

**Міністерство освіти і науки України  
Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника**

**М.В. Вовк**

**ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ  
МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ  
ЕТНОПЕДАГОГІКИ**

**Рекомендовано Міністерством освіти і науки України  
як навчальний посібник для викладачів і студентів  
вищих навчальних закладів**

**Івано-Франківськ  
2009**

УДК 78:371.2  
ББК 74.200.541.3  
В – 61

Гриф Міністерства освіти і науки України  
(лист від 22 липня 2009 р. №1/11-5916)

**Вовк М.В. Основи української музично-інструментальної педагогіки: Навч. посіб.** – Івано-Франківськ: Видавництво “Плай” ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009. – 170 с.

*Автор: Вовк Мирон Васильович*, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін Педагогічного інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Рецензенти:** доктор мистецтвознавства, професор Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка *Смоляк Олег Степанович*; заслужений артист України, професор Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка *Дерев’янка Богдан Петрович*

Посібник «Основи української музично-інструментальної етнопедагогіки» рекомендовано викладачам і студентам музичних спеціальностей, вчителям музики шкіл різного типу, ліцеям і коледжам музичного профілю.

У посібнику автором висвітлено теоретичні і практичні аспекти виникнення та використання музично-інструментальної етнопедагогіки з урахуванням історичних передумов у формуванні її методологічних аспектів.

Розкрито предмет музично-інструментальної етнопедагогіки українців в історичному, етнокультурному та етногенетичному контекстах і як систему знань про етнічне музичне мистецтва українців. Музично-інструментальна педагогіка, її сутність і функціональне спрямування обґрунтовані на основі виховного ідеалу українців, що впродовж віків формувалася під впливом педагогіки українського етносу та народознавства.

ISBN 978-966

© Вовк М.В., 2009.  
© Видавництво “Плай” ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009

## ЗМІСТ

<b>Вступ</b> .....	4
<b>Розділ I. Етнопедагогіка музичного мистецтва</b>	
§1. Методологічні засади музичної етнопедагогіки.....	6
§2. Історичні аспекти виникнення та розвитку музичної етнопедагогіки.....	15
§3. Музична етнопедагогіка як фактор збереження фольклорно-етнічних традицій української нації.....	25
<b>Розділ II. Етнопедагогіка інструментальної музики</b>	
§1. Передумова виникнення національного музичного інструментарію та його розвиток.....	33
§2. Етноінструментальна педагогіка козацької доби.....	77
§3. Етнопедагогічні основи інструментальної музики.....	91
§4. Етнонаціональна інструментальна музична творчість.....	131
<b>Література</b> .....	160
<b>Словник</b> .....	168

## ВСТУП

В умовах розвитку демократизації в Україні поступово зростає і роль освіти, яка призвана забезпечувати не лише високий рівень професійних знань, а й духовне утвердження людини. Гуманістична програма освіти спрямована на розвиток національної ідентичності, розкриття творчих можливостей особистості, їх реалізації та музично-естетична спадщина удосконалення системи музичної освіти і виховання визначають рівень духовної культури українців. Глибокого вивчення і осмислення потребує музично-педагогічна сфера багатьох поколінь з метою її залучення у сучасну практику педагогічної освіти і виховання. Етнонаціональна культура знаходить яскраве втілення у фольклорі, народних традиціях, святах та обрядах, де музичний фольклор займає одне з провідних місць. Саме в ньому проявляються перші паростки мелодичної думки і відбиток почуттєвого виховання та педагогічної мудрості. У підготовці молоді до життя і праці, її гармонійного розвитку, велику роль відіграли в минулому і продовжують відігравати у наш час традиції народної педагогіки. У її структурі, що представляє сукупність емпіричних знань у справі виховання, значне місце посідає музична етнопедагогіка. Незважаючи на її емпіризм, музична етнопедагогіка становить цілісну педагогічну систему. Вона володіє педагогічними принципами, має свої ідеали і традиційні засоби, що знайшли своє втілення в інструментальній музиці та фольклорній творчості.

Вагому роль у популяризації надбань музичної етнопедагогіки приділяли видатні діячі української культури В.Гнатюк, Ф.Колесса, О.Потебня, С.Тобілевич. Суттєве поживлення досліджень етнопедагогічних проблем ХХ ст. спостерігається у народів бывшего Союзу РСР. У Грузії – А.Ф.Хантибидзе, Азербайджані – А.Ш.Гашимов, Арменії –

В.Х.Арутюнян, Татарії – Я.И.Ханбиков, Чувашії – Г.Н.Волков, Україні – М.Г.Стельмахович, С.І.Сявко.

Разом з тим, чимало питань етнопедагогіки взагалі, й української зокрема досі ще мало досліджено. Це стосується збирання етнопедагогічних матеріалів, визначення їх місця в педагогічній науці і використання етнопедагогічних традицій і звичаїв у сучасному національному вихованні. До мало вивчених і недостатньо висвітлених належить і музична етнопедагогіка, яка і являється предметом нашого дослідження. Через відсутність державницьких позицій і недостатку музичного виховання і освіти українського етносу, вона ще не набрала наукової актуальності і не становить значної зацікавленості як з етнографічного, так і з педагогічного погляду.

Основою, що дає більш повне уявлення про музичну інструментальну етнопедагогіку, став історизм, який опирається на національні витоки з дохристиянської і християнської Київської Русі, музичний фольклор, праці українських мислителів Т.Г.Шевченка, І.Я.Франка, Лесі Українки та композиторів української нації.

На думку автора, українська музично-інструментальна етнопедагогіка повинна розвивати напрям фундаментальних та прикладних досліджень з народно-музичної інструментальної творчості, розробки дидактичних принципів із забезпечення релігійного та загальноукраїнського виховного процесів, вивчення і узагальнення досвіду ефективного використання музично-інструментальної етнопедагогіки у навчально-виховній роботі освітніх та культурних закладів.

## § 1. Методологічні засади музичної етнопедагогіки

У продовж віків музична етнопедагогіка крокувала поруч із “народною педагогікою”. Вона знайшла свій прояв у народних виховних традиціях, у фольклорних музичних творах із виховною спрямованістю, у звичаях і обрядах, святах, які супроводили найважливіші події в житті українця від дня народження до завершення його земного шляху. Музичні твори з дидактичним змістом, що супроводжують усі життєві події дітей, молоді в іграх і іграшках, реалізуються в якості збереження педагогічного досвіду в суспільному, громадянському та сімейному вихованні.

Музична етнопедагогіка українського народу постає перед нами як важлива ланка народної педагогіки. “Поряд із терміном “народна педагогіка” вживається термін “етнопедагогіка”. Поняття “народна педагогіка” і “етнопедагогіка” сумісні, оскільки народна педагогіка знаходить конкретний вияв в етнопедагогіці – в педагогічних традиціях того чи іншого народу”<sup>1</sup>, – визначає ці поняття Євгенія Сявавко в найкращій своїй праці на сьогоднішній день “Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку”. На деяких етапах свого історичного розвитку музична етнопедагогіка поставала як важлива ланка народної педагогіки й висувала певні конкретні завдання. Вона знаходила певні засоби, що втілювалися у власних традиціях, звичаях, святах, творили певні знаряддя, інструменти, через які прищеплювались особливі риси для даного етносу. “Етнопедагогіка – це

---

<sup>1</sup> Сявавко Є.І. Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку. – К.: Наукова думка, 1974. – С.5.

народна педагогіка певної етнічної спільності”<sup>1</sup>. Можна ознайомитися з етнопедагогікою будь-якого народу<sup>2</sup>.

На українську музичну етнопедагогіку опиралися у своїх працях Т.Шевченко, Г.Сковорода, Леся Українка, І.Франко, Ф.Колесса, М.Драгоманов, В.Гнатюк, О.Потебня, М.Лисенко, С.Руданський та багато інших видатних діячів української культури<sup>3</sup>. Чимало питань музичної етнопедагогіки взагалі й української зокрема сучасними науковцями досі ще не досліджено. Дослідники етнопедагогіки вивчаючи традиції, звичаї, свята, обряди через літературний народний фольклор, залишали осторонь музику як важливе мистецтво певного етносу. Дітям співають колискові, грають танцювальну музику, виготовляють дитячі музичні інструменти, вчать співати часто члени родини – мама, батько, дідусь, бабуся, брат, сестричка, які не мають музичної освіти. Хто їх навчав? Чи існує музична етнопедагогіка? Яка заслуга й перевага музики для виховання почуття людини, її емоційного стану? Який “будівельний матеріал” музичної етнопедагогіки? Якими методами, орга-

---

<sup>1</sup> Сявавко Є.І. Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку. – К.: Наукова думка, 1974. – С.6.

<sup>2</sup> Волков Г.Н. Этнопедагогика чувашского народа. – Чебоксары, 1969; Мухамедьянов С.А. Этнопедагогические очерки. – Уфа: Башкирский государственный пединститут, 1968.

<sup>3</sup> Шевченко Т.Г. Букварь южнорусский. – С.-Пб., 1861; Леся Українка, К.Квітка. Дитячі ігри, пісні й казки Ковельського, Луцького й Новоград-Волинського повіту Волинської губернії. – К., 1903; Франко І.Я. Найновіші напрями в народознавстві. – К.: Держвидав, 1956. – Т.ХІХ. – С.143; Колесса Ф.М. Співанник для школярів. – Львів, 1925; Исторические песни малорусского народа... – К., 1874. – Т.1; Потебня А.А. Объяснения малорусских и средних народных песен. – Варшава, 1883; Лисенко М.В. Молодість та збірка народних пісень в хоровому розкладі, пристосовані для учнів молодших й підстаршого віку у школах народних. – К.: Музична Україна, 1990; Руданський С.В. Народні пісні. – К.: Музична Україна, 1972; Сковорода Г. Вірші, пісні, байки. – К.: Наукова думка, 1983.

нізаційними формами здійснюється музичне навчання і виховання? Яка мета й результати цього виховання? Ось питання, які чекають своєї відповіді й підсумку в навчанні та вихованні підростаючого покоління і визначення трансмісії музичного навчання і традицій українського етносу від покоління до покоління.

Спроби відповісти на ці питання зводилися до одного: музика скоріше оволодіває нашими почуттями, ніж їх осягає розум. Не зважаючи на наші бажання чи супротив музика здатна змінити настрій людини, емоційний стан, м'язовий тонус, навіть заспокоїти її чи викликати супротив, агресію. Музика й почуття нерозривні. Вони завжди мають етнічний характер і зафарбування та служать трансмісією від покоління до покоління, від одного етносу до іншого.

Психологічні особливості музичної етнопедagogіки українця (як і іншої нації) складають такі напрями: **мотиваційні** (своєрідність мотивів, спонукальних сил до музичної діяльності представників етносу); **інтелектуально-пізнавальний** (своєрідність сприймання і музичного мислення носіїв національної психіки, що виражається в наявності специфічних пізнавальних та інтелектуальних якостей (музичний слух, пам'ять, ритм), які дають можливість особливо сприймати через музику оточуючу дійсність, природу, оцінювати її, будувати плани цієї діяльності, моделі способів досягнення її результатів); **комунікативно-поведінковий** (цей напрямок охоплює інформаційну й міжособистісну взаємодію, взаємовідносини і спілкування, показує різницю подібних проявів у музиці представників різних етнічних культур); **емоційно-вольовий** (своєрідність емоційних і вольових якостей, від яких у багатьох випадках залежить результативність музичної діяльності)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Орбан-Лембрик Л.Є. Соціокультурні та етнопсихологічні особливості спілкування // Збірник наукових праць: філософія, соціологія, психологія. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – Вип.8. – Ч.І. – С.3–19.



Нації українців притаманний **чуттєво-емоційний елемент**, який виражається через естетизм, ліризм, своєрідність гумору, артистизм і нахил до мистецтво-творення. На цю емоційність українців звернув увагу О.Вишневський<sup>1</sup>.

Музичне мистецтво та його перевага перед іншими видами визначається безпосереднім **емоційним впливом** на людину. Музика здатна вплинути на почуття, викликати сум і радість, горе й велич, спокій і м'язову рухливість навіть поза волею людини. На наше сприйняття діє **звук**. Він і є тим унікальним “будівельним матеріалом”, який був породжений природою, яка оточувала українця. Українець, що жив у лісовій місцевості, користувався різними імітаційними звуками дичини, птиці, щоб віднайти собі подібних. Для пошуку овець, худоби використовували дзвіночки, таракхулі, попереджуючи про набіги кочовиків, використовували дзвони. Таким чином звук був джерелом інформації і спілкування. У горах звук музичного інструмента – трембіти сповіщав про народження людини, її кончину на всю гірську округу.

Процес розвитку музичного мислення і музичного мистецтва відбувався в просторі й часі. Все це пов'язано з географічним середовищем із природовідповідністю, де проживає етнос, у даному випадку, українці.

Про музичну етнопедагогіку українців можемо говорити з погляду розвитку фольклору й не тільки музичного. Фольклор тісно пов'язаний “з географічною картою етносу, хронологічними умовами життя, специфікою його етнографічного регіонування, рівнем соціально-економічного розвитку етнографічних регіонів, міжетнічними зв'язками”<sup>2</sup>. За історико-етнографічними характеристиками й типоло-

---

<sup>1</sup> Вишневський О. Сучасне українське виховання. Педагогічні нариси. – Львів: Львів. обл. науково-методичний інститут освіти; Львів: Обл. т-во ім. Г.Вашенка, 1996. – С.59.

<sup>2</sup> Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002. – С.8.

гічними ознаками усного словесно-музичного фольклору можна виділити такі **основні регіони**: Середнє Подніпров'я (південь Київщини, Черкащини, Кіровоградщини, правобережжя Дніпропетровщини); західна Полтавщина; Полісся (північ Київщини, Рівненщина, Чернігівщина, північ Сумщини); Слобожанщина (південь Сумщини, Харківщина, лівобережжя Дніпропетровщини, Донеччина, Запоріжжя); південь України: Причорномор'я (Херсонщина, Миколаївщина, Одещина); на Правобережжі – Поділля, Волинь, Прикарпаття, Карпати (Вінниччина, Хмельниччина, Тернопільщина, Львівщина, Івано-Франківщина, Чернівеччина, Закарпаття)<sup>1</sup>. В усіх цих регіонах є свої підрегіони, в яких сформувалися мовні та пісенно-музичні етнографічні групи.

Музичний фольклор українців наближений до природних процесів, у ньому календарні пори року рівномірно розподілені (приблизно по три місяці кожна). С.Й.Грица пропонує “виділити в ньому два виміри часопростору: сонячно-біологічний (природно-раціональний) та культурно-історичний”<sup>2</sup>. У цьому вимірі музичного фольклору виділяються два напрями етнопедагогіки: **календарно-обрядовий; родинно-обрядовий**. Перший – тісно пов'язаний із землеробством і скотарством українців. Другий – дітонародження, молодість, зрілість, старість, надія на безкінечний цикл потойбічного життя (вірування). Ці виміри – сонячно-біологічний і культурно-історичний – в українській нації відтворені в музичному фольклорі, який втілюється в пісню та інструментальну музику й свідчить про історичну безперервність існування та розвиток української нації.

У науковій практиці поруч із терміном “музична педагогіка” вживають “музична етнопедагогіка”. В сучас-

---

<sup>1</sup> Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002. – С.10.

<sup>2</sup> Там само. – С.12.

ному розумінні, ці два терміни сумісні, тому що музична педагогіка знаходить конкретне проявлення в музичній етнопедагогіці. Відмінність полягає в тому, що музична етнопедагогіка в історичному прояві виникла значно раніше в музичному фольклорі українців і знайшла своє втілення в традиціях, обрядах, звичаях, праці, моралі, віруваннях тощо. Разом з тим, музична етнопедагогіка склала ту основу, теоретичну й практичну, яка створила цілісну систему “наукової музичної педагогіки”.

Народ намагався зрозуміти й передати свій досвід, знання, уміння і навички застосування музичного фольклору в прадавньому часі й пізніше, коли виникла можливість запису музики, навчати його дітей, молодь, що й створило історичну педагогічну спадщину. Досвід передавати цю мудрість сформувався разом із виникненням українського етносу раніше, ніж музична педагогіка викристалізувалася в окрему науку.

Виховна роль української музичної етнопедагогіки – неоцінимий скарб нашого народу. Це зв’язано з тим, що музика може бентежити людську душу, збуджувати або, навпаки, заспокоювати, умиротворювати її. **Емоційна дієвість** – основний засіб виховної функції музичного мистецтва. **Вплив на почуття і розум людини** – головна функція музичного мистецтва.

**Методологічну основу** української музичної етнопедагогіки становлять принципи розуміння народної педагогіки як: сукупності педагогічних знань, умінь і навичок, почерпнутих із виховного досвіду; єдності історичного й логічного у вивченні музично-педагогічних явищ; наукове пізнання процесу навчання і виховання родинного музикування; положення про людину як вінець природи, в якій закладено слухо-моторні задатки, здібності, інтереси й потреби до музикування її природокультурної відповідності й соціальної зумовленості освіти та виховання.

До методів дослідження української музичної етнопедагогіки можна віднести: узагальнення практичної спадщини пісенних та інструментальних зразків згідно з природним календарем; аналіз музичних творів, створених українцями для родинного навчання і виховання; визначення музичної народно-побутової культури України зі збереженням етнокультурного та генетичного коду; **трактування ретро, синхронного, перспективного** розвитку етномузики, визначеного в зразках музично-лінгвістичних текстів українського фольклору; опрацювання та систематизація музичних матеріалів, опублікованих у різні періоди соціального розвитку України; вивчення й узагальнення теоретичної та практичної спадщини визначних композиторів, літераторів, педагогів минулого й сучасного та інші.

Важливим методом пізнання українського етносу є **генетичний**. Через еволюцію та модернізацію музичної етнопедагогіки впродовж тисячолітнього періоду розвитку українського народу, через дослідження й аналіз великого обсягу емпіричного матеріалу музичного мистецтва проглядаються чіткі риси музичної спадщини народної педагогіки, що викристалізовує генетичну основу його **музикальності**. На цю особливість будь-якого народу наголошував Б.М.Теплов у своїй праці “Психологія музичних здібностей”<sup>1</sup>. Музичне обдарування він пов’язав із генетикою, вказавши на “якість своєрідної сукупності здібностей, від яких залежить можливість успішно займатися музичною діяльністю”<sup>2</sup>. З цією метою музична етнопедагогіка розрізняє такі індивідуально-психологічні особливості, які вкрай потрібні для музичної творчості й діяльності (наприклад: музичний слух, почуття ритму, музичної пам’яті), що, фактично, є генетично вродженими. Музично-творчій діяльності притаманні такі види: слухання музики, виконання

---

<sup>1</sup> Теплов Б.М. Избранные труды. – М.: Педагогика, 1985. – Т.1. – С.42.

<sup>2</sup> Там само.

музики, творіння музики. Для реалізації цих видів музичної діяльності людині необхідний **музичний слух**, який можливо розвинути, вдосконалити, але це не виключає генетичної вродженості.

