармонійних сімейних міжособистісних відносин між представниками різних вікових популяцій та рівнем педагогічної підготовки батьків (О.Бакрієва, Л.Дунаєва); психологічні основи педагогічної культури як соціального феномену (В.Котирло, С.Ладивір, В.Тітаренко); критерії оцінки рівня сформованості педагогічної культури сучасної молодшої сім'ї (Т.Алексєєнко, О.Зверєва, О.Скнар) та ін.

За безумовної важливості наведених вище досліджень рівень дослідженості порушеного аспекту проблеми батьківського всеобучу в контексті розвитку освіти на Закарпатті залишається недостатнім.

Мета статті: розглянути історичний аспект батьківського всеобучу в полікультурному Закарпатті в процесі розвитку освіти.

Виклад основного матеріалу. Становлення та розвиток освіти Закарпаття з часів феодалізму є процесом складним і довготривалим, і до того ж не достатньо вивченим. Достовірні дані про те, де і коли виникли перші школи в Закарпатті відсутні. Однак спираючись на загальні закономірності властиві феодалізму (монополія на освіту й інтелектуальне життя знаходилися в руках церкви) перші школи на Закарпатті, як і в сусідніх Чехії, Словаччині, Угорщині, а також Київській Русі, Галицько-Волинському князівстві виникали при церквах і монастирях [4].

Поширенням християнства на Закарпатті з IX сторіччя зумовлено підготовку попів і дяків, які б уміли читати і переписувати книги. Той факт, що в Закарпатті станом на XI-XII ст. було чимало освічених людей, запрошених з інших країн, в тому числі й з Київської Русі, розглядаємо за переконливі свідчення про існування освітніх центрів при перших монастирях і капітулах.

На думку І.Гранчака, В.Гранчака, В.Сагарди та інших дослідників, найкращі школи існували при Мукачівському і Грушевському монастирях при яких з початку XV сторіччя працювали школи для народу. Мукачівський монастир було створено у 1360 році на Чернечій горі. Він став не тільки центром для віруючих, а й поширювачем знань, культури та освіти. При монастирі існувала елементарна школа для навчання грамоти. Рівень слов'янської культури на Закарпатті помітно зріс під час правління Федора Корятовича. Князь піклувався не лише про економічний розвиток, а й про культуру [8].

У 1391 році відкрито Грушевський монастир. За твердженнями М.Лучкая, при монастирі була друкарня і книги видавалися кирилицею. Ці освітні центри визнано