М.В.Микиша пише, що “вокальний слух – це здатність людини чути, сприймати й аналізувати якість голосу, його темброве забарвлення, насиченість і відповідність характеру звука трактованому образу, творові”<sup>1</sup>. “Вокальний слух оцінюється як здібність не тільки чути голос, але ясно уявити собі й відчути роботу голосового апарату співака, тому можна зробити висновок, що слух будь-якої людини в певній мірі є “вокальним”, оскільки сприйняття мови й співу в усіх без винятку дітей – активний слухом’язовий процес”<sup>2</sup>. Зацікавленість різними видами музичного мистецтва, їх дослідження і виховання на-штовхнули етнопедагогіку на найзагальніший і найпоширеніший метод пізнання – **генетичний**. Аналізуючи музичне обдарування людини, Б.М.Теплов звернув увагу на те, що “властивості, специфічні для музичної діяльності на відміну всякої іншої, виявляється, в той же час необхідні для певного виду музичної діяльності. Музичний слух є **спеціальною здібністю**, оскільки музична діяльність на противагу всякої іншої діяльності, й **загальною здібністю**, оскільки протиставляються одна з іншим видом музичної діяльності (слухання музики, виконання музики, творення музики)”<sup>3</sup>. Саме причинно-наслідкові зв’язки, генетичний метод дозволяє послідовно розкривати й простежувати зародження української музичної етнопедагогіки впродовж тисячолітнього періоду розвитку пісенної культури нашого етносу.

---

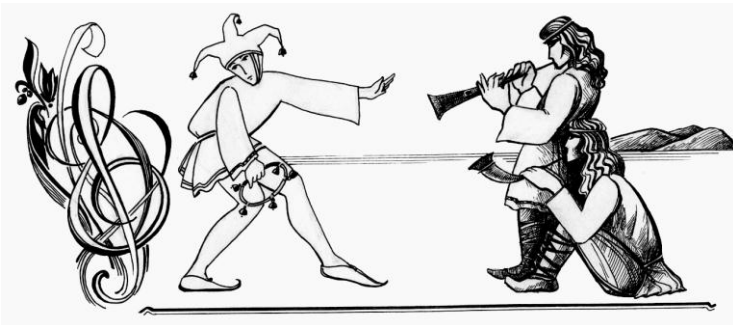
<sup>1</sup> Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Музична Україна, 1985. – С.48.

<sup>2</sup> Морозов В.П. Вокальний слух и голос. – М.: Госиздат, 1965. – С.45.

<sup>3</sup> Теплов Б.М. Избранные труды. – М.: Педагогика, 1985. – Т.1. – С.43.

### Питання до §1 розд.І.

- музична етнопедагогіка у структурі педагогічної науки;
- музична етнопедагогіка у творчості письменників і композиторів України;
- основні напрями національно-психологічних особливостей музичної етнопедагогіки;
- обґрунтувати методологічні основи української музичної етнопедагогіки;
- виховні функції музичної етнопедагогіки.



## § 2. Історичні аспекти виникнення та розвитку музичної етнопедагогіки

Музична культура українського народу, зокрема музична етнопедагогіка, знаходить глибоке і яскраве втілення в музичному фольклорі, пов'язаному з народними традиціями, святами й обрядами, народними іграми та релігійними віруваннями. Цю невичерпну скарбницю людської мудрості закономірно називають історичною музичною спадщиною. Впровадження цінностей української музичної етнокультури є обов'язковою умовою реформи змісту музичної освіти, що сприятиме духовному, громадянському, інтелектуальному відродженню національної школи.

Етномузична культура українців тісно пов'язана з педагогічною культурою. Історики музичної педагогіки загалом не спромоглися переступити межі конкретно-історичних досліджень, залишивши царину музичної етнопедагогіки українців на узбіччі історіософського осмислення розвитку етносу, що певним чином збіднило систему наукових пошуків. Увага наукових досліджень сконцентрована на періоді розвитку нотозапису, полишивши існування етнопедагогіки не такого вже примітивного музичного мистецтва: колядки, щедрівки, веснянки, обрядові родинні пісні, які стали основою, базисом розвитку музичної культури українського етносу.

Етноінструментальна творчість, породжена українським народом, увійшла в культурно-історичний вимір як світоглядна проекція етносу на навколишній світ, вимір його діянь, його інформацію, що з ним трапилося в історичному вимірі, з його дітьми і з його народом, з його історією.

Тому, історичні передумови виникнення музичної етнопедагогіки на виховання дитини, які створили українці, розпочинаючи з родових громад і до державних утворень, передбачають ґрунтовне вивчення першоджерел народної педагогіки як сукупності життєвих уявлень і практичного

досвіду, нагромаджених національною традицією. У формуванні естетичних поглядів дитини засобом співу закладено сімейний досвід й обцинне виховання, що відбувалося в органічній взаємодії дітей із дорослими, в буденних ситуаціях праці, відпочинку, святкування, звичаїв і традицій. Разом з тим, існували певні заборони, залякування, що передавалися з уст в уста через пісні, ритуали, казки.

Українська музична етнопедагогіка – міждисциплінарна наука, що тісно пов'язана з історією народної педагогіки, етнологією, етнографією, лінгвістикою, фольклористикою та у вік технічного прогресу із звукозаписуванням і звуковідтворенням. Звідси виходить комплексність методів її етномузикологічних досліджень. Предметом дослідження історії музичної етнопедагогіки є особливості й закономірності формування, становлення та розвитку українського народознавства.

Дослідники вважають, що зразки пісенної творчості українського народу таять у собі великий пласт народнопедагогічних ідей і їх відтворюють, формують і розвивають<sup>1</sup>.

**Історія української музичної етнопедагогіки** – наукова дисципліна, що вивчає зародження, становлення та її розвиток з опорою на українську народну педагогіку й музикознавство від появи до сьогодення з її дидактичними принципами. Академік Мирослав Гнатович Стельмахович із цього приводу зазначав: “Якщо поставити всі три поняття поруч для узагальненого порівняльного аналізу, то головну суть кожного з них стисло можна виразити так: народна

---

<sup>1</sup> Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004; Дитячі пісні та речитативи / Упоряд. Г.В.Довженок, К.М.Луганська. – К., 1991; Верховинець В. Весняночка. – К.: Музична Україна, 1989; Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002; Музична україністика: сучасний вимір. – К.: ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України, 2005; МІСІСА НІМАНА. – Львів: Наукова збірка ЛДМА ім. М.Лисенка, 2003. – Вип.8; Колядки та щедрівки. – К.: Наукова думка, 1965; Коломийки. – К.: Наукова думка, 1969; Календарно-обрядові пісні. – К.: Дніпро, 1987.



педагогіка – явище, історико-педагогічний феномен; етнопедагогіка – наука про нього; історія педагогіки – знання еволюції цієї науки”<sup>1</sup>. Народна педагогіка – це те, чим займається народ усе своє життя, всю свою історію до сьогодні, оскільки виховання – категорія вічна; музична етнопедагогіка українців – це те, чим займаються постійно дослідники музичного мистецтва, це джерело вивчення етнопедагогічних цінностей українського народу з його мелосом, музичними формами й жанрами, з його музичною дидактикою. Предметом вивчення історизму музичної етнопедагогіки як науки сьогодні є джерела, що введені й продовжують вводити нові пласти музичних джерел: твори репресованих композиторів; замовчувані праці зарубіжних музикознавців; відмирання заполітизованих і ідеологізованих комуно-радянських музичних творів; поява народнопісенної творчості про великий пласт визвольних змагань у періоди відновлення української державності: про січових стрільців, про вояк Української повстанської армії, про українських отаманів, про гетьманщину тощо. Загалом до сьогодні українські гуманітарні науки, в тому числі музикознавство й народознавство, розділені високими перегородками, побудованими завойовниками українських земель, що не дозволяли визначитися українцеві в його історії, в його музичному мистецтві та вивчити його, застосовуючи принципи дидактичності, певного географічного, економічного, соціального, демографічного, національного та інших контекстів.

Оскільки українська музична етнопедагогіка – складова частина народознавства, у вивченні цієї науки ми екстраполюємо до етнопедагогіки, до її етнолінгвістики, до її семіотики.

**Методологічну основу історизму української музичної етнопедагогіки становлять принципи розуміння**

---

<sup>1</sup> Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка: Навчально-методичний посібник. – К.: ІЗМН, 1997. – С.42.

музичної педагогіки, опираючись на генетичні особливості українців та їх складову частину загальнонародської культури, сукупності музичних знань, умінь і музично-виховного досвіду з урахуванням єдності історичного й логічного у вивченні музично-пісенних явищ. Основу музичної етнопедагогіки українців у розумінні історизму наукового процесу пізнання їх музичної діяльності з огляду на родини й родинне виховання. Історизм суспільного феномену, як генотипу, властивість якого визначає наявність у більшості нації музичного слуху, відчуття ритму, ладу, розвитку голосового апарату, природно-естетичного середовища, що постійно формуються і розвиваються зі збереженням їх як естетичних цінностей. “Одним із найзагальніших і найпоширеніших спеціально наукових методів, без якого не можливе історичне пізнання будь-якого суспільного явища чи процесу, є генетичний. З’ясувавши причинно-наслідкові зв’язки він дозволяє послідовно розкривати і простежувати зародження, еволюцію та модернізацію етнопедагогічної культури впродовж тисячолітнього періоду розвитку українського народу”<sup>1</sup>.

Більш вагомим у розвитку музичної думки й проявлення почуттєвої сфери є народне виховання. Українська музична етнопедагогіка опиралася на ряд принципів, серед яких перше місце зайняв **принцип гуманістичного змісту**.

Це поняття у музичній етнопедагогіці має досить складну й давню історію свого розвитку. Воно пов’язане із людиною і носить в собі ідею головної цінності – навчання і виховання людини. З педагогічної позиції гуманізм розглядається як концепція буття людини, її існування, її прав і свобод для максимального розвитку як індивіда, так і роду. Гуманістичні ідеї, пов’язані з розумінням людини як

---

<sup>1</sup> Українська етнопедагогіка: історичний контекст / За ред. Н.Лисенко. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство АПН України”, 2005. – С.41.

частини природи й певних притаманних їй здібностей, значною мірою проявилися в музичній етнопедагогіці. Їх ми знаходимо в працях і поглядах відомих діячів культури й освіти України в різних історичних періодах. Вагоме місце серед них посідають Григорій Сковорода, Петро Могила, Микола Дилецький, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Артем Ведель, Софія Русова, Іван Огієнко, Василь Сухомлинський, Мирослав Стельмахович та багато інших. На сучасному етапі гуманізація музичної педагогіки передбачає зміну методологічної платформи, яка проголошує перехід до нової музично-освітньої парадигми, що фіксує її в нових ідеях, поняттях і принципах. І головним дидактичним принципом у музичній етнопедагогіці українця є **принцип гуманізації**.

Найдавнішою ланкою гуманістичних спрямувань музичної етнопедагогіки є сфера духовної діяльності українців у галузі етноінструментального мистецтва. Народнопедагогічна мудрість, починаючи із часів Київської Русі й ще раніше, щедро репрезентувала ідеї гуманістичного виховання і через етнічний інструментарій музична творчість українців підносила ідеал людини, яка прагнула до знань, цінила розум більше за багатство. Сповнена гуманізму, етномузична творчість народу спрягла розвитку ініціативи, допитливості, дієвості, уважного ставлення до духовних потреб людини, її естетичних запитів. Як стверджують дослідники, народом були вироблені основні напрями трудового, розумового, морального, фізичного та духовного виховання. У цьому визначне місце займає музична етнопедагогіка, яка найбільше вплинула на формування почуттів українця.

Одним із головних принципів української музичної етнопедагогіки є **природовідповідність**. Педагогічна мудрість, опираючись на принципи природовідповідності, вимагає врахування не лише фізіологічних, психологічних, вікових особливостей, а й національних, регіональних, гене-

тичних. Музична етнопедагогіка кожного народу передбачає навчання і виховання людей різних спеціальностей в один спосіб, усіх однаково, бо інакше це суперечить законам розвитку природи, змісту й характеру, культурно-історичному досвіду кожного народу, нації.

Основою української музичної етнопедагогіки, її навчальної і виховної систем є принцип **зв'язку навчання і виховання з життям нації**. Формування особистості є складовою і невід'ємною частиною історичного, матеріального й духовного буття народу, одна з галузей його музичного мистецтва, його культури. Музичне виховання не може ґрунтуватися на абстрактних ідеях, положеннях і бути відірваним від культурно-історичних традицій і звичаїв народу. Характер, форми виховної системи музичної етнопедагогіки тісно пов'язані з історичними, національними, мистецькими особливостями життя народу в минулому, сучасному й науковим прогнозуванням на майбутнє розвитку нації.

Мета етномузичної дидактики – мистецька освіта – основний важіль піднесення музичної культури народу, важливий засіб формування почуттєвої сфери українця й забезпечення загального розвитку молоді, її підготовки до життя і творчості.

В розвитку музичної етнопедагогіки українця сформувалися основні методи навчання і виховання.

- *Перший*: музичний етнопедагогічний **метод навчання наслідування** (за зразком), **репродуктивний** (на слух), через мелодичне й поетичне запам'ятовування засобом співу та гри на музичних інструментах.
- *Другий*: музичний етнопедагогічний **семіотичний метод навчання** (знаковий). Розшифровується через нотографію (крюки, знамена, ноти); **релятивний** (через мануальні знаки), що вимагає організації спеціального навчання засобом співу й гри на музичних інструментах.

Як перші так і другі методи організації навчання на практиці у своєму історичному розвитку піддавалися великим змінам у часі й просторі. Вони сформували музично-етнопедагогічні принципи, за допомогою яких було організовано музичне навчання і виховання на емпіричному та науковому рівнях. Зважаючи на загальнопедагогічні принципи навчання і виховання, музична етнопедагогіка сформувала свої дидактичні принципи, а саме:

- *принцип ритмізації;*
- *принцип мелодизації;*
- *принцип гармонізації;*
- *принцип ладового функціонування мелодії;*
- *принцип мелодичної та мовної спорідненості.*

Формування етномузичних дидактичних принципів навчання відбувалося поступово. Вони проявилися емпіричним шляхом на основі узагальнення народної практики музикування і відкриття його найтипівіших об'єктивних закономірностей співу, гри на окремих музичних інструментах, творення музичних композицій та їх виконання.

Разом з тим, формування дидактичних принципів у музиці відбувалося через пізнання природи, суспільних відносин, матеріальної і духовної культури українців, через творіння і вдосконалення народних інструментів та генетичність слухових аналізаторів. Народна філософія сенсуалізму, яка вважає, що навколишній світ пізнається в основному через відчуття і почуття людини, й розглядає відчуття як відображення об'єктивної реальності, висунула на перший план **музичний дидактичний принцип ритмізації.**

Музична етнопедагогіка подбала про ритмічний розвиток дитини через створення дитячих музичних інструментів, дитячих пісень, забавлянок, утішок, колискових. Таке явище спостерігаємо в танцях, спортивних вправах, у ходьбі, що сприяє закріпленню генетичної вродженості відчуття ритму та формуванню почуття прекрасного. Про

генетичність музично-слухових якостей українців сказано й написано достатньо. “За результатами медичних експериментальних досліджень клітини людського організму перебувають у постійному коливальному русі. Рух цей, однак, відбувається не одночасно, не упорядковано, а автономно. Під час звучання музики чітка ритмічна пульсація (якщо вона має місце) організує ці клітинні коливання, що в суб’єктивному відчутті людини сприймається як підвищення (рідше – пригнічення) життєвого тону”<sup>1</sup>. Тому, саме з ритмічних відчуттів розпочинається і втілюється музична етнопедagogіка.

Вона дає змогу виділити педагогічно-національні цінності, які знайшли своє втілення в **принципі мелодизації**, який має непересічну виховну вартість і пов’язаний із гуманістичним процесом нації. У цьому принципі закладена сила музики, де головне місце займає **мелодія**, яка містить у собі комплекс **конструктивної організації** музичних образів, що відтворюються в ритмі, темпі, динаміці, силі звука тощо. Організація мелодії має етнопедagogічні якості, що сприяють її запам’ятовуванню та імпровізації. Інтонаційні й конструктивні елементи мелодії важливі однаковою мірою, бо їх поєднання створює ту взаємодію, яка здатна виражати національні риси музичних образів і цим самим впливати, захоплювати, виокремлювати мелодію і надовго запам’ятовувати її як і вербальні (мовні) засоби.

Завдячуючи використанню музичного інструментарію (ліра, кобза, бандура, цимбали), українська музична етнопедagogіка опиралася на важливий дидактичний **принцип гармонізації**, що збагатив звукову палітру народноого мистецтва. Із сукупності інтервалів будується мелодія, розташована лінарним способом, тобто горизонтально. Інтервал – “це осмислене **інтонаційне** сполучення двох музич-

---

<sup>1</sup> Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004. – С.17.

них тонів, узятих послідовно”<sup>1</sup>. Таке гармонічне сполучення звуків, поєднаних з ритмічними величинами, дає відчуття усвідомленого їхнього злиття в головну музичну думку, з якої і складається інструментальна мелодія.

Ладова упорядкованість – одна з найважливіших основ музичної етнопедagogіки. Відчуття ладової закономірності в етнопедagogіці народного співу існує тільки в музиці, її немає в інших видах мистецтва. “Лад, таким чином, є всеосяжним. Він – “дух”, що дає життя звуковій матерії, яка певним чином ділить звуковий простір. У музичній практиці лад є гранично конкретним”<sup>2</sup>.

На цій закономірності та на діапазоні людських голосів українці творили як народні пісні, так і інструментальну музику. Музична інтонація на противагу мовній несе основне почуттєве навантаження і таким чином формує музичний образ.

Українська музична етнопедagogіка, її дидактичні принципи живуть у своїй реалізації. У вихованні дітей коло інтересів музичної дидактики дуже широке, зокрема:

- у формуванні поглядів на життєві події та явища через музичні відчуття, сприймання, музичну пам’ять, звуковисотну уяву, музичне мислення;
- у виробленні музичних інтересів до народної пісенної творчості й інструментального мистецтва;
- на базі пісенного фольклору сформуванню культури слова й удосконалити рідну материнську мову українця.

Як висновок можна констатувати, що музична етнопедagogіка – це один із провідних напрямів у педагогічній науці, що забезпечує ґрунтовне засвоєння музичного мистецтва, надбаного українською нацією, сприяє вихованню молоді та гідних її представників. Через музичну етнопе-

---

<sup>1</sup> Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. – К.: Вища школа, 2004. – С.109.

<sup>2</sup> Там само. – С.58.

дагогіку ми довідуємось про закономірності, шляхи й засоби збереження мужньої, генетично вродженої спадковості, що через музику етнізує особистість.

### Питання до §2 розд.І.

- історичні причини виникнення музичної етнопедогогіки;
- характеристика основних принципів музичної етнопедогогіки;
- інтонування як фактор поєднання поетичної мови з народною педагогікою.





### § 3. Музична етнопедагогіка як фактор збереження фольклорно-етнічних традицій української нації

Типологія музичного фольклору тісно пов'язана з семантикою “двововності” слова й музики. “Слово є в ньому найпершим смислороздільним елементом, музика – дискурсивним, проте, сенсоінтегруючим... Вони походять від генетики психофізіологічних властивостей людини – її слухового відчуття, голосового діапазону, статевих, вікових ознак (чоловічі, жіночі, дитячі, молоді, старі, різкі, м'які голоси), від відчуття ритму, що властиве всім народам світу незалежно від їх расової, національної приналежності. Звідси коріння всезрозумілості музики”<sup>1</sup>. Оцінюючи музику в суспільному житті етносу, ми зауважуємо, що вона супроводжує певні події, слово, обряд, танець, які тісно пов'язані зі звичаями цього етносу й проходить через природно-раціональний вимір часопростору. Такої типології дотримуються у своїх дослідженнях Олекса Воропай (“Звичаї нашого народу”)<sup>2</sup> та О.Ю.Чебанюк (“Календарно-обрядові пісні”)<sup>3</sup>, які разом з обрядовими діями ввійшли до фольклорно-етнографічного комплексу певного свята, що вписується в народні звичаї.

Досліджуючи народознавство українців та їх етнопедагогіку, вчені зверталися до народної музики, проте, не маючи музичної освіти, вони рідко торкалися типології й методології шляхів і методів аналізу існування народної педагогіки у сфері музики. Записуючи народний музичний фольклор, вони переважно розглядали його як фон до трудового, морального, економічного, лінгвістичного й інших видів етнопедагогіки, часто не звертаючись до почуттєвого, емоційного виховання, до якого пряме

---

<sup>1</sup> Грица С.Й. Трансмесія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002. – С.33.

<sup>2</sup> Воропай О. Звичаї нашого народу. – Харків: Фоліо, 2004. – 507 с.

<sup>3</sup> Чебанюк О.Ю. Календарно-обрядові пісні. – К.: Дніпро, 1987. – 392 с.

відношення має народна музика. Ця якість народного музичного мистецтва має своє найбільш значуще досягнення і вплив. Ні одну важливу діяльність людини чи певні суспільні, історичні події не обминула музично-пісенна творчість українця, щоб не освятити його своїми почуттями через мелодію, ритм і музичну пам'ять, у якій (як генетичній якості) зберігала й передавала їх. Усі ці генетичні якості українця, його ментальність постійно поверталися до етнічного музичного мистецтва як до поради, почуттєвого вияву й ставлення до своєї національної долі, історичного минулого й бачення свого майбутнього. Порятунком для нації, яка була історично позбавлена державності, стали народні звичаї й традиції, важливіші з них для українця були оспівані в піснях і засобами музичної етнопедагогіки збережені й передані для кожного вікового цензу людини.

Народні звичаї необхідно розглядати як загальноприйняте правило поведінки, що історично склалося й увійшло у побут, свідомість і стало нормою, якою керується людина, рід, колектив, суспільство. Музичною етнопедагогікою звичай розглядається як набуття знань, умінь і навичок учитися. Лінгвістика поняття “звичаї” виводить етимологію від старослов'янського слова “наука”. На цю властивість і етимологію походження цього слова звертає увагу академік М.Г.Стельмахович<sup>1</sup>. Звички носять різний характер, як позитивний, так і негативний. Корисні – формують позитивні якості дитини. Саме музична етнопедагогіка стоїть на сторожі й прищеплює корисні звички, оберігає від шкідливих. Народні звички, їх сума створюють **народні традиції**, які формують досвід, погляди, смаки, норми поведінки, позитивні почуття, що склалися історично й передаються з покоління в покоління. “Звичаї і традиції,

---

<sup>1</sup> Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ВПОЛ, 1996. – С.32.

як два крила одного птаха, забезпечують кожній людині злет до досягнення духовності. Одне без одного бути не може»<sup>1</sup>.

Стосовно музичної етнопедагогіки виховання маленької дитини розпочинається з освоєння **звук**а. Звук є тим мовним і музичним будівельним матеріалом, з якого розпочинається виховання дитини. Наступним елементом є **ритм**, який формується в часі й просторі. Опираючись на органи слуху, дитина розпочинає подавати звук (плаче, гугукає, сміється тощо). У процесі спілкування рідних із дитиною розмова з нею, родинне середовище, генетична спадковість сприяють засвоєнню звукової палітри й діапазону розвитку артикуляції окремих звуків і звукосполучень. Але генетично вроджені особливості дитячого організму створюють тільки передумови розвитку, де вирішальним фактором виступає система виховання. З цією метою етнопедагогіка створила ряд вправ і дій, за допомогою яких формуються й розвиваються звуки мови та ритму.

Спів материнських колискових заспокійливо впливає на дитину й на формування слухо-моторного сприйняття звукової палітри. Якщо прослідкувати за колисковими народними звукоутвореннями, то ми зауважимо, що вони будуються на звукових зв'язках, що складаються з інтервалів великої й малої секунди. Ці інтервали сприяють формуванню відчуття тонової величини в дитини, що в подальшому допоможе сприймати тонову і півтонову будову музичного звукоряду (тон, тон, півтон, три тони і півтон). Прикладом є прості колискові звукоутворення<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> Стельмахович М.Г. Українська родинна педагогіка. – К.: ВІПОЛ, 1996. – С.42.

<sup>2</sup> Квацук В.Я. Соловейку маленький. – Тернопіль, 2000. – 92 с.

**Сонечко, сонечко**  
*Українська народна пісня*

Повільно

Со- неч- ко, со- неч- ко, глянь нам у ві- ко- неч- ко,  
у- сміх- нись, до ді- ток ма- ле- сень- ких,  
сво- їм яс- ним ли- чень- ком по- вер- нись.

Оригінально й ґрунтовно розкриває історико-пізнавальне значення української музичної етнопедагогіки з погляду етногенезу С.Й.Грица, яка справедливо підкреслює, що “у вивченні генезу музичного фольклору важливо мати на увазі семантичну “двомовність” слова і музики”<sup>1</sup>. Опираючись на слухові відчуття, почуття ритму, ми можемо стверджувати, що колискова пісня закладає в душу маленької дитини відчуття ладу. Ця властивість притаманна всім націям незалежно від їх расової приналежності.

Таким чином, значення колискових пісень для музичної етнопедагогіки українців у процесі виховання найменших дітей досить значне, оскільки сприяють на підсвідомому рівні формуванню моторно-слухових особливостей, звукоартикуляційних навичок, тонових і півтонових відчуттів, реакції на звукові подразнення й тембри голосів. “Наш народ емпіричним шляхом, завдяки багатовіковій практиці родинного виховання, дійшов висновку, що дитина найінтенсивніше росте і розвивається від народжен-

<sup>1</sup> Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.: Астон, 2002. – С.33.

ня до п'яти років"<sup>1</sup>. Це пов'язано з фізіологічним формуванням звукового апарата, першого “музичного інструмента” – **голосу**.

Етномузична педагогіка проявилася й сформувалася на національному ґрунті й має самобутнє вираження в системі народного виховання. Воно проявляється в будові мелодій, їх ритмі та їх поетичному змісті. “У кожного народу своя особлива національна система виховання, а тому запозичення одним народом у іншого виховних систем є неможливим”<sup>2</sup>, – зауважив К.Д.Ушинський.

**Музикальність українців** асоціюється як одна з рис **національного характеру**. Про це свідчить той велетенський запас етноінструментальної і вокальної творчості, що налічує понад двісті тисяч екземплярів, створених українським етносом.

Побутування традицій та звичаїв забезпечує психологічний механізм наслідування. У музичній етнопедагогіці наслідування являє собою цілеспрямований вплив однієї людини на іншу чи на групу людей. “Тому, щоб оживити традицію, зробити її відчутною для громадського життя, відтворити гостроту колективних емоцій і колективних почуттів, у розпорядженні суспільства є певні соціальні механізми. Передусім йдеться про ритуали і свята”<sup>3</sup>, – стверджується в навчально-методичному посібнику “Українська етнопедагогіка”. Ритуали українців тісно пов'язані й виражають соціальні й культурні взаємовідносини та дії, у яких важлива роль відводиться музичному мистецтву, його символам. Жодне офіційне свято чи суспільна подія не відбувається без суспільно встановлених ритуалів. Вони можуть проявлятися в церемоніальних і святкових діях.

---

<sup>1</sup> Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІСДО, 1996. – С.77.

<sup>2</sup> Ушинський К.Д. Вибрані педагогічні твори: У 2-х т. – К., 1982. – Т.І. – С.102–103.

<sup>3</sup> Там само. – С.132.

Етномузична педагогіка, що функціонує в традиціях, звичаях, ритуалах, забезпечує соціально-психологічні механізми через формування певних почуттів і впливає на етнос через навіювання, наслідування, захоплення красою мелодичних побудов, ритмічних відчуттів і поетичних образів.

Свої виховні завдання народні традиції розв'язують через формування духовних потреб особистості, що визначають її поведінку й діяльність. Відповідно звичай проявляється через загальноприйняті норми й правила поведінки, які здавна побутували в громадському житті українців. Потреба виражати свої почуття й поведінку через музичну творчість – природна якість українців. Термін “звичай” означає слово “звикати”, привчатися до системи наслідування. Шляхом наслідування українська етномузична культура побутувала, передавалася, вивчалася, тому звичка грати і співати мотивується через призму національного самоусвідомлення, а зважаючи на музичну обдарованість етносу, стала нормою й надбанням старших поколінь.

Українська музична етнопедагогіка як важливий елемент народної педагогіки у вихованні особистості через формування її **моральної культури**, етномузична творчість найбільше впливає на дитячий та юнацький вік і є найсприятливішим періодом початкового становлення особистості. Через музичну етнопедагогіку закладаються основи поведінки вихованості, виховується почуттєва сфера та визнається подальша життєва діяльність у галузі музичного мистецтва.

**Мораль українця** визначає система поглядів, норм і оцінок, що регулюють його поведінку як одну з важливих форм суспільної свідомості. В основу музичного етнопедагогічного ідеалу покладено гуманність поглядів, благородність думок, чистоту помислів, кришталеву чесність і правдивість, справедливість, духовну щедрість і красу почуттів. Мабуть це дало підставу М.Г.Стельмаховичу

стверджувати, що “педагогічний геній народу створив багатющу фольклорну скарбницю, насичену змістовним, зворушливим емоційним матеріалом, який став мудрим помічником батьків у моральному вихованні дітей”<sup>1</sup>. Таким емоційним матеріалом стала етнонаціональна інструментальна музика, через яку народна поезія в поєднанні з красою мелодичних побудов сформували важливі почуття честі з підпорядкуванням їх розуму й волі, які втілюються в благородних учинках.

Одним з провідних дидактичних принципів музичної етнопедагогіки є **патріотизм**. Він виразно проявлений у народних думках та історичних піснях. Український народ постійно черпав історичні відомості про патріотизм попередніх поколінь і, за твердженням Івана Франка, “думи й пісні виховували нові покоління, вливаючи в них з молоком матері той самий героїчний дух, яким жили батьки”<sup>2</sup>.

Музична етнопедагогіка в думках, піснях, етноінструментальній музиці пробуджувала почуття гумору, жарту, що, у свою чергу, випромінює оптимізм і впевненість у їх справедливій боротьбі за долю України. Тривала вокально-інструментальна етнічна творчість сприяла формуванню почуття відповідальності й правильної поведінки народних месників у тяжких воєнних баталіях. Безумовно, що основою дидактики стрілецьких пісень був народний патріотизм українців, що виріс на властивому тільки йому національному ґрунті, де боротьба за державність нації мала своє обличчя – обличчя поневоленого народу. Музична етнопедагогіка розвинулася не за межами загальнолюдської педагогічної культури, не ізольовано, а в тісному взаємозв’язку з надбаннями виховної практики інших народів. У свідомість українців входили

---

<sup>1</sup> Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ВПОЛ, 1997. – С.128.

<sup>2</sup> Франко І. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1955. – С.21.

мелодії й тексти інших народів, що виховували почуття та заклик до боротьби за свободу й незалежність.

Історичні події, оспівані народним музичним мистецтвом виховали в прийдешніх поколіннях супротив проти нових загарбників українських земель – фашистських, комуністичних, які чинили тиск на етноукраїнську національну музичну культуру.

Саме українська музична етнопедагогіка спрямовує наші почування до вдосконалення і формування національної музичної культури, її народного мелосу і традицій.

### Питання до §3 розд.І.

- взаємозв'язок етнічних традицій з музичною етнопедагогікою;
- роль колискової пісні у системі народного виховання;
- патріотизм – провідний принцип музичної етнопедагогіки.





### §1. Передумови виникнення національного музичного етноінструментарію та його розвиток

Українська музична етнопедagogіка, не зважаючи на її емпіризм, має цілісну систему зі своїми ідеалами, принципами й методами традиційного застосування. У цю систему вписується музично-інструментальне етнічне мистецтво, що бере свій початок із трудової діяльності українців. Ударно-ритмічні інструменти мали своє застосування як предмети побутового вжитку, що використовувалися для організації трудового процесу. За ними слідували духові інструменти, що пристосовували трубочасті кістки тварин і пустотілі раковини. Вони служили людям як звуковий сигнальний зв'язок. З появою в них отворів звуки могли змінювати свою висоту й таким чином роги, раковини, пустотілі кістки перетворювалися в найпростіші музичні інструменти.

У піснях календарних циклів, у родинно-побутових, колискових, весільних піснях, похоронних голосіннях відбувається поступовий процес виникнення й розвитку етнічних характерних рис, типових для етноукраїнської музичної культури. Зокрема, появляються жанри української народнопісенної творчості – думи й історичні пісні, створюються глибокозмістовні ліричні, протяжні, жартівливо-гумористичні, сатиричні, танцювальні пісні, канти, романси, етноінструментальна музика.

У той час як вивчення особливостей етномузичної творчості Київської Русі становило для історичної науки виняткову трудність через її багатотисячову віддаленість від нашої епохи, дослідження етноукраїнської творчості ранніх періодів її розвитку мало опиратися на більш точні дані<sup>1</sup>.

Ми пізнаємо її насамперед із багатої усної традиції народу, яка донесла до наших днів численні зразки старо-

---

<sup>1</sup> Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.5–8.

давнього українського фольклору, зберігши його тексти, форми виконання. Наукові дослідження цих живих пам'яток музичної культури найдавніших і ближчих часів (поряд із матеріалами з історії, літератури, живопису) дають можливість відтворити картину життя й давнього музичного побуту українського народу, формування його етномузичної педагогіки.

Своєрідний етнічний напрям становить обрядова інструментальна музика. Розгалужена система її жанрів тісно переплелася в українському мистецтві. Цілеспрямована роль етноінструментальної музики в обрядах сприяла закріпленню стійких властивостей жанру. З появою обрядів виникали спеціальні інструментальні твори, призначені для слухання. У цих творах спостерігаються зв'язки з традиційними українськими піснями й танцювальними жанрами. З етнообрядової інструментальної музики для слухання слід виділити групи творів, які вирізняються вільними мелодикою й ритмікою, незамкненістю форм. У коротких творах за своєю тривалістю переважає імпровізаційний характер викладу. Національна інструментальна специфіка виявляється в характері тембро-інтонацій і певних виконавських прийомах: глісування на трембіті, багатство мелізмів і особлива техніка вібрації на скрипці, яка впливає певним чином на ладові тяжіння. Один і той самий інструмент може виконувати різні обрядові функції. Так, на **трембіті** можуть подаватися як ритуальні, сигнальні, так і невеликі окремі, самостійні мелодії. Переважно це залежить від подій, що відбуваються, тоді інструментальна музика досягає відповідного розмаїття градації тембрових відтінків того чи іншого інструмента. Включаючись у синкретичну обрядову дію й у певну залежність від її змісту, обрядові етномузичні жанри для слухання мали значний вплив на подальший розвиток народного інструменталізму. Етнічні мистецтва, що входили в народний обряд, створювали своєрідні передумови диференціації пісенного, танцювального й інструментального видів творчості. Саме появі самостійних творів для слухання передував **період кристалізації** музичного фольклору – пісенного й танцювального.

Українським народом створено найрізноманітніші за змістом і виконанням пісенні жанри. Вони виконуються як сольні, хорові акапельні, так з інструментальним супроводом. Супровід на інструменті базується на **мелодико-гармонічній основі** самої пісні, а гра на інструменті розцінюється як допомога вокалісту<sup>1</sup>. Є пісні, що вирізняються розвиненим інструментальним супроводом на музичному інструменті. Відповідно, тембр інструмента стає обов'язковою стилістичною ознакою й **зумовлює семантичну визначеність звучання, а також етнонаціональну забарвленість**.

Суттєву роль у розвитку традиційної етноінструментальної музики відіграв такий своєрідний жанр, як **дума**. Виконання в цьому жанрі вимагає не лише запам'ятати, створити й виконати думу, тут необхідний особливий талант володіння навиками **співу, гри та творчості**. Неабияке значення мали навики імпровізацій, що виконувалися на кобзі чи бандурі, лірі або торбані. Інструменти здебільшого виготовляли самі виконавці, й конструкція, стрій та тембр суттєво впливали на **ладо-інтонаційні риси мелодики дум**. Кобзарі користувалися різноманітними виконавськими прийомами – тремоло, глісандо, арпеджіо по всіх регістрах бандури, що надавало виконанню дум індивідуального трактування, збагачуючи **етноінструментальні виражальні можливості цього жанру**.

Невід'ємною частиною художнього побуту народу є **взаємозв'язок етноінструментального й танцювального жанрів**. Саме через нього яскраво відображались особливості світосприйняття й характер національного темпераменту. Свята, весілля, гулянки – це сфера, через яку виражається танцювальний жанр. Прагнення народних музик відтворити конкретні події, яскраві сюжети схилиють їх до синтетичних жанрів, що свідчать про намагання широкого охоплення різних явищ навколишнього життя й перевагу в

---

<sup>1</sup> Вовк М.В. Розвиток музично-виконавської діяльності молодших школярів. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2007. – С.10.

етнічній сфері побутових, сюжетних або ілюстративних танців. Естетика етнічних танців формувалася під **впливом розмаїття звукових барв**, оточуючих людину.

Зв'язок танцю з природними явищами спричинив особливості хореографії, що вирізняється стрімкою зміною фігур.

Танець **метелиця**, наповнений мелодією в інструментальному варіанті, виконується у жвавому темпі, збагачуються ритміка, інтонація й фактура<sup>1</sup>.

*Allegretto giocoso*



**Гопак** – старовинний український танець, що передає глибокі етнонаціональні риси українців: героїзм, силу, мужність. Оскільки в ньому використовуються характерні хореографічні рухи: стрибки, присядки, складні кружляння, то виконується суто лише чоловіками. Основа хореографії в музиці передається через контрастне зіставлення та індивідуальну зміну різнохарактерних епізодів – стрімких, веселих, сповнених радості<sup>2</sup>.

*Allegro non troppo*



<sup>1</sup> Вовк М.В. Хрестоматія з практикуму шкільного репертуару. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2007. – С.10.

<sup>2</sup> Там само.



До найдавніших народних танців належить **козачок**. Він складний і розмаїтий за будовою, має дрібний ритмічний малюнок, розмір – дводольний. Музиці властиве багате орнаментування, мелізматика, активне мелодичне й фактурне варіювання, що ускладнює будову та композицію танців. За своєю структурою – це **розгорнені інструментальні п'єси**, що мають декілька періодів. Форма періодів може видозмінюватися з кожним наступним звучанням, відступаючи від звичайної квадратності.

Козачки користувалися популярністю в багатьох народів, були вміщені в ряді західноєвропейських органних і лютневих рукописів того часу, як, приміром, у збірці Дусяцького 1620 р.<sup>1</sup>, італійській лютневій табулятурі Сантіно Гарсі да Парма<sup>2</sup>, лютневій табулятурі “Virginii Renaty von Gehema” 1640 р.<sup>3</sup>.

За ритмічною структурою малюнка козачки збігаються з багатьма творами в тогочасних табуляторах під назвою польських танців. Цю думку підтверджує таблиця зіставлених варіантів, уведена в науковий обіг польським музикознавцем З.Стешневською<sup>4</sup>. Спільність інтонацій козачків і польських танців є свідченням взаємовпливу слов'янських культур і неповної національної визначеності в ті

---

<sup>1</sup> Див. про це: *Muzyczne silwa rerum z XVII wieku / Przygotowali do wydania J.Golos, J.Steszewski.* – Warszawa, 1970. – S.XXIV.

<sup>2</sup> Бэлза И. История польской музыкальной культуры. – Варшава, 1976. – Т.І. – С.170.

<sup>3</sup> Українське музикознавство. – 1986. – Вип.6. – С.104.

<sup>4</sup> *Muzyczne silwa rerum z XVII wieku.* – Таблица XII.

часи того чи іншого танцю. Переважно етноукраїнська танцювальна музика побутувала в Польщі, а звідти поширювалася до інших країн Заходу й, безумовно, сприймалася там як польська. Саме так можна мотивувати наявність етноукраїнських інтонацій у більшості танців із лютневих і органних табулятур XVI–XVII ст. На спільність інтонаційних зв'язків польської побутової інструментальної музики з етноукраїнською пісенністю вказують у своїх дослідженнях музикознавці І.Белза, Р.Грубер<sup>1</sup>, Л.Корній, а також німецький дослідник Д.Леман<sup>2</sup>.

Саме Л.Корній, досліджуючи українсько-польські музичні зв'язки, доводить взаємозв'язок ладоінтонаційних, ритмічних і танцювальних форм польської музики з етноукраїнським фольклором. Прикладом може послужити гайдучький танець з органної табулятури Яна або танець Б.Пенкеля, що має виразні ознаки гопакового ритму й ще раз доводить поширення етноукраїнської музики на Заході, носіями якої були тоді здебільшого музиканти-інструменталісти з України. Починаючи із XIV ст., у королівській капелі Польщі працювали бандурист Тарашка, лютнярі – Стечка, Подоляна, Лук'яна, Андрейка, бандурист Чурила, відомий при дворі Жигмунта Августа, а також музиканти, що служили у вельмож XVII ст., – Боярського, Шумського зі Львова (грали на лютні та кобзі)<sup>3</sup>. Відомим виконавцем і композитором у Польщі та за її межами вважається Альберт Длугорай (1550–1619)<sup>4</sup>, який залишив цінну пам'ятку лютневої музики – лейпцизьку табулятуру 1619 р. У юному віці Длугорай був відомим під іменем бандуриста Войташка<sup>5</sup>,

---

<sup>1</sup> Грубер Р. История музыкальной культуры. – М., 1959. – Т. II.

<sup>2</sup> Lehman D. Mikolaj Dyleski a muzyka polska // Muzyka. – 1965.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Лисса З., Хоминский Ю. Музыка польского возрождения. – М., 1959. – С. 80.

<sup>5</sup> Бэлза И. История польской музыкальной культуры. – Варшава, 1976. – Т. I. – С. 304.

згодом прославився як лютняр при польських дворах (деякий час працював у капелі короля Стефана Баторія), а також у Німеччині.

Allegro



Композиції Длугорая користувалися популярністю й потрапляли в інші іноземні табулятури, зокрема у відому лютневу збірку Ж.Безарда. За формою, якщо судити за назвами, твори Длугорая були переважно близькі до західноєвропейських зразків. Це – віланелли, фантазії, вольти, фінал, два польських танці тощо. Проте інтонаційний матеріал і тут розкриває національні джерела музики автора<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Українське музикознавство. – К., 1989. – Вип.6. – С.104.

**Коломийка** – танець, що позначений своєю ладно-інтонаційною ритмічною структурою, в якій відбивається тісний зв'язок вокального та інструментального компонентів танцю. Танець має широкий діапазон мелодики, роздільну ритміку, якій властиві типові синкопи та багато інших етноінструментальних прикрас.

*Allegretto giocoso*



Розвиток виразливо-ілюстративних засад у безтекстових сюжетних танцях спричинив розквіт нового типу програмного **етноінструменталізму**.

Музика для слухання, що виконувалася на етномузичних інструментах, як історично даний тип, склалася давно. Сюди відносяться музичні твори, що становлять важливий естетичний чинник в обряді, урочистостях або побутовій ситуації. До них належать твори, що звучать в інтимній обстановці, для власного задоволення. Таке етномузикування характерне, зокрема, для пастухів на полонинах, чумаків – людей, життя яких переважно проходило в самотності, далеко від односельчан.



Еволюційність етноінструментальної музики для слухання виявляється в тому, що прикладне її значення зводиться до мінімуму й провідною стає **художньо-естетична функція**. У процесі формування етноінструментальної інтонаційності викристалізуються дві паралельні лінії. Одна пов'язана з поступовим виходом інструментальної музики з **первісного синкретизму й тривалим збереженням у ній інтонаційної спорідненості з вокальними й танцювальними формами**, друга впливає з **архаїчних трудових і сигнальних награвань**, мелодична основа яких суто інструментального походження. В етноінструментальних жанрах для слухання музики тембро-інтонація поступово набуває характерної виразності й властивої семантики. Для поступального розвитку етноінструментальної музики необхідною умовою є високий рівень виконавців. Саме цьому сприяє зв'язок із професійною музикою. Інструментальна етнопедagogіка не могла розвиватись ізольовано від професійного виконавства й на певному історичному етапі обов'язково зазнавала вагомого впливу професіонального мистецтва.

Намагання представників етномузичного середовища точніше передати окремі деталі сюжету спричинили посилення у творах ролі звукозображальності. Сюди належать **копіювання, імпровізації** й інші прийоми, що відтворюють **специфічні явища природи** чи повсякденного життя й побуту людей. Найбільш цікавим інструментом у цьому напрямку музичної імітації є скрипка. До початку гри виконавець розповідає слухачам про зміст свого твору, а потім спеціальними жестами й мімікою зосереджує увагу слухачів на найцікавіших моментах. Бувають випадки, коли виконавець веде розповідь упродовж усього виконання твору. Однак, не зважаючи на спорідненість мовної й музичної інтонації, визначальним виражальним засобом постає мовна. Головне у звучанні музики те, що вона не тільки ілюструє слово, а й створює цілісну картину.

Частина інструментальних творів, що побутували в Україні в XVI–XVII ст., збереглася в рукописному збірнику XVII ст., знайденому в 1962 р. польським музикознавцем Єжи Голосом. Він, переплетений в обкладинку греко-католицької Служби Божої, містить ряд вокальних та інструментальних творів як церковних, так і світських. Рукопис належав Київському архієпископові й митрополитові.

І хоч багато творів написані невідомими авторами або мають польські назви (особливо це стосується танців), вони підтверджують, що в Україні було розвинене не лише побутове етномузикування, а й фахове виконавство на різних інструментах, у тому числі на клавішних.

Про особу Жоховського та його ставлення до музики знаходимо відомості в “Польській енциклопедії”: “Кипріан Жоховський, герба Бродзіц, був архієпископом і митрополитом київським, а після смерті архієпископа Коляди (Kolendy) одночасно полоцьким архієпископом. В 1679 р. виступив з прекрасною церковною музикою (вокально-інструментальною) під час урочистого богослужіння з участю єпископів словенського обряду в єзуїтським костьолі в Полоцьку”<sup>1</sup>. “Той же уніатський єпископ був, – як пише Бартошевич, – великим любителем (milosnikiem) музики; дуже захоплювався Жоховський музикою, яку запроваджував по церквах у дещо відмінних формах, ніж це було прийнято. Співаки грали на хорах на різних інструментах; подобалось це і Яну III, котрий любив слов’янський обряд і завжди з великим задоволенням по сеймах оглядав цілий його маєстат. Церковна музика Жоховського зробила велике враження у Любліні”<sup>2</sup>.

Рукопис свідчить про те, що греко-католицька церква запроваджувала інструментальний супровід у церковній музиці. Уміщені в ньому партії цифрованого баса є фраг-

---

<sup>1</sup> Цит. за: *Muzyczne silwa rerum z XVII wieku.* – S.XIII.

<sup>2</sup> Там само.

ментами церковних творів; вони призначені для виконання на клавішному інструменті, найвірогідніше, на органі.

Як за способом нотного й текстового запису, так і за характером музики вміщених творів дане зібрання широко віддзеркалює картину тодішнього етномузичного побуту в Україні й українсько-білоруському пограниччі, де тісно сплітались елементи різних культур (з одного боку, споріднених слов'янських, з іншого, – східнослов'янських і західноєвропейських).

Тут представлені світські й релігійні пісні, танці, твори для інструментальних ансамблів, сольні твори для клавішних інструментів (клавесина або органа), партії цифрованого баса без слів і партії цифрованого баса із церковнослов'янським текстом. Ці твори репродуктивним методом (на слух) вивчалися народними музикантами й таким шляхом збагачували інструментальну етнопедagogіку.

Переважає більшість зразків призначена для інструментального виконання. Твори записані одно-, дво- або триголосо. Частина пісень подана у двоголосому клавірному викладенні. Ряд творів, названих початковими фразами пісень, очевидно, належить до давніх зразків танцювальної музики. У той час, як відомо, ще не було чіткої диференціації між піснею й танцем. Скажімо, поряд із визначенням “танець” заголовок пісні – “Panienko sliczna ozdobna”.

Чимало творів стилістично близькі до етноукраїнських пісенних і танцювальних мелодій, що виявляється як у поспівках, так і в ритміці ряду номерів.

Дуже часто відчувається інтонаційна спільність з етноукраїнськими кантами-псалмами й чітко проступає паралельна ладова змінність (соль мінор – сі-бемоль мажор).



У ряді інших творів також помітна схожість з українськими народними мелодіями: “Женчичок-бренчичок”, “Дівка в сінях стояла” та ін.

### Дівка в сінях стояла

Швиденько

Дів-ка в сі-нях сто-я-ла, - на ко-  
 за-ка мор-га-ла. "Ти ко-за-че, хо-ди,  
 ме-не вір-нолюби, серце-мо-є, - серце-мо-є!"

У підході окремих голосів чи інструментальних партій до ритмічних зупинок добре відчутна спільність з інтонаційними джерелами **етноукраїнського фольклору**. Це жартівливі пісні (“Дівка в сінях стояла”), обрядові

(“Женчикок-бренчикок”), канти й псалми, козаки, історичні й козацькі пісні з широким діапазоном.

У цікавому творі під назвою “Сузва” (“Цизва”) відчувається інтонаційна близькість до закарпатської народної мелодії “Кажуть люди кажуть”:



Розробка мелодичного матеріалу має інструментальний характер. Рукописна збірка XVII ст. розширює уявлення про етномузичний побут України того часу. На підставі її аналізу можна твердити про існування трьох видів інструментальної музики: 1) прикладної танцювальної, де чітко виявляється інтонаційно-ритмічна спорідненість з етнопісенними джерелами, зокрема українськими; 2) камерного музикування (дещо еkleктичне змішування західноєвропейських і слов'янських стильових елементів); 3) церковної.

Зразки збірки свідчать про жанрове розмаїття побутової музики, про поширення в шляхетських і міщанських колах різних танцювальних жанрів – не лише українських, а й польських, російських і західноєвропейських. Деякі з них

пов'язуються з театральними видовищами, зокрема вертепом, де характеристика персонажів здійснена засобами інструментальної музики. Наприклад, “Козачок”, що звучить в українському вертепі, ряд номерів із польськими (“Краків’як”) або полонізованими назвами.

Цифровані басы, подані із церковнослов’янськими текстами, а також окремими фразами без тексту (від трьох до десяти тактів), дозволяють зробити висновок, що вже в кінці XVII ст. деякі священники стали запроваджувати в греко-католицький обряд інструментальну музику. Вона звучала разом із хоровим співом або самостійно між певними молитвами, інтерлюдії виконувалися на органі чи інструментальними ансамблями.

Не зважаючи на конфесійну приналежність українців інструментальна етнопедагогіка збагачувалася християнськими богослужбовими співами й прислужилася духовно-моральному становищу людини. Як наголошував видатний педагог К.Д.Ушинський про виховний вплив релігії на народ, “є тільки один ідеал довершеності, перед яким схиляються всі народності, це ідеал, що його дає християнство. Усе, чим людина може і повинна бути, виражено цілком у божественному вченні, і вихованню залишається тільки, раніше всього і в основу всього, вкоренити істинні істини християнства. Воно дає життя і вказує вищу мету всякому вихованню, воно ж і повинно служити для виховання кожного християнського народу джерелом усякого світла і всякої істини. Це негасимий світоч, що йде вічно, як вогняний стовп у пустелі, попереду людини і народів; за ним повинен прямувати розвиток усякої народності і всяке справжнє виховання, що йде разом з народністю”<sup>1</sup>. Українці – не безбожна нація і не антихристська, а благословенна Богом християнська нація. Українська на-

---

<sup>1</sup> Ушинський К.Д. Про народність у громадському вихованні // Вибрані твори: У 2 т. – К., 1988. – Т.ІІ. – С.101–102.

ціональна церква й релігія разом із родинною етнопедагогікою протягом ряду віків пильно берегли український народ від асиміляції з боку різних колонізаторів<sup>1</sup>. У цьому допомогла й сприяла українська етноінструментальна педагогіка, коли в кожній родині звучали релігійні канти, коляди в супроводі музичного інструментарію.

Українська інструментальна музика в усіх проявах пройшла тривалий шлях розвитку. Кінець XVII ст. став етапним у цьому процесі. Реформа в галузі церковного співу в Україні з її художньою вершиною – багатоголосим партесним концертом, висока культура вокального виконавства, поява вітчизняних педагогічних і музично-теоретичних праць не могли не справити позитивного впливу на пошвавлення **інструментального музикування**.

З’являються нові осередки, де інтенсивно плекається інструментальна музика. Саме в козацькому середовищі сформувалися характерні риси української етноінструментальної музики (специфічний інструментарій, стильові й жанрові особливості, пов’язані з фольклором)<sup>2</sup>. У козацькому побуті формується й розвивається інструментальна етнопедагогіка, де навчання гри на народних інструментах здійснюється **методом наслідування**.

Після ліквідації Запорізької Січі функції українських музикантів змінилися. З їх числа створювалися так звані яничарські капели й козацькі капели торбаністів, що надавало польському війську зовнішнього блиску<sup>3</sup>.

Інструментальні п’єси, надруковані в кінці XVIII ст. (як і в рукописних збірниках того часу, зокрема ярославському XVIII ст.)<sup>4</sup>, не були розраховані на конкретний

---

<sup>1</sup> Стельмахович М.Т. Українська родинна педагогіка. – К.: ІСДО, 1996. – С.192.

<sup>2</sup> Довженко В. Музичний побут на Україні в “Енеїді” // Народна творчість та етнографія. – 1969. – №6. – С.57.

<sup>3</sup> Chaniecki Z. Kapele Januczarskie // Muzyka. – №2. – S.52.

<sup>4</sup> Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII века. – М., 1965. – С.383.

інструмент. Їх фактура здебільшого характеризується недиференційованістю форм викладу<sup>1</sup>, що було властиве побутовій музиці XVIII ст. До перших друкованих зразків української інструментальної музики належить танець дергунець:

<sup>1</sup> Антонович Д.В. Українська культура. – К.: Либідь, 1993. – С.418–419.



та українська пісня “Як сказала матуся”<sup>1</sup>. “Дергунець” був розміщений у петербурзькому журналі “Музыкальные увеселения” за 1774 р. поряд із західноєвропейськими танцями та “прочими занятними штуками”, широко розповсюдженими в музичному побуті тодішньої аристократії. Дана п’еса відображає **етнічні прийоми** гри на скрипці з басом, що особливо відчувається в кінцевих тактах (типово скрипкові широкі акорди в партії правої руки фортепіанного супроводу). Друга, навпаки, ближча до фортепіанного викладу:



Українські пісенно-танцювальні мелодії зустрічаються в багатьох сольних і ансамблевих п’есах.

Етноукраїнський козачок побутував у Росії, Польщі та країнах Заходу. Уже в XVI – XVIII ст. його опрацьовували вітчизняні й іноземні композитори. Різноманітні аранжировки цього танцю дійшли до нас у рукописних збірниках кінця XVIII ст. Козачок у фортепіанному викладі (надрукований у “Музыкальном журнале”<sup>2</sup>, 1790), козачок для скрипки й фортепіано (в “Новом российском песеннике”, 1792), козачок для фортепіано Меккера (між 1796 і

<sup>1</sup> Хрестоматія української дожовтневої музики. – К., 1970. – С.128.

<sup>2</sup> Там само.

1797 рр.)<sup>1</sup>, козачок – варіації з “Карманной книжки для любителей музыки на 1796 год”, С.-Пб.). Мелодії козачків широко використовувались у симфонічних творах невідомих вітчизняних композиторів, їх включали у свої п’єси автори середини ХІХ ст. – А.Коціпінський, С.Монюшко, О.Даргомижський та ін.

Якщо більшість творів позначена простотою й фактурною однотипністю викладу, то вже “Козачок” (варіації) для піано форте, як і ряд інших варіацій на народні теми, ілюструє розмаїті види фактури й прийоми розгортання тем.

Про поширення танцювальних і побутово-прикладних жанрів інструментальної музики в ХІХ ст. збереглося більше відомостей (зокрема, про авторів і конкретні твори). П’єси такого типу були тісно пов’язані з домашнім музикуванням. Цим зумовлені простота їх фактури, невеликий розмір, переважно тричастинна форма. Використання в них етно-пісенної мелодії подане у вигляді звичайних аранжировок. Усе це чітко проступає в п’єсах М.Маркевича, творчості А.Коціпінського (польки, мазурки, вже згаданий козачок-полька “Ярмарок на Україні”), Й.Витвицького (“Сльоза”, “Коломийка”), в піснях і танцях для фортепіано в чотири руки О.Дюбюка тощо. Ці ж риси спостерігаються в п’єсах невідомих авторів для гітари (широко розповсюдженого в ті часи в аматорських колах інструмента), вміщених у рукописному збірнику львівських семінаристів<sup>2</sup>, серед яких – думки, коломийки, переклади творів західних композиторів.

На теми українських народних пісень Рачинським створені варіації: “Ой кряче, кряче молоденький ворон”, “Віють вітри”, “За долами, за горами”. Останній твір із звуконаслідуванням. Він викликає особливу цікавість, оскільки, судячи з афіші, написаний для інструментального квартету: “Г.Рачинский будет играть новую русскую песню

---

<sup>1</sup> Вольман. Русские печатные ноты XVIII века. – М., 1957. – С.218.

<sup>2</sup> ЦДІА УРСР у Львові. – Ф.514, оп.1, од.86.147.

“За долами, за горами” в квартете, с вариациями собственного сочинения, в которой некоторые вариации будут выражать пение овсянки”<sup>1</sup>. Характерні прийоми звукопису, наявні у варіаціях “Малороссийская пастушеская песня” та “За долами, за горами”, близькі, як слушно відзначив Ямпольський, до **танцювальних награвань на Гуцульщині**<sup>2</sup>. Подібність виконавських прийомів засвідчують мелодії гуцульських танців, подані Р.Герасимчуком<sup>3</sup>.



Вплив колористично-тембрового трактування інструментів, пов'язаного з відображенням побуту (інколи навіть з елементами звуконаслідування), позначився на інструментальних творах вітчизняних авторів пізніших років, зокрема “Українській фантазії” для скрипки з акомпанементом оркестру Арсентія Тарновського, створеній у середині XIX ст. (надрукована в 1854 р.). До речі, в партитуру введена коса, яка використана в заключному епізоді твору, де змальовується косовиця: авторські ремарки вказують, що трубач повинен у певних моментах “гострити косу”, або “бити косу”. На цьому фоні скрипка виконує протяжну пісню<sup>4</sup>.

Крім суто інструментальних п'єс імпровізаційно-варіаційного типу, в музичному побуті XVI–XIX ст. була широко розповсюджена танцювальна музика різних жанрів:

<sup>1</sup> Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. – М.–Л., 1951. – С.187.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Herasymczuk R.W. Tance huculskie, melodie taneczne. – Lwow, 1939.

<sup>4</sup> Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. – М.–Л., 1951. – С.198.

гопак, метелиця, горлиця, зуб, санжарівка, третяк, гайдук, козачок, журавель, коломийка тощо.

Деякі танцювальні мелодії чи якісь награвання виконувались інструментами соло, інші – різними ансамблями, до складу яких найчастіше входили цимбали й скрипки. Вони згадуються в статуті львівського музикантського цеху та гетьманському універсалі про стародубський цех від 1705 р., де зазначено, що до “веселої музики”, тобто інструментального ансамблю, входили скрипалі, цимбалісти, дудники<sup>1</sup>.

Про існування у Львові музикантського цеху, що склався з двох відділів, докладніше написано в копії “давнього акта”, знятій у другій половині XVII ст. Хоч у ньому слово “відділ” не вживається, можна зробити висновок, що вони таки існували, оскільки мова там іде від імені музикантів міста взагалі, а потім від кожної групи зокрема, а саме: “...а спершу ми, музики □ му □ зики італійської...”, “...натомість ми, музики сербські, посполито названі...”.

Пункти статуту становили певну програму дій, де перелічувались обов’язки музикантів або відділів львівського цеху. Правила, що викладені в документах, виявляють структуру, звичаї, функції цеху, вказують на обов’язки братчиків, велику їх залежність від католицької церкви тощо.

Перша згадка про існування музикантського цеху в Києві відноситься до 1677 р., коли магістрат видав музикантам “ухвалу”, тобто статут, де були зафіксовані їх права й обов’язки та внутрішній розпорядок об’єднання. Про все це дізнаємося з давнього акта “Випис з книг міських права ма(г)дербу(р)ского, ратуша Киевского. Року тысяча сімсот двадцяти осьмого, януарія пятогонадцеть (1728)”, опублікованого відомим істориком А.А.Назаревським<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Лазаревский А. Описание старой Малороссии. – К., 1888. – Т.І.

<sup>2</sup> Назаревский А.А. К истории киевского Музыкального цеха. – К., 1913. – Приложение 1.

Простежуючи історію київського музикантського цеху, натрапляємо на численні згадки про нього під різними роками. Так, у 1762 р. у “музицком і бондарском” цехах було 243 особи<sup>1</sup>. За 1766 р. зустрічається підпис цехмістра “музицкого” цеху на “мировом доношений бывшего войта Ив. Сычевского с истцами”. У відомостях 1790 р., поданих у зв’язку з обставинами військового часу, про озброєний міщанський корпус, називаються 27 музикантів, які входили до складу корпусу поряд із представниками інших цехів<sup>2</sup>.

Останні документи про київський музикантський цех датуються 18 і 22 грудня 1875 р. Це – “Общественный приговор” і “Удостоверение” А.С.Туманчука, якого призначили експертом “в знаній своего музыкального искусства” й надали йому право стежити за музикантами, що перебували в Києві<sup>3</sup>.

У другій половині XVIII ст. вагомість цехів у музичному житті українських міст помітно зменшується. Починають з’являтися міські магістратські оркестри, співацькі капели, кріпацькі оркестри.

Інструментальна музика посідає значне місце як у сільському, так і міському побуті.

Про інструментальне виконання в побуті досить докладно писав М.Глінка в розділі своїх “Записок”, присвячених перебуванню в 1838 р. в Україні в Качанівці, маєтку Г.Тарнавського: “Співали інколи малоросійських пісень хором на 4 голоси, а інколи сусід Тарнавського Петро Скоропадський заводив яку-небудь чумацьку пісню, вправно, наслідуючи простолюдинів. Він був примітна людина, в одягу і прийомах наслідував простих козаків і не шукав особливої дружби з Тарнавським, однак насправді був вихований в Московському університетському пансіоні, дуже освічений і доступний мистецтвом, розумів архітек-

---

<sup>1</sup> Там само.

<sup>2</sup> Иконников В.С. Киев в 1654–1855 гг. // Там же. – 1904. – №9. – С.253.

<sup>3</sup> Київський державний міський архів. – Ф.336, оп.1, од.зб.103, арк.1–2.

туру, грав добре-таки на кларнеті і чуттям розумів хорошу музику... У мене в оранжереї збирались Марковий, П.Ско-ропадський, Забіла і Штернберг. З'являвся Палагін зі скрипкою, Яків з контрабасом і віолончеллю; грали російські й малоросійські пісні”<sup>1</sup>.

Але значення народної пісні, що постійно звучала в побуті, виходило далеко за межі задоволення потреб домашнього музикування. Чи то в “чистому”, вокальному, вигляді, чи в інструментальних транскрипціях – від найпростіших до концертних, зроблених відомими артистами, вона складала **найістотнішу частину тієї музичної атмосфери**, в якій поступово формувалася **національна професіональна музика**.

Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. входять у побут канти з інструментальним супроводом, найчастіше на гусях, зрідка на фортепіано. “Проспівати кант означало тоді те ж, що тепер заграти польку або вальс”, – писав у 60-х рр. XIX ст. Г.Данилевський у статті “Украинская старина”<sup>2</sup>.

Подорожуючи по Україні в 70-ті рр. XVIII ст., генерал С.Тучков писав: “Замість сумовитих російських пісень (...) рожків та сиплуватих дудок почув я скрипки, гуслі, цимбали<sup>3</sup>, притому спів молодих людей і дівчат (...) ці малоросійські пісні, без усякої науки за всіма правилами складені, вразили мій слух”<sup>4</sup>. У наведених даних підкреслено **етнонаціональні особливості** українського співу й інструментального складу.

---

<sup>1</sup> Записки Михайла Івановича Глінки. – С.-Пб., 1887. – С.135–136.

<sup>2</sup> Данилевский Г.П. Полное собрание сочинений. – С.-Пб., 1902. – Т.XXI. – С.20.

<sup>3</sup> У матеріалах “Київського перепису” 1666 р. є запис: “Юрька Шихмер, цимбаліст”. Тут ідеться, безумовно, про професію. В інших записках – “Степка Степанов син Цинбаліст” – це прізвище. Див.: Україна, 1928. – Кн.3. – С.33.

<sup>4</sup> Тучков С.А. Записки. – С.-Пб., 1908. – С.5.

В іншому запису, зробленому О.Рігільманом у 1785 – 1768 рр., відтінено й різницю між інструментарієм міським і сільським: “Гра їхня більше на скрипках, на скриповому басі, на цимбалах, на бандурі і на лютні, притому ж і на трубах. А сільські по селах також на скрипках, на кобзі і на дудках, а литваки на волинках. Вони й ведмедів учених по містам водять і на трубах притому грають. Вони всі співаки добрі”<sup>1</sup>.

До музичних інструментів ставилися як до чогось дорогоцінного; їх відписували в заповітах, дбали про їхню справність, привабливий вигляд, розмальовували.

Грав на гусях, а також на скрипці й бандурі Г.Сковорода. Улюбленим інструментом філософа була флейта, як він називав удосконалену ним сопілку; з нею він не розлучався у своїх мандрах по Україні. За висловом І.Воробкевича, “кожен вихованець (семінарії) лише тоді **вважався естетично освіченим, коли міг грати на гітарі**”<sup>3</sup>.

Щодо скрипок, то в Україні, як повідомлялось у статистичних матеріалах кінця XVIII ст., “сама злиденна людина без скрипиць весілля не гуляє”<sup>4</sup>.

У спогадах, що стосуються кінця XVIII – першої половини XIX ст., зустрічаються й назви інших етноукраїнських танців, які повсюдно танцювали на офіційних і домашніх балах. Так, у Києві в контрактовому домі на балах, що відбувалися двічі на тиждень, “можна було бачити і малоросійську метелицю, і голубця, і козачка танцювали і по-російському, і по-циганському, хто до чого здатний”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Ригильман А. Летописное повествование о Малой России. – М., 1848. – С.87.

<sup>3</sup> Цит. за: Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст.

<sup>4</sup> Данилевский Г. Полное собрание сочинений. – С.-Пб., 1902. – Т.XXI. – С.29.

<sup>5</sup> Цит. за: Вигель Ф.Ф. Воспоминания. – М., 1864. – С.63.

Таким чином, побутове етноінструментальне музикування, яке мало особливо міцні традиції в Україні, у XVIII–XIX ст. дедалі швидше розвивалося: збільшувалася кількість музикуючих, урізноманітнювався інструментарій, розширювався репертуар. У містах і маєтках на базі етнічного фольклору й “книжкової лірики” зароджується й розвивається пісня-романс. Усе ширше практикується “домашнє” аранжування популярних пісенних, романсових і танцювальних мелодій, з’являються перші нотні видання аранжировок, призначених для аматорського музикування.

Більш повна інформація про етномузичні інструменти в Україні з’являється лише в XIX столітті. Журнал “Киевская старина” натрапляє на скромні повідомлення про бандуристів і лірників, козацьку полкову музику<sup>1</sup>.

Глибоке й усебічне вивчення українського етнічного інструментарію пов’язане з основоположником української класичної музики Миколою Віталійовичем Лисенком. У 1874 році ним опублікована стаття “Характеристика музыкальных способностей дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем”, де композитор детально описує музичний інструмент **бандуру**. Саме це дослідження започаткувало наукові розвідки про етноукраїнський інструментарій. Дещо пізніше, в 1890 році, виходить у світ ґрунтовна праця О.С.Фамінцина “Гусли – русский музыкальный инструмент”. Відрадно те, що автор праці, крім слов’янських гуслів, пише й про цимбали, які водночас є й українським етнічним інструментом. Рівень аналізу історичних матеріалів, характер опису інструментів не втратили свого значення й сьогодні. Праця О.С.Фамінцина “Домра, и сродные ей музыкальные инструменты русского народа” в широкому науково-історичному аспекті представляє домру, балалайку, гітару, а також кобзу, бандуру й торбан, які є суто

---

<sup>1</sup> Иванов-Борецкий М. Первобытное музыкальное искусство. – М., 1929. – 86 с.



етноукраїнськими музичними інструментами. Цінність вищезгаданих праць О.С.Фамінцина в тому, що саме через них дослідник привертає увагу тогочасної творчої інтелігенції, стимулюючи до вивчення етномузичного інструментарію як у Росії, так і в Україні.

У 1894 році під авторством М.В.Лисенка в журналі “Зоря” виходить серія статей про українські народні інструменти. Лише через 60 років окремим виданням “Народні музичні інструменти на Україні” статті М.В.Лисенка були перевидані, однак значення цих досліджень основоположником української класичної музики велике, оскільки це була перша наукова праця, що давала читачеві більш повну уяву про **зародження й розвиток етномузичного інструментарію в Україні**. Досить об’ємна, узагальнююча праця “Музичні інструменти українського народу” видатного українського письменника, музикознавця й прекрасного виконавця-бандуриста Гната Хоткевича (1930 р.), яка всебічно розкриває історію українського етнічного інструментарію й складає наукову основу розвитку народної інструментальної практики. Завдячуючи натхненній праці музиканта й дослідника, у світ виходять підручники гри на бандурі, під його орудою організуються ансамблі й оркестри українських народних інструментів, що виводять інструмент – бандуру на професійну сцену. Розбуджуючи від летаргічного сну національну свідомість рідного краю, тоді, на зорі нашого століття, Г.Хоткевич працював у літературі, музиці, в театрі та громадській роботі. Найбільший слід він залишив у кобзарстві<sup>1</sup>. З освіченою, грамотною людиною, яким був Гнат Мартинович, жандармам боротися було непросто. Домоглися виключення його, за студентські безпорядки, з інституту, заборонили виступати з кобзою, а він почав мандрувати з таким самим “мазепинцем”, як сам, із

---

<sup>1</sup> Литвин М. Струни золотії. – К.: Веселка, 1994. – С.44–46.

Миколою Лисенком по Україні, розповідаючи в піснях і думках про гетьманщину й Січ Запорізьку. З ініціативи Г.Хоткевича М.Лисенко відкриває в музично-драматичній школі клас бандури. Однак працювати викладачем у школі Лисенка судилося Іванові Кучугурі-Кучеренку, а не Г.Хоткевичу. Ховаючись і уникаючи жандармерії, він опиняється в Галичині, за кордоном Російської імперії. Тут він активно працює, не випускаючи з рук ані пера, ані бандури, зачаровує своєю грою та співом галичан, що знали про бандуру й кобзарів хіба що з усних джерел. Саме активна праця Г.Хоткевича в науково-дослідницькому та творчому напрямках вплинула не лише на відродження українського етномузичного інструментарію, а й на впровадження його в інструментальну практику народу й виконавців-професіоналів. Щоб задовольнити практичні потреби музикантів-професіоналів і учасників художньої самодіяльності, інтенсивного розвитку й удосконалення набуває етномузичний інструментарій українського народу. Перші результати організації оркестру народних інструментів були репрезентовані на Археологічному з'їзді в Харкові в 1902 році. Окрім наукових доповідей, оргкомітет потурбувався й про те, щоб показати делегатам з'їзду різних представників народного музичного мистецтва. Тут були представлені кращі бандуристи: М.Пархоменко, М.Кравченко, І.Кучугура-Кучеренко, П.Древченко та П.Гашенко<sup>1</sup>.

Серед лірників – С.Веселий та І.Зозуля. Велику увагу на з'їзді привернули й троїсті музики в складі двох скрипок і контрабаса. Таке різнопланове представництво талановитих народних музикантів – результат натхненної творчої організаторської діяльності Гната Хоткевича, адже він був не лише організатором та ініціатором дійства, але й репрезентатором свого оркестру народних інструментів. Та й цього йому було замало, бо “задля колориту” поповнює

---

<sup>1</sup> Литвин М. Струни золотії. – К.: Веселка, 1994. – С.117.

ансамбль кобзарів і лірників ще й “троїстою музикою” із села Дергачів<sup>1</sup>.

Організатори з'їзду запросили й хор російсько-української трупи під орудою Миколи Садовського, а також його самого для виконання думи Шевченка “Про Степана”, покладеної на музику Миколою Лисенком. “Боялись, – згадує Гнат Мартинович, – за моїх сліпих і вирішили для тонуся дати більш культурну музику. Та вийшло навпаки: сліпі грали й співали настільки високохудожньо та цікаво, що культурна музика пройшла непомічена”<sup>2</sup>.

Це був справжній тріумф етноукраїнського кобзарства, його чи не найвищий злет за роки, що минули після Хмельниччини. Виголошена Гнатом Хоткевичем доповідь “Кілька слів про бандуристів і лірників” бомбою вибухнула серед пришишколого залу. Однак намагання Г.Хоткевича об'єднати виконавців на українських народних інструментах в оркестр, поклавши в основу троїсті музики, не були належно оцінені тогочасними спеціалістами й громадою, й поступово почало занепадати<sup>3</sup>.

У 1922 році всеукраїнське музичне товариство імені М.Леонтовича, що фактично очолило творче музичне життя в Україні, поставило за мету зміцнення зв'язків **професійної музики з народним мистецтвом**. Для цього в 1926 році організовується Київська філія етнографічного концерту народних співаків і музикантів. Серед виконавців було чотири лірники, два бандуристи, скрипаль, сопілкар і бубніст. Поступово в капелу вводять ліри, цимбали, сопілки, що за тембровою ознакою, складом і характером укомплектування повністю відповідало оркестру народних інструментів. Однак такі організатори народних оркестрів того часу, як Г.Хоткевич і Л.Гайдамака, здебільшого

---

<sup>1</sup> Литвин М. Струни золотії. – К.: Веселка, 1994. – С.44.

<sup>2</sup> Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.159–163.

<sup>3</sup> Там само. – С.165–172.

орієнтувалися на основні інструменти в оркестрі – бандуру й ліру. Монотонний характер звучання лір і гудіння бандур погіршували оркестрову палітру, робили її тьмяною, одноманітною. Саме прогалини в діапазоні оркестру між високим звучанням сопілок і низьким – трембіт, що мали обмежений звукоряд, негативно позначалися на звуковій палітрі всього оркестру. Такі недоліки певною мірою гальмували розвиток народних оркестрів, однак, не зважаючи на це, їхнє існування сприяло поповненню репертуару для подібних оркестрів і методичної літератури з вивчення та вдосконалення музичних інструментів<sup>1</sup>.

Мистецтво Г.Хоткевича було високо оцінено Лесею Українкою, М.Коцюбинським, В.Гнатюком, Д.Ревуцьким, І.Франком та іншими видатними українськими діячами.

У літературно-науковому віснику І.Франко пов'язав діяльність Г.Хоткевича з відродженням національного бандурного мистецтва: “Між іншим виступив тут бандурист Хоткевич. Його поява зірвала гучні оплески у публіки, що з великою симпатією приймали його намагання до відродження одної з форм національної музики”<sup>2</sup>.

Широко відомий кобзар старшого покоління І.Кучугура-Кучеренко, переслухавши за своє життя не одного талановитого виконавця, почувши гру Г.Хоткевича, сказав, що “так може грати тільки чорт та Г.Хоткевич”<sup>3</sup>, а письменник Б.Лазаревський, відвідавши в 1902 році концерт із нагоди роковин Т.Шевченка, поділився своїми враженнями від виступу Г.Хоткевича з російським письменником А.Чеховим: “Великий успіх випав на долю бандуриста Г.Хоткевича. Я про нього ніколи не чув. Це інтелігентний, зовсім молодий чоловік, трохи каліка, шкутильгає на одну

---

<sup>1</sup> Гайдамака Л. Оркестр з українських народних інструментів // Музика масам. – 1928. – №10 – 11. – С.6.

<sup>2</sup> Літературно-науковий вісник. – Львів, 1901. – Т.ХVI. – Кн.5.

<sup>3</sup> Хоткевич И. Воспоминания о моих встречах со слепыми: Соч. в 2 т. – К., 1996. – Т.І. – 506 с.

ногу. У нього чудесне натхнення. Він скромний-скромний і надзвичайно музикальний. Бандура в нього в руках як оркестр”<sup>1</sup>.

Відвідавши концерт Г.Хоткевича в Москві, “оркестрове” звучання бандури помітив також видатний музикант і керівник оркестру російських народних інструментів В.Андреев. Вбачаючи в цьому потенційний шлях розвитку інструмента, він запропонував співпрацювати для створення оркестру українських народних інструментів: “Те, що я зробив для балалайки, ви зробите для бандури, а саме створіть малоросійський імператорський оркестр”<sup>2</sup>. Але на відміну від андреевського, колектив Г.Хоткевича мав стати першим вокально-інструментальним ансамблем такого складу. Нагода створити ансамбль кобзарів невдовзі трапилась, і Г.Хоткевич самостійно втілює ідею В.Андреева в життя.

Діяльність оркестру народних інструментів під орудою Л.Гайдамаки мала великий вплив на широку популяризацію харківської школи гри на бандурі, яка у виконавській діяльності кобзарів набуває особливої чинності й справедливо вважається дуже перспективною. Саме такі етноінструментальні ансамблі й оркестри стали **основою** подальших оркестрових груп, що супроводжували державні українські народні хорові колективи. Таким чином, організовуючи оркестрові колективи для супроводу, художнє керівництво враховувало **народні традиції** щодо **укомплектування й репертуару** різноманітних народних інструментальних ансамблів узагалі й троїстої музики зокрема. Отже, діяльність оркестрових груп народних хорів та ансамблів пісні й танцю, що побутували в Україні, сприяла **розвитку оркестрової практики в самодіяльних колективах** даного профілю.

---

<sup>1</sup> Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. – Рівне, 1997. – С.51.

<sup>2</sup> Матеріали до підручника гри на бандурі, складеного Г.Хоткевичем (виписки, ноти, передмова). ЦДІА у Львові. – Ф.688, оп.1, спр.190, 201.

Традиційно склалося, що виконавці на народних інструментах об'єднуються в інструментальні ансамблі й оркестри, в яких шліфується їхня виконавська майстерність, створюються норми художнього виконання, визначається стабільна функція кожного окремого інструмента. Одним із найдавніших етнічних виконавських колективів в Україні вважається троїста музика, вона не лише забезпечувала своїм супроводом танцювальні колективи та пісенний репертуар, але й виконувала окрему самостійну народну інструментальну музику для слухання<sup>1</sup>. З часом склад троїстих музик не зовсім задовольняє запити сучасних шанувальників народного інструментального мистецтва. Тому постає питання про розширення **художньо-виражальних можливостей** таких колективів, а відповідно, про зростання **кількості інструментів**, їх **різноманітність**, збагачення й **удосконалення їх репертуару**. До ансамблю троїстих музик поступово вводиться більша кількість скрипок, а також басоля та контрабас. Домінуючим інструментом у цих ансамблях завжди була скрипка. При її відсутності ведучим інструментом ставали цимбали. Функцію супроводу в таких ансамблях виконували бандури, цимбали та басові інструменти. З групи духових інструментів, що збагачували ансамбль новими барвами, використовувалися флейти, сопілки або кларнети. Вони, як правило, виконували ту ж партію, що й скрипка, за винятком незначних змін. Упродовж певного часу, крім цих колективів, основою яких стала троїста музика, почали виникати однорідні інструментальні ансамблі бандуристів, цимбалістів, сопілкарів, баяністів та ін.

Писемні джерела XVI ст. засвідчили також використання кобзи як акомпануючого інструмента для виконання плачів або дум, оскільки негучна гра найкраще узгоджувалась із поетичним рядом епічних творів і могла сповна розкрити емоційний світ виконавців під час виступу.

---

<sup>1</sup> Гуцал В. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів. – К.: Музична Україна, 1988. – С.1–6.

Своє життя й долю народ оспівує в піснях і думках, виражаючи через них героїчну боротьбу за свою незалежність<sup>1</sup>. Водночас формується професія народного співця-кобзаря, що розносив славу про свій волелюбний народ, про його синів, закликаючи до боротьби. XVI століття пам'ятне для України, оскільки Запорізька Січ, Військо Запорізьке стали захисною силою українського народу, грозою поневолювачів України. Січ поступово стає політичним центром України, впливає на зміни в державі та є активною силою міжнародного політичного життя<sup>2</sup>.

Саме у Війську Запорізькому козаки разом із шаблею носили кобзу, не покидали її ні в курені, ні в походах. Такі козаки були провідною силою художнього життя козацтва. “Після повернення з походів козаки кілька днів ходили по вулицях, гуляли, співали, водили за собою велику кількість музикантів і півчих-школярів, розповідали про свої воєнні подвиги, танцювали й у танцях викидали всілякі фігури”<sup>3</sup>. Кобзарі, з одного боку, успадкували мистецтво рапсодів-співаків, які змальовані в “Слові о полку Ігоревім” в образі Бояна, з іншого, – як пише А.Фамінцин, засвоїли деякі культурні надбання й особливості виконання, характерні для творчості скоморохів<sup>4</sup>. Адже бандуристи майстерно виконували думи, історичні пісні, прославляли народ, його боротьбу за визволення. Бандурист виливав свою журбу-тугу про далеку родину, сумував про свою щербату долю. Бандура для запорожця слугувала, як каже Куліш, для виразу глибоких почуттів душі, а не була інструментом до танців, хоча в українській вдачі журба сполучається з

---

<sup>1</sup> Антонович Д.В. Українська культура. – К.: Либідь, 1993. – С.404–417.

<sup>2</sup> Шавальє П. Історія війни козаків проти Польщі (переклад з французького видання 1663). – К., 1960.

<sup>3</sup> Яворницький Д.И. История Запорожских казаков. – С.-Пб., 1892. – С.295.

<sup>4</sup> Фамінцин А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – С.-Пб., 1891. – С.98.

веселістю як контраст, тверезячий занепад духу, і бандурист “з журби як ушкварить весільної...”, щоб хоч на який час забути тяжку пригоду<sup>1</sup>.

Популярність інструмента в епоху козаччини була настільки велика, що на території Запорізької Січі існувала капела козаків-бандуристів, які, отримавши в боях тяжкі поранення, вже не могли залучатися до активної участі у військових походах. У цьому колективі було чимало освічених людей, які продовжували давньоруську епічну традицію, збагачуючи її новими темами й образами.

У добу козаччини питання гри на кобзі набуло державного значення, а для воїна, відірваного від рідних місць, інструмент ставав справжнім побратимом, якому довіряли найпотаємніші думки:

“Струни мої золотії, заграйте мені стиха,  
Нехай козак нетяжище позабуде лихо”<sup>2</sup>.

Полковник Війська Запорізького Семен Палій після ліквідації Січі, будучи засланим до Сибіру, взяв кобзу в заслання, щоб “розважав свою тугу козацьку”:

“Прийшов пан Палій до дому; та сів у наметі,  
На бандурі вигравас: “Лихо жити в світі”<sup>3</sup>.

З кобзою козаки ходили на побачення до дівчат: “Не боїться козаченько ні грому, ні тучи. Хорошенько в кобзу грає, до дівчини йдучи”. Не розлучалися з нею й під час козацьких забав:

---

<sup>1</sup> Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955. – С.23.

<sup>2</sup> Мишанич С. Видатний будівник української культури // Неділя. – 1988. – №15 (10 квітня). – С.27.

<sup>3</sup> Ємець В. Кобзи і кобзарі. – Берлін, 1923. – С.32.



“Ой далеко чути козака-орла, що йде з кобзиною:  
на кобзонці грає, ще краще співає,  
таж бо його ненька, та його старенька,  
із жалю омліває”<sup>1</sup>.

Український письменник П.Куліш підкреслював ви-  
няткову роль кобзаря за часів Запорізької Січі: “Во времена  
козацкого рыцарства, бандура была не случайной вещью у  
воина... Бандура сделалась на Украине общеупотребитель-  
ным инструментом у всех, кто сам себя козаком или  
кого другие называли так. Чтобы в козацкий век и в  
козацком обществе называть себя козаком или от другого  
получить такое название, для этого нужно было иметь  
отличительные свойства козацкого характера, в том числе  
и искусства выражения козацких чувств”<sup>2</sup>.

Найдавніша згадка про українських народних співців  
– прямих нащадків славних кобзарів наших належить  
візантійському історичу Феофілакту Симкату, який описує  
похід візантійського імператора Маврикія на Балкани,  
згадуючи трьох слов’янських послів, які замість зброї мали  
“кіфари” (бандури) й заявили імператору Маврикію, що їх  
народ не знає ні війни, ні меча, ні військових труб. Він уміє  
лишень обробляти землю, сіяти й вирощувати на ній хліб і  
співати та грати на кіфарах – бандурах<sup>3</sup>.

Андрій Маркевич лишив нам цікаву характеристику  
“музики старої України”. Так, у передмові до 25 пісень,  
уміщених у другому томі “Записок о Южной Руси” (1857),  
він пише: “Из этих немногих голосов увидит каждый, что

---

<sup>1</sup> Ревуцький Д. Українські думи та історичні пісні. – К., 1928. – С.249.

<sup>2</sup> Матеріали до підручника гри на бандурі, складеного Г.Хоткевичем  
(виписки, ноти, передмова). ЦДІА у Львові. – Ф.688, оп.1, спр.190, 31.

<sup>3</sup> Литвин М. Струни золотії. – К.: Веселка, 1994. – С.11.

малороссийская песня представляет нечто самостоятельное в области музыки, что она противоречит общепринятым законам гармонии, но, нарушая их, дает нам какие-то новые законы, которые будут определены искусством, когда приведет в известность богатый запас народных мотивов”<sup>1</sup>.

Зі “старою музикою України” зіткнувся й Філарет Колесса. Розшифровуючи фонографічні записи мелодій етноукраїнських дум, учений згодом дійшов думки, що музика ця – результат нашого сусідства з Кримом і Туреччиною. Але якщо подивитися на неї з позиції історії, згідно з якою територія сучасної України в далекому минулому була ареалом розселення індоєвропейських етносів і що складовими частинами української нації були не лише слов’янські, а й індоіранські та тюркські племена, то впливи тюркської музичної культури на українську не може бути й мови, швидше – навпаки. Тож одним із найбільших етапів розвитку героїко-епічної творчості нашого народу треба вважати добу Київської Русі<sup>2</sup>. “Боротьба з татарами й турками, що була віссю, навколо якої оберталосся життя козаків, дала зміст, а бодай загальний підклад, більшої частині старших історичних дум. Всі думи старшої верстви змальовують події, постаті й ситуації, що на протязі довшого часу і за різних обставин повторювалися постійно, так що набрали значення типових явищ, характерних для своєї доби”, – писав дослідник дум Ф.М.Колесса<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Рима́н Г. Музыкальный словарь, издан и дополнен Ю.Энгелем. – М., 1901 – 1904. – С.308.

<sup>2</sup> Історія Української РСР. Короткий нарис. – К., 1981. – С.61.

<sup>3</sup> Колесса Ф. Речитативні форми в українській народній поезії. – Львів, 1902. – С.338.

Ой! Ой то ж не пи-ли, пи-ли-ли,  
то не тй - ма-ни й у-ста-ва-ли, Ой то три бра-ти з зем-лі ту-рець-ко-ї,  
з віри бу-сур - манської, з тяжко-ї не-во - лі й у ті - ка - ли.

Думи виникли в XVI ст. Їх розвиток відбувався особливо продуктивно протягом трьох століть і досяг вершини (як у художній формі, так і щодо суспільного резонансу) в XVII ст. Вони появилися в час посилення боротьби українського народу проти іноземного поневолення та феодально-кріпосницького гніту: спершу – Великого литовського князівства, згодом – Речі Посполитої. Жорстоким лихом українського народу були напади кримських татар і турків. Для захисту українських земель із півдня в XVI ст. формується могутня сила самооборони – козацтво<sup>1</sup>. І знову в Україну, як співається в козачій пісні, “лиха доля у гості прийшла”. Брутально потоптані царизмом статті договору Богдана Хмельницького, що гарантували права й вольності людей різних станів в Україні, знищено Запорізьку Січ, введено кріпацтво – й українські кобзарі поволі з лицарів духу перетворюються на жебраків, обвішаних торбами. Знову, вже вкотре, змінюється і їхній репертуар – тепер вони співають більше **псалми, канти й думи на побутову тематику**<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Історія Української РСР. Короткий нарис. – К., 1981. – С.61.

<sup>2</sup> Яворницький Д. История запорожских козаков. – Т.І. – С.-Пб., 1878–1905; Екатеринослав, 1906.

Вільна текстова форма дум зумовлюється імпровізаційним характером виконання та епіко-розповідною манерою рецитації. Суттєвою рисою дум є імпровізація. Вона полягала в тому, що козак запам'ятовує текст не слово в слово, а смислові віхи сюжету, що потім “наживляє” в процесі самого виконання. Таким чином, кожне нове виконання відбувається з певною зміною тексту. Виконавець використовує **готові фольклорні образи** й через **готові блоки слів** і епічну лексику, що містяться в його пам'яті, в **імпровізаційній формі відтворює загальний образ думи**. За таких умов творча свобода виконавця залишається досить значною й **дума майже ніколи не повторюється буквально**.

Здебільшого дума може мати короткий вступ, побудований на словах-вигуках (“Плач невольників”). Він звертається “заплачкою”. А завершується дума коротким “славословієм” – зверненням до слухачів. Думи вважаються визначною частиною українського народного епосу не лише за змістом і роллю, яку вони відіграли в історії народу, але ще й як **вершина стилю етномузичної декламації**, що являється унікальним явищем у фольклорі слов'янського світу.

### Невольницька дума

Ой то не ясний сокіл хвилить, прохвляє [га]є,  
 Гей, то син до батька, до матері із тяжкої неволі  
 в то ро да христіанські поклон по... по си дяє.

Як М.Лисенко, Ф.Колесса, так і інші пізніші дослідники вважають, що звукоряд дум – хроматизована дорійська школа з варіантним IV ступенем: частіше він підвищений, але не може бути натуральним і варіантно-змінним навіть у виконанні одного кобзаря<sup>1</sup>.

Нескорений людський дух, смерть у бою з ворогом – теми, що знаходили розкриття через звеличування й скорботу, гордість і оплакування<sup>2</sup>. Жертви, що приносив народ упродовж століть у боротьбі за волю, підтримували стійкий інтерес до трагіко-героїчного епічного стилю, що дістав вищого розвитку в думах. Відчуття схожості між трагедійними стилями френосів і дум посилюється тим, що часто самі кобзарі називали думи плачами, а моменти найвищої напруженості дум асоціювались у них із “додаванням жалощів”. Так само стародавні греки френетичні лади визнавали плачливими<sup>3</sup>. Оспівуючи важку долю українського народу, кобзарі реалізували **дидактичний принцип патріотизму**, який так був необхідний для боротьби за свою Батьківщину. “Навчально-виховна сила впливу народних дум в українській етнопедагогіці забезпечується багатьма психолого-педагогічними чинниками. По-перше, думи виражають заповітні мрії і надії народу. По-друге, виклад сюжету базується на особливій досконалості художнього слова. По-третє, його донесення йде через живе спілкування виконавця зі слухачем на сприятливому емоційному фоні під акомпанемент кобзи, ліри чи бандури. По-четверте, кобзарями, бандуристами чи лірниками на винятково високому професійно-мистецькому рівні”<sup>4</sup>, – відзначав академік Мирослав Стельмахович.

---

<sup>1</sup> Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. – Львів, 1902. – С.37.

<sup>2</sup> Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К., 1980. – С.14.

<sup>3</sup> Музична естетика античного світу. – К., 1974. – С.52.

<sup>4</sup> Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ВПОЛ, 1996. – С.208.

Ф.Колесса у своїх дослідженнях згадує про походження дум від голосінь<sup>1</sup>. З цим можна погодитись, оскільки речитативна манера й трагічний виконавський стиль пов'язані не з побутовими голосіннями, а з героїчними поховальними співами, які мали місце в певну історичну – **героїчну** – епоху в індоєвропейських народів, у тому числі й слов'ян. З часом вони переросли в драматичні поеми дружинного епосу Київської Русі, а потім героїчні плачі знайшли продовження **в козацькій історії**. Засоби, через які кобзар викликав глибоке й сильне співпереживання слухачів, – **експресивна мелодекламація з високорозвиненою орнаментальною технікою; складна темброво-динамічна палітра голосу**.

Тому М.Лисенко неодноразово наголошував, що “уся суть, весь глибокий інтерес музики історичних дум полягає в музичній декламації”<sup>2</sup>.

Помірно

Гей, з день го-ди-ни зчи-ня-ли-ся ве-ли-кі вой - ни на Вкра-ї - ні,  
щогоді ж гонемігні-хто о-бїбра-тися, а за віру християнську достоїн праведностаги

При максимальній драматизації кобзарі вдавалися до безпосередніх звукоемоцій – **скрипів, зойків**, а інколи спів міг перериватися **справжнім плачем**<sup>3</sup>. М.Лисенко пише, що

<sup>1</sup> Колесса Ф. Речитативні форми української народної поезії. – Львів, 1902. – С.341–344.

<sup>2</sup> Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К., 1955. – С.18.

<sup>3</sup> Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К., 1980. – С.91 – 95, 101.

“до засобів вищої експресії, для вираження дикої, пекучої скорботи дається помітити крик, зойк, словом – нота в голосі, не втягнена навіть в музичну оболонку”<sup>1</sup>. Раніше думи виконувалися в супроводі бандури або ліри. Ці інструменти різні за конструкцією, мають різні тембри, в них неоднакові технічні можливості. Природно, їх конструктивні особливості впливали на фактуру супроводу й на манеру виконання дум. Ще до XVIII ст. побутувала кобза. Вийшовши із вжитку, слово “кобза” почало використовуватись як синонім назви “бандура”. Хоч мистецтво лірників теж мало прихильність слухачів, виконання на бандурі вважалося набагато престижнішим.

Фольклорні дослідження стверджують, що кобзарі й лірники переважно були сліпі люди. Гра та спів ставали засобом їхнього існування. Кобзарська братія займалася підготовкою лірників і кобзарів. Упродовж трьох років вони навчали хлопців, після чого влаштовувалася “**визвілка**” – свого роду екзамен, що давав у подальшому право на самостійний заробіток. Практика кобзаря протягом 10 років давала йому можливість бути оголошеним “**майстром**” із правом на підготовку власних учнів<sup>2</sup>.

Кобзарі й лірники мали величезну повагу й любов серед народу. З метою захистити своє етнічне мистецтво вони об’єднувалися в **братства** або співацькі цехи, які мали свої статuti, що боронили їх мистецький хист.

У кобзарському середовищі не було династійної спадковості. Це пояснювалося не лише фізичними вадами музикантів, сліпотою чи випадковим каліцтвом, а й тим, що, не будучи “жебраками”, як їх називала влада, маючи, як правило, певний достаток, кобзарі не прагнули залучати своїх дітей до кобзарського ремесла. У ритуальній присязі

---

<sup>1</sup> Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К., 1955. – С.19.

<sup>2</sup> Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.67–99.

кобзарів Полтавської школи на вірність морально-етичним нормам братства, яку проголошували при посвяченні, був особливий пункт, у якому говорилося: “Як будуть, або є в мене діти, хай зрять світ білий і унаслідують життя мирське – світське”<sup>1</sup>. Цей пункт присяги виник у період кріпацтва, звільнитися від якого міг тільки сліпий чоловік, і люди самі позбавляли зору себе й своїх дітей. Про такі випадки розповідав Ф.Дніпровському кобзар П.Древченко<sup>2</sup>.

Кобзарська професія не передавалась або майже не передавалась від батька до сина, спадкоємність у ній забезпечує зв’язок між учителями й учнями. Саме цей зв’язок сприяв збереженню кобзарських традицій, співу та гри на інструменті.

Дослідники кобзарського мистецтва (Д.Ревуцький, Ф.Колесса, Г.Хоткевич та інші) довели, що відмінності кобзарських виконавських шкіл визначаються насамперед у постановці рук і способі тримання інструмента: між колінами й перпендикулярно до корпусу – по-чернігівськи, на коліні й паралельно до корпусу – по-харківськи, на коліні й у середньому положенні стосовно до корпусу – по-полтавськи. Кожен із цих способів мав свої переваги й недоліки.

Існували також відмінності щодо виконавського складу. На це, зокрема, вказує Г.Хоткевич у роботі “Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках”. Так, в арсеналі Чернігівської школи переважав сольний спів, Харківської – ансамблева гра. Представники Полтавської школи схильні до сольного виконавства, хоч поєднували його також з ансамблевим<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Дністровський Ф. Перлина української народної творчості (розповідь про Устинські – незрячі – книги, звичаї кобзарсько-лірницького просяного братства) / ІМФЕ. – Ф.8–4, од. зб.338.

<sup>2</sup> Ємець В. Золоте 50-річчя. На службі Україні. – Торонто, 1961.

<sup>3</sup> Хоткевич Г. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое образование. – 1903. – №2. – С.99–100.



Однак приналежність до певної школи не була догматичною, оскільки, пройшовши науку гри в кобзаря певної школи, в процесі самостійної праці та творчого пошуку учень міг перейти на гру іншим способом.

Термін навчання кобзарському ремеслу залежав також і від здібності та віку учнів. Український етнограф і фольклорист В.Гнатюк із приводу цього писав: “Час науки залежить також від того чи ученик спосібний, чи тумануватий, чи більший, чи менший”<sup>1</sup>. Різниця також і статус учнів, що залежав від багатьох факторів, зокрема віку й обдарованості. “Як меншого приймають, то не вчать його відразу, лиш ним прислуговуються, тому й довше він мусить бути. Старшого, понад 20 літ, приймають на науку лиш на один рік, бо він розуміє, що йому того потрібно, тому сам на себе настагає”<sup>2</sup>. Наприклад, як згадує сам кобзар М.Христенко, він учився в П.Гашенка лише один рік, бо вже “був дорослий”<sup>3</sup>.

Особливе значення для професійного формування майбутніх музикантів мав наступний етап, коли учень починав освоювати прийоми гри на кобзі та пісенний репертуар. У кожного вчителя був власний інструмент, що відрізнявся від інших, насамперед, формою та різною кількістю струн. В О.Вересая на бандурі було 6 коротких струн і 6 басових, у Т.Пархоменка – 21 струна, з яких 6 басів, бандура І.Крюковського мала 28 струн<sup>4</sup>.

П.Мартинович указує на відмінності чернігівських кобз від полтавських і харківських інструментів, що “були

---

<sup>1</sup> Балущок В. Обряди ініціації українців та давніх слов'ян. – Львів–Нью-Йорк, 1988. – С.109.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Спостереження над лірниками та кобзарями Валківського району на Харківщині. Доповідь читача на засіданні Етнографічної Комісії ВУАН. – Харків, 1929 / ІМФЕ. – Ф.6-2, од.зб.23 (2), 67.

<sup>4</sup> Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. – К., 1928. – С.52–53.

прямобокi, мали зади... бiльш глибокi, а струни располо- гались в iнакшому порядку”<sup>1</sup>.

Суть етнонацiонального iнструментарiю проявляеться, насамперед, у його музичнiй культурi. Набуття етнонацiональних ознак пов’язаних iз нацiональною музикою, iнструментарiй має комплекс рiзноманiтних методiв дослiдження. Їхнiй ареал та особливостi застосування визначаються, насамперед, тим, що музична етнопедагогiка стоiть на стику багатьох наук, якi живлять її, це: iсторiя музики, теорiя музики, iсторiя педагогiки, етнологiї, лiнгвiстики, фольклористики та iн.

Одним iз найзагальнiших i найпоширенiших iсторико-педагогiчних методiв, без якого неможливе iсторичне пiзнання будь-якого суспiльного явища чи процесу, є **матерiальний**. Через з’ясування причинно-наслiдкових зв’язкiв цей метод дозволяє послiдовно розкривати й простежувати зародження, еволюцiю iнструментарiю, матерiалу його виготовлення та модернiзацiю етнопедагогiчної культури впродовж тисячолiтнього перiоду розвитку української нацiї. Доступнiсть цього методу зумовлюеться тим, що за його допомогою дослiдник збирає емпiричний матерiал i шляхом порiвняння приходять до висновкiв, яким був музичний iнструмент i яким став сьогоднi. Дослiдник повинен розумiти, що iсторiя етнопедагогiки гри на музичному iнструментi має свої обмеження, якi диктуються звуковим дiапазоном, його технiчними можливостями та фiзичним станом виконавця.

Особливе мiсце в системi iсторико-педагогiчних методiв дослiдження надається в етнопедагогiцi **порiвняльно-iсторичному методу**, який може застосовуватись у трьох вимiрах: ретроспективному, синхронному й перспективному. У ретроспективному ми заглядаємо в етнопедагогiку

---

<sup>1</sup> Листування Хоткевича Г. з рiзними особами та установами / IMFE. – Ф.8-4, од.зб.310, 17.

історії інструмента в минулому. Синхронний вимір побутування музичного інструмента вивчає можливості його застосування в сучасному музичному мистецтві. Перспективний вимір історії етноінструментарію визначається майбутнім розвитком виконавства, пов'язаного із суспільним і технічним прогресом. “При формальному застосуванні цього методу виникає загроза довільного трактування певних елементів та здобутків етнопедагогічної спадщини українського народу, що може привести до суб’єктивних, навіть спекулятивних висновків, а відтак до недооцінки, нехтування досягнення у галузі педагогічної культури інших народів”<sup>1</sup>, – стверджує професор Н.Лисенко. Сучасні процеси інтеграції різних наук зумовлюють дедалі ширше використання в дослідженнях з історії етнопедагогіки методів таких наукових пошуків, як звукозапис і звуковідтворення, фольклористика, нові музичні інструменти та їх можливості. Це не означає, що освоєння етноінструментів на рівні методів репродуктивних (“на слух”, “наслідування” і т. д.), а з освоєння і врахування нових технологій у процесі вивчення багатющої музичної спадщини, педагогічної культури, надбаної українською нацією.

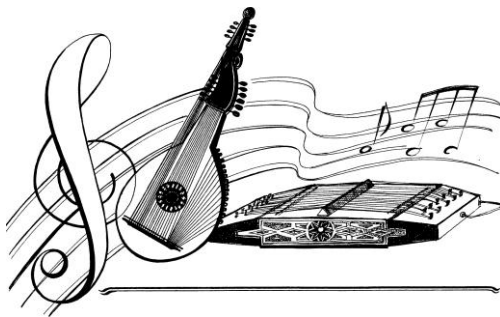
### Питання до §1 розд. II.

- взаємовплив української етноінструментальної музики на розвиток народно-обрядових жанрів;
- яке значення мало поєднання етноінструментальних і вокально-хореографічних жанрів?
- які причини послужили появі етноукраїнських інтонацій у польській побутовій інструментальній музиці XVI–XVII ст.?
- музичні цехи та їх статут;

---

<sup>1</sup> Лисенко Н.В. Українська етнопедагогіка: історичний контекст. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство” АПН України й Прикарпатський національний університет ім. В.Стефаника, 2005. – С.43.

- розвиток музичного інструментарію в середовищі цехових організацій;
- який вплив мали наукові пошуки М.Лисенка та концертно-творча діяльність Г.Хоткевича на становлення й розвиток українського етноінструментального мистецтва?
- роль і місце кобзарського мистецтва в епоху козаччини;
- етнопедагогічні методи навчання в кобзарських музично-виконавських школах.



## §2. Етноінструментальна педагогіка козацької доби.

Історичні умови успішного розвитку музичної культури України прислужилися в період завоювання державності. У другій половині XVI та XVII століття спостерігаємо пробудження та розквіт музичного мистецтва. Цей історичний період припадає на Хмельниччину, гетьманщину.

Ще в XIV ст. на українських землях з'явилися **козаки**. Початок появи козацтва, як окремої частини українського населення, неможливо встановити. У ті часи, коли на українські землі нападали татари, турки, неспокійне й загрозове життя в містах і селах, нещадне гноблення панів-завойовників заставляло окремих сміливців вирушати в степи, “на уходи”, займатися рибальством, полюванням, збиранням меду й т. ін. З часом вони об'єднувалися в групи, ватаги, які виконували спільну роботу, нападали на татар, відбивали в них “ясир” (невільників) і награбоване добро, худобу. На зиму вони поверталися до своїх домівок до Києва, Черкас, Канева та сіл. Згодом “уходники” перестають повертатися до своїх осель, які пограбовані, спалені, спустошені татарами. Тому вони організують поселення і загони самооборони для ведення бойових дій. Перші назви “козак” появились в XIV ст., що в перекладі з половецької мови означало вартовий, воїн. Пізніше, в XV ст., слово “козак” було синонімом слова “українець”. Про “уходників”, майбутніх козаків, у художній формі описав Андрій Чайковський<sup>1</sup>. Історичні дані засвідчують, що в XVI ст. починається об'єднання козаків у військову організацію, яка бере на себе добровільну відповідальність в обороні України від татарських набігів і руйнації. Цю роль високо оцінювали вищі представники державних адміністрацій тих земель, які своїми військовими потугами не могли охороняти й захищати народ<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Чайковський А.Я. Повісті. – Львів: Каменяр, 1989. – С.131–283.

<sup>2</sup> Полянська-Василенко Н. Історія України. – Мюнхен: Українське видавництво, 1972. – Т.І. – С.362.

Одним із перших організаторів козацтва був князь Дмитро Байда Вишневецький, який у 1540 році об'єднав ватаги козаків і розпочав будувати нижче порогів на Дніпровому острові Хортиці козацьку вольницю, що дістала назву **Запорізька Січ**. Український народ полюбив свого захисника й героя Байду Вишневецького й оспівав його в піснях. “Пісня про Байду” зберегла свою популярність до наших днів<sup>1</sup>. У цей історичний період спостерігається національне й культурне пробудження, яке М.Грушевський назвав “першим українським відродженням”<sup>2</sup>. Українська музична культура цього періоду розвивалася в утруднених обставинах. Українські землі перебували в складі Литви та Польщі. У Великому князівстві Литовському українські князі, бояри, шляхта входили до великокнязівської ради й центральної адміністрації і їх володіння мали певну автономію. Православна церква на українських землях мала провідне становище. Саме це сприяло розвитку музичної культури, в першу чергу духовної. Козацтво зберігало й множило пісенну усну творчість, про що свідчить багатий спадок тих часів і після них.

Проти духовного й національного поневолення українців протестувала православна церква, яка зайняла центральне місце в національному житті України. Вона стала предметом “особливої уваги й опіки української суспільності, заразом показник її національної сили...”<sup>3</sup>.

У зв'язку з таким духовним і економічним гнобленням козацтво неодноразово піднімало народні повстання. Виходець із Поділля (Сатанів) Северин Наливайко, Петро

---

<sup>1</sup> Перлини української народної пісні. – К.: Музична Україна, 1989. – С.48–49.

<sup>2</sup> Грушевський М.С. З історії релігійної думки на Україні // Грушевський М.С. Духовна Україна. Збірник творів. – К.: Либідь, 1994. – С.65.

<sup>3</sup> Грушевський М.С. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII віці // Грушевський М.С. Духовна Україна. Збірник творів. – К.: Либідь, 1994. – С.146.

Муха в Галичині, Лук'ян Кобилиця на Буковині, Олекса Довбуш на Гуцульщині, Устим Кармалюк на Кам'яниччині організували спротив панам-завойовникам і обороняли простий люд. Підтримку й натхнення в боротьбі за волю проти несправедливості давало їм козацтво. З 1580 року козаків називають “січові”. Козацтво вважало себе військово-політичною одиницею і незалежно від Польщі вело самостійну політику й укладало договори з Москвою, Кримом, Туреччиною, Молдавією<sup>1</sup>.

Напередодні Хмельниччини (кінець XVI – початок XVII ст.) поширюється **шкільництво**, яке основним чином засновували братства.

Ремісничі музикантські цехи, що з'явилися на Правобережжі, об'єднували музикантів цілого регіону міст із магдебурзьким правом. У містах музикантські цехи діяли як добровільні братства згідно зі статутами, що затверджувалися міським урядом або гетьманом. Найперші музичні братства були організовані в Кам'янці-Подільському (1578 р.), Львові (1580 р.), Степині (1614 р.), Києві (1677 р.), Полтаві (1662 р.), Прилуках (1686 р.), Стародубі (1705 р.), Ніжині (1729 р.), Чернігові (1734 р.), Харкові (1780 р.)<sup>3</sup>. Музичні братства об'єднували співаків, інструменталістів вихідців із сільських громад, які на основі народної педагогіки володіли вокальними й інструментальними вміннями й регулярно брали участь у церковному богослужінні.

Братства ревно слідкували, щоб музичне мистецтво служило українській громаді й могло “запобігти нехристиянським ексцесам”, де музичні цехи працювали “спершу

---

<sup>1</sup> Полянська-Василенко Н. Історія України. – Мюнхен: Українське видавництво, 1972. – Т.І. – С.363.

<sup>3</sup> Фільц Б.М. Музикантські цехи // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.І. – С.318.

на славу Божу, а потім для оздоблення міста”, тобто виконували релігійну й суто світську музику<sup>1</sup>. Вони поділялися на православні й католицькі, тому музичний процес був спрямований на збереження церковних богослужінь, які згідно з конфесійним поділом мали різне за жанрами музичне забезпечення.

У православних та уніатських церквах богослужбові відправи були пов’язані із сольним і хоровим співом. Тому у відповідних братствах навчалися співаки, в яких від природи був вокально сформований голосовий апарат і добрі музичні задатки. У католицьких костьолах для богослужіння крім співаків-солістів залучалися музиканти-інструменталісти, що освоїли органну музику. Для чистоти вірувань заборонялося євреям грати в інструментальних капелах, на весіллях, забавах, хрестинах. Співаки й музиканти (обов’язково кобзарі, бандуристи, лірники), підготовлені в музичних братствах, проникали на Запорізьку Січ і обслуговували богослужбові відправи в їх церквах і Запорізьке Військо.

У 1665 році, 27 вересня, в Чигирині гетьман Богдан Хмельницький видає універсал, який іменувався “Універсал музикам на Задніпров’ї, організованим у цех, з наказом слухатися цехмістра Грицька Ілляшенка-Макушенка”. У ньому було сказано, що **“Богдан Хмельницький, гетьман з Войськом Запорозьким. Ознаймуємо сим писаниєм нашим, кому о том відать належить і тот лист наш оказан будет, меновите всім музикам на Заднепру будучим, і розказуем, абисте яко перед тим в цеху том, которой-осте учинили і цехмістра слухаючи, то ест Грицька Ілляшенка, ни в чом спротиви тому постановленю не били і не отлучались от оного; чего всім полковником на Заднепрі будучим розказуем, аби гдеби-колвек на сопротивляючихся**

---

<sup>1</sup> Фільц Б.М. Музикантські цехи // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.І. – С.323.



вишменованний цехмистр ускаржал, справедливости чинили і всего перестерігали, а ми оним тоє в вічость отдаємо, де і повторе розказуєм, аби іначей не било.

Дан з Чигирина, дня 27 септеврія 1652. Богдан Хмельницький, рука власная. І прето я угледівши, іж не барзе поблизу, жеби я сам могл вшелякую пересторону межи вами учинить, теди я даю владзу Грицкови Макушенкові, цимбалисту, абись в межи вами вшелякой порядок справовал, а непослушного позволяю скарать, прето абисте оного во всем послушни били, яко мені самому”<sup>1</sup>.

Зважаючи на матеріальну заінтересованість членів музичного братства, гетьман Іван Мазепа в 1704 році видав універсал “Про передаче музичного цеху київській ратуші і про встановлення тарифу за гру музикантів на весіллях і хрестинах”. У період гетьманування Івана Мазепи ним було збудовано ряд божих храмів і забезпечено їх богослужбовою літературою і нотографією. Злет української культури був зумовлений певним історичним чинником, зокрема, одним із найважливіших було відновлення української державності у вигляді козацько-гетьманської держави. Українське козацтво – явище не тільки політичне, державне, військове, а й культурно-історичне й педагогічне, яке освоїло великий пласт освіти, де музична етнопедагогіка займала значне місце. Через народну педагогіку на Запорізькій Січі виховувалася високоморальна еліта української нації, а **козацька педагогіка** сприяла систематичному розвитку своїх природних задатків. Запорізьке Військо турбувалося про постійну готовність до самооборони, що вимагало інтелектуального, морального, духовного й фізичного розвитку. Козацтво створило **інститут джурів** (хлопчиків і юнаків від 7–9 до 20–21 року), навчання і виховання яких забезпечувало комплексне навчання військової справи, плекання

---

<sup>1</sup> Крип’якевич І., Бутич І. Документи Богдана Хмельницького. – К., 1961. – С.275.

ідеалу козака. Одночасно джурів навчали релігійних співо-  
чих богослужінь при Покровській церкві на Хортиці. Опі-  
кувалися музичним навчанням уставники, які вдоскона-  
лювали навички гуртового співу літургії, утреної, вечірньої  
та ін. Для виявлення музичних здібностей учнів навчали  
співати “на слух”, а тому при Покровській церкві було два  
відділення: співацьке та загальної грамоти.

Шкільництво козацької держави мало різновид його  
організації. Опираючись на музичні братства, їхній досвід,  
існували січові, козацькі, музичні, монастирські, полкові й  
церковні школи. Усі вони займалися музичною підготовкою  
учнів, тому після їх закінчення учні діставали фах кобзаря,  
сурмача, цимбаліста, скрипаля, співака та ін. Школи при  
кобзарських цехах готували кобзарів, лірників, бандуристів,  
які самостійно творили та вивчали пісні й виконували їх у  
власному музичному супроводі.

Розвиток музичної освіти в козацьких школах стиму-  
лював формування пісенного й інструментального фольк-  
лору в Україні й сприяв виникненню нотографії. Провідне  
місце в книгодрукуванні та нотографії (Ірмолой, Монодії,  
Октоїх, Кулізм’яне знамя) належить Києву. У цей період  
розпочинається реформа музичної писемності в Україні й  
замість релятиву кулізм’яних знамен вводиться 5-лінійна  
київська нотація – нотолінійний Ірмолой. Це створило  
сприятливі умови й вплинуло на розвиток музичної етно-  
педагогіки серед молодшої верстви українців.

У цей час архімандрит Києво-Печерської лаври  
Петро Могила організував Лаврську школу. Об’єднанням  
Київської братської і Лаврської шкіл була створена Київ-  
ська колегія, в якій Петро Могила був організатором і свого  
роду меценатом. У 1701 році колегія дістала статус академії  
і в честь її організатора стала називатися Києво-Могилян-  
ською.

Високий рівень викладання гуманітарних наук у  
Києво-Могилянській сприяв розвитку пісенної народної

творчості. Студенти (спудеї) – вихідці з гущі народу України – вивчали курс поетики (пїтики), який сприяв навчанню складання віршів і розповсюдженню їх серед народу України. Ці вірші часто ставали народними піснями, мелодії до яких складали народні співці-самородки.

На Запорізькій Січі (Хортиця) в XVI ст. була заснована серед козаків і їхніх дітей **школа кобзарів і співців**. Подібну школу при церкві організовано на Чорномлицькій Січі (1659 р.). У них вивчали поетику, риторику, музику й гру на кобзі. Тому історики стверджують, що кобзарського мистецтва навчали не тільки сліпих людей, а й козаків, у яких поруч із шаблею висіла кобза. “Завдяки освітній діяльності шкіл на Запорізькій Січі в другій половині XVI – першій половині XVII ст. простежується досить високий рівень грамотності й освіченості не тільки серед козацької старшини, але й серед простих козаків (“низового товариства”)<sup>1</sup>. У цей період виникло багато дум та історичних пісень, які дійшли до нашого часу. Вони визначаються історичною конкретністю і розповідають про реальні події, які тоді відбувалися”<sup>2</sup>. Цьому сприяли **братства та спеціальні музичні цехи** в Києві, Львові, Луцьку, Чернігові, Харкові. Кобзарі, бандуристи, лірники ширили серед населення України інтерес до музики. Ці невеликі музичні твори (думи, пісні, канти, псалми), виконувані народними кобзарями-бандуристами, своїми пісенними мініатюрами впливали на почуття і розум українців і виховували в них патріотизм і любов до України, свого народу, своєї мови. Церковні хори, що формувалися дяками-регентами в кожній церкві й монастирі, освоювали “партесний спів”, про який дбали братства та музичні цехи.

---

<sup>1</sup> Корній Л. Історія української музики. – К.: Вид-во М.П.Коць, 1996. – С.190.

<sup>2</sup> Там само. – С.200.

Період гетьманщини характеризується сплеском народного музичного фольклору, викликаним історичними подіями боротьби українського народу за своє визволення. Героями й народнопісними образами стали Б.Хмельницький у думі “Хмельницький і Барабаш”, записаній М.Лисенком від кобзаря Павла Ратищі; думи “Про корсунську перемогу”, “Похід на Молдавію”, “Про смерть Богдана Хмельницького”<sup>1</sup>. У думах Б.Хмельницький зображений як народний герой і захисник народних інтересів, оспівують його походи й перемоги. У них виступають реальні історичні особи, соратники по боротьбі – Максим Кривоніс, Іван Богун, Данило Нечай, Мартин Пушкар, Матвій Гладкий та славне військо Запорізької Січі. Основною музичною формою усної творчості українських співців стала дума.

Думи оспівували історичні події у двох напрямках: **перший** – про боротьбу з турецько-татарськими нападниками й грабіжниками; **другий** – про національно-визвольну боротьбу проти польсько-шляхетського панування і царсько-російської окупації. Окремо в думах оспівувалося соціально-побутове життя українців, керуючись принципом християнської моралі.

Боротьба з турецько-татарськими грабіжниками вкладається в мотиви дум “Про братів азовських”, “Про Марусю Богуславку”, “Невольницький плач”, “Про козака Голоту”. Вони наповнені стражданням козаків у неволі, на галерах, прийняті ненавистю до ворогів, виділяються мотиви прокльону, молитви до Бога про звільнення. Це відтворено не тільки в сюжеті думи, а й в інтонаціях, де простежуються мужність, козацька сила й лицарство та мотиви народного голосіння.

В Україні виконавцями дум є кобзарі й лірники, що гуртуються в кобзарські цехи – школи, братства для захисту

---

<sup>1</sup> Історія української культури. – К.: Либідь, 1994. – С.620.

своїх прав на існування та навчання. Особливо цей процес посилюється в період народно-визвольної боротьби на чолі з гетьманом Б.Хмельницьким. “Властивий кобзарському станові дух протесту, жива реакція на важливі суспільні події, мандрівний характер побуту кобзарів – все це визначило їх особливу суспільну роль як просвітителів у народному середовищі, впливало на зміст, характер, образну систему творчості”<sup>1</sup>, – звертає увагу С.Й.Грица на етнопедагогічність кобзарського мистецтва.

Музична етнопедагогіка українських співців-кобзарів сприяла розвитку інших жанрів, таких як чумацькі пісні, балади, любовно-побутова лірика, танцювальна музика. У період козацької доби й після неї сформувалися основні напрями розвитку музичної етнопедагогіки. Пріоритетними в цьому напрямі для народної музики є організація середовища, пошуки шляхів забезпечення високої якості виховної взаємодії дорослих і дітей із метою забезпечення і трансмісії якості музичної творчості. Емпіричність музичної етнопедагогіки періоду гетьманщини полягає в тому, що була утворена цілісна виховна суспільна система поневоленого народу, яка мала свої ідеали, принципи й традиційні засоби розвитку народної педагогіки. “Народною педагогікою називаємо педагогіку, яку створив народ. Це система прийнятих у даній місцевості методів і засобів виховання, що передаються від покоління до покоління і засвоюються передовсім як певні знання, вміння і навички. Народна педагогіка належить до тих могутніх феноменів, що забезпечують збереження національного характеру, звичок і психології людини”<sup>1</sup>.

Музична етнопедагогіка українців козацької доби мала **дві методичні системи навчання: перша** – на основі

---

<sup>1</sup> Грица С.Й. Думи // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.1. – С.50.

<sup>1</sup> Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997. – С.5.

усної народнопісенної творчості й педагогічних народних принципів; **друга** – на основі організації навчання через шкільництво й наукову базу розвитку нотографії та музичного інструментарію.

У період гетьманщини (XVI–XVII ст.) створюються умови для виникнення нового світобачення, на базі якого формується новий українець “ренесансного типу”<sup>1</sup>, характерною ознакою його є **християнська мораль** як виховний принцип. Переорієнтація на західноєвропейські культурні цінності (шкільництво, університетська освіта, книгодрукування, нотографія, церковно-християнський побут і вірування) створили середовище українського відродження. “Проте цей новий освітній простір зовсім не конкурував з традиційними осередками соціалізації – сільською оселею, міським помешканням, середовищем храму. Тут у процесі безпосереднього спілкування родичів, в оточенні односельців, мешканців невеликих міст й містечок дитина прилучалася до родинних, релігійно-етичних, духовно-моральних цінностей”<sup>2</sup>. У цьому середовищі лунала українська пісня, звучали бандура-кобза, колядка, щедрівка, веснянка, лірична пісня і похоронні голосіння, що несли в собі виховний потенціал.

На основі усної народнопісенної творчості козацтво утвердило **моральні принципи людської гідності**, честі, лицарства, совісті та виховання свідомості, християнського вірування в людську душу, стремління і волю до свободи кожного особисто й усього українського народу. Ці принципи козацької етнопедагогіки постали для української нації емпіричним шляхом на основі узагальнення народної практики побутування їх найтиповіших об’єктивних закономірностей навчання та виховання на Запорізькій Січі й

---

<sup>1</sup> Українська етнопедагогіка / За ред. В.І.Кононенка. – К.–Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С.19.

<sup>2</sup> Там само.

перенесення їх у гущу народних мас. Відпрацювання принципів навчання в музичній етнопедагогіці відбувалося поступово через пізнання природи, її красот, через суспільні відносини, розвиток виробництва, через духовну культуру християнської віри.

Найпершими вчителями музики широких мас українців були дяки-самородки, які володіли добрими, від природи вокально поставленими голосами й забезпечували християнські співочі служби церковних традицій. Своїми співами, часто наслідуючи народний мелос, вони в пошуках раціональних шляхів організації навчання виконували функцію вчителя гуртового співу.

**Дидактичний принцип наочності** в такій системі музикування займав важливе місце в навчанні та вихованні. Навчальний процес відбувався народними співцями-бандуристами, кобзарями, лірниками й іншими народними умільцями, що самотужки оволоділи музичними інструментами методом “показу”. Такі музиканти-умільці часто залучалися до багатих дворів козацької знаті, до монастирів і шкіл, що існували при церквах. У XVI–XVII ст. у середовищі українського козацтва у вільний час від праці та воєнних походів кобзарське мистецтво займало досить важке місце. Воно сприяло активній пісенно-поетичній творчості, оспівувало у власних творах минулі й сучасні козацькі звитяги, пропагувало та звеличувало козацьку славу серед народу. Про це свідчить “суть таких героїчних дум, як “Козак Голота”, “Самійло Кішка”, “Отаман Матяш”, “Маруся Богуславка”, цикл дум про Богдана Хмельницького”<sup>1</sup>.

Основний **дидактичний принцип наслідування** в процесі освоєння кобзарського мистецтва застосовувався до співу та гри на інших народних інструментах “на слух”.

---

<sup>1</sup> Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції. – К.–Тернопіль: Астон, 2002. – С.123.

М.В.Лисенко відзначав, що “козаки-вояки награвали на бандурах на бесідах, під веселу руку, козацькі пісні, що слухати мило”;<sup>1</sup> дівчина закликає козака на бандурі грати:

“Прийди, козаче, до моєї хати,  
Дам тобі бандуру на всю ніч грати.  
В мене бандура з чистого злата,  
Хто в неї грає – бере охота”<sup>1</sup>.

У кобзарів-бандуристів, лірників козачого періоду крім дум, історичних пісень у репертуарі були **псалми**. Етнопедагогіка виконання кобзарями псалмів утверджувала **принцип християнської моральності**. “Лірники і кобзарі, як носії творів, переважно релігійно-моралізаторського змісту, мали серед народу велику популярність. Це було зумовлено і демократичністю способу донесення слова Божого до народної обстановки хатнього, вуличного, святково-ярмаркового музикування, і самою персоною панотця-лірника чи кобзаря, який сприймався простими людьми як продовження розмови з Богом, якщо не в храмі, то на побутовому рівні”<sup>2</sup>. Застосовуючи етнопедагогічний **метод наслідування**, кобзарі, лірники навчалися один від одного псалмів, молитов, дум, пісень і цим самим, як відзначав митрополит Василь Липківський, зберегли “українські давні народні оповідання, думи, канти, співи, які вперто намагалися доценту знищити наші російські керівники. Отже, величезне значення мають наші лірники, кобзарі і для нашої Матері-України, і зокрема для нашої церкви української”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955. – С.15.

<sup>2</sup> Дутчак В.Г. Кобзарсько-лірницьке мистецтво у контексті християнських ідей // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – Вип.ІІІ. – С.60.

<sup>3</sup> Липківський В. Слово заключне і праведне. Лист митрополита // Київська старовина. – 1994. – №1. – С.110–122.



Музична етнопедагогіка серед Запорізького Війська відзначалася не тільки прикладними потребами, а здійснювала патріотичне виховання за допомогою інструментальної музики, впливала на формування духовних почуттів козацтва. Навчання гри на музичних інструментах здійснювалося двома методами: методом пошуку й складання мелодій із допомогою інструмента згідно з “пошуком інтервалів й складання їх один до одного зі звіренням з мелодією, яку пам’ятає виконавець; методом відтворення мелодії згідно із записом на нотному стані й знанням розміщення звучання нот на інструменті, який викладений у його звукоряді і діапазоні”<sup>1</sup>. І перший і другий методи керуються етнопедагогікою музичної мелодизації і ритмізації, притаманні українській нації. Ці два етнопедагогічні музичні методи опираються на слухо-моторних зв’язках виконавця і є актуальними в наш час, маючи історичну базу й надбання, що збережені нацією. Історизм музичної етнопедагогіки засвідчує, що українці з козацької доби зберегли патріотичні почуття до мови, мелодики, ритміки, що вказує на неперервність існування нації, її культури, її народної педагогіки.

Історичний шлях українського музичного мистецтва тісно переплівся з лірництвом, кобзарством козацької доби й освятив його високими моральними цінностями. Українська музична етнопедагогіка козацької доби спрямовує наші почування до педагогічного вдосконалення нашого сучасного шкільництва, до формування національної музичної культури, її народного мелосу, її звичаїв і традицій.

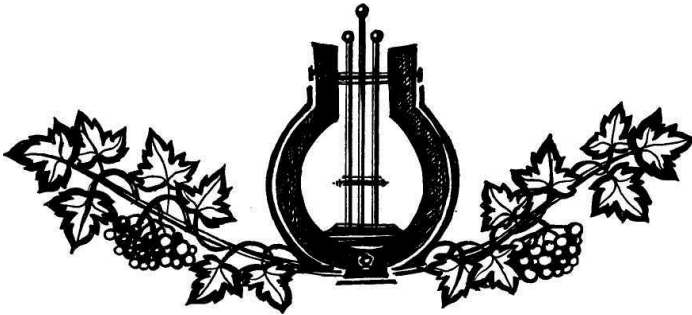
### **Питання до §2 розд. II.**

- музичні братства в період гетьманування Івана Мазепи;

---

<sup>1</sup> Круль П.Ф. Східнослов’янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування. – Івано-Франківськ, 2006. – С.138.

- особливості козацької музично-інструментальної педагогіки;
- кобзарські етноінструментальні школи Запорізької Січі;
- системи навчання та дидактичні принципи музичної етнопедагогіки козацької доби.



### §3. Етнопедагогічні основи інструментальної музики

**Мета й завдання дослідження етноінструментарію України** полягає в розкритті генезису етнопедагогічних знань праісторичного населення нашої держави; на основі системного аналізу досягнень української музичної етнопедагогіки в процесі побутування інструментарію, навчання та виховання підростаючих поколінь, гри на етноінструментах, виявити закономірності та тенденції їх розвитку, обґрунтувати можливості застосування їх досвіду сьогодні; сформувати цілісну систему знань про розвиток української музичної етнопедагогіки в оволодінні кожного музичного інструмента та його вдосконалення; виявити основні джерела виникнення, становлення та розвитку методів, прийомів і школи музичної національної освіти; вивчити особливості впровадження здобутків української музичної етнопедагогіки та можливі шляхи її урахування в змісті оволодіння етноінструментарієм.

Перед нами постають основні методи дослідження української музичної етнопедагогіки, а саме:

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

Зважаючи на те, що термін “етнопедагогіка” вживається з 1965 року, коли чуваський педагог Г.Волков увів його в науковий обіг, українська музична етнопедагогіка ще недостатньо сформулювала свою термінологію навчання і виховання. Як галузь загальної етнопедагогіки музична етнопедагогіка опирається на суть освіти й виховання наукової музичної педагогіки. Загалом українське музичне мистецтво ще досить помітно розділене високими перегородками від процесу 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. Після ударних, наступну сходинку займають духові інструменти, що виготовлялись із трубчастих кісток тварин і пустотілих раковин. На перших порах ці речі служили людям засобом звукового зв'язку (сигналами), пізніше, з появою в них отворів, звуки могли змінювати свою висоту й таким чином роги, раковини, пустотілі кістки перетворювались у перші найпростіші духові музичні інструменти. Слід зауважити, що історія української музичної етнопедагогіки – міждисциплінарна наука. Вона тісно пов'язана з історією музики,

історією педагогіки, етнографією, лінгвістикою, семіотикою, фольклористикою. Звідси комплексність і різноманіття методів дослідження етноінструменталістики. До найбільш актуальних проблем у царині української етноінструменталістики і її етнопедагогіки на сьогоднішній день можна віднести на такі: різновиди музичних інструментів як матеріальної цінності; національне й загальнолюдське в технічному, тембральному й звукодобувному освоєнні; вивчення етнопедагогічних фольклорних цінностей як джерело національного навчання й виховання.

Паралельно з подальшим засвоєнням дійсності й розвитком мислення первісної людини звуковиробництво все більше революціонізувалося. Упорядковувався ритм, усвідомлювалися звуковисотні співвідношення, кристалізувалися примітивні звукоряди. Відповідно змінювались і “музикальні” знаряддя. Вирішальним поштовхом до їх удосконалення стало осмислення залежності висоти звука від розмірів його першоджерела. У своїй простій формі цей основний закон інструментального будівництва міг формулюватися таким чином: чим більша довжина трубки (у духових), тим нижчий звук, чим коротша – тим вищий. Саме таку комбінацію трубок різної довжини можливо передбачити в духовому інструментарії (як один із методів утворення ранніх звукорядів). На цьому ґрунті з’явився один із найстародавніших інструментів людства – флейта Пана, яку створено вже в дохристиянську епоху. Згідно з давньогрецьким міфом, бог лісів і полів, покровитель пастухів Пан пройнявся любов’ю до німфи Сірінкс. Німфа звернулася з молитвою за допомогою до річкового бога й той перетворив її в очерет. З нього Пан зробив “солодкозвучну” флейту. Звідси й назва – сірінкс, або флейта Пана<sup>1</sup>.

З часом намітився й інший шлях змін у звуковисотних відношеннях. Уже в глибоку давнину виникла думка про їх

---

<sup>1</sup> Круль П. Східнослов’янська інструментальна культура: історичні витoki і функціонування. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. – С.45–64.

залежність не стільки від довжини трубки, скільки від довжини повітряного стовпа, що є в ній. Послідовністю різновисотних стовпів-трубок визначалася поступовість звукової шкали флейти Пана. Поставало питання: чи не можна варіювати флейту довжиною повітряного стовпа в межах однієї трубки? Для цього слід було тільки просвердлити в ній отвір. Закритий пальцем, цей отвір не створював ніякої дії, відкритий же отвір забезпечував вихід повітря раніше кінця трубки. Укорочений таким чином повітряний стовп змінював звук, підвищуючи його тональність. Так з'являлися голосові (ігрові) отвори, які пізніше стали конструктивною базою для духового інструментарію, особливо для дерев'яних інструментів. Отвори з'являлися поступово, спершу в нижньому “колiні”, а згодом сягали “вершини” інструмента.

Однак ані ударні інструменти, ані духові, що вважалися наступним, якісно новішим етапом розвитку народного інструментарію, не могли цілком забезпечувати естетичних потреб народу. Тому постійні пошуки приводять до появи нових інструментів, прототипом яких був лук із натягнутою тятивою, що стало основою зародження струнних інструментів. Поштовхом до освоєння і вдосконалення музичних інструментів послужило зародження української етнопедагогіки в “Повчаннях” Володимира Мономаха, “Слові о полку Ігоревім”, в яких підіймалася ідея почуттєвого виховання, пов'язана з нормами християнської моралі. 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”<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Лисенко Н. Українська етнопедагогіка: історичний контекст. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство”, 2005. – С.29.

– справедливо зауважує професор Н.Лисенко. Ці ідеї мають пряме відношення до вивчення музичних етноінструментів.

Удосконалення ударного, духового та струнного інструментарію проходило в процесі економічного, технічного й культурного розвитку суспільства. Музичний інструментарій став живим свідченням найдавніших і найглибших культурних зв'язків між народами навіть територіально віддаленими. Через музичний інструментарій можна судити про мистецьке життя трудового народу, його духовний розвиток й удосконалення. Грати на таких інструментах навчилися методом наслідування шляхом передачі його від людини до людини, від покоління до покоління. Так поступово формувалася **музична етнопедагогіка**, яка розвивалася разом з удосконаленням музичних інструментів.

Сьогодні в Україні побутує багато різноманітних інструментів. Одні з них у силу тривалого використання й удосконалення стали українськими народними (цимбали, волинка, скрипка, свиріль, дрімба). Цимбали, ліра й волинка зазнали позитивних змін в Україні як у структурі, так і формі, що значно покращило акустичні властивості та художньо-виражальні можливості. Таким чином, можна говорити про них як про інструменти етноукраїнського походження.

Велику історичну цінність для дослідників етномузичного інструментарію Київської Русі мають фрески Софіївського собору. Зображення на фресках музикантів і цілих ансамблів, танцюристів і акробатів, що залишила нам історія ще від початку XI століття, є свідченням високої музичної культури східних слов'ян і дає нам уяву про інструментарій та оркестри тих давніх часів.

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. Переконливо 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 етно-музичної 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<sup>1</sup>.

Так, чуваський народний духовий музичний інструмент **шахлича** дуже подібний за формою, звукодобуванням і строем до української сопілки. Грають на ньому лише чоловіки, імпровізують народні наспіви, ліричні пісні та мелодії танцювального характеру<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т.V. – С.854.

<sup>2</sup> Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – Т.VI. – С.295.



У Костромській, Володимирській та Івановській областях побутує поштовий або **пастуший рожок**. Виготовляється з берези, клена. Має шість ігрових отворів. Його довжина 32–36 см, звукоряд діатонічний, звук досить сильний, але лагідний. Використовується в сучасних оркестрах і ансамблях російських народних інструментів<sup>1</sup>.

На території Бурятії та Монголії розповсюджений музичний духовий інструмент **лімпа**. Виготовляють його з бамбука. Дуже схожий на українську сопілку. Довжина 60 см, має шість ігрових отворів. Діапазон – дві октави. Звукоряд мажорної гами. Виконує різноманітні народні віртуозні мелодії. Подібний до **тувин**, **лембі**, **най** – узбецьких і таджицьких народних музичних інструментів<sup>2</sup>.

В узбеків і таджиків розповсюджений духовий музичний інструмент дуже подібний до української сопілки – **балабан**. Має вузький звуковий канал тому може утримувати довготривалий один або декілька перехідних звуків. Діапазон не більше однієї октави, стрій діатонічний. Дагестанський балабан найбільше поширений у лезгін, **лалу** – в аварців. Використовується для виконання пісень і танців, має м'який мелодійний звук<sup>3</sup>.

У німецькому, французькому й італійському народно-музичному побуті широко використовується духовий музичний інструмент **блокфлюте**. Це своєрідна різновидність флейти, що являє собою циліндричну трубку з дзьобоподібним закінченням і має сім ігрових отворів. Може виконувати діатонічні й хроматичні звуки, що дуже схожі до сопілки української. Техніка виконання проста, тому інструмент знаходить широке використання в шкільному й домашньому музикуванні та церковній музиці для виконання

---

<sup>1</sup> Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – Т.IV. – С.683.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – Т.I. – С.282.

старовинних музичних творів А.Вівальді, Г.Генделя, Й.Баха<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup>. 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, етнопедagogічні 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 інтерваль-

---

<sup>1</sup> Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – Т.І. – С.491.

<sup>2</sup> Антонович Д.В. Українська культура. – К.: Либідь, 1993. – С.406–407.

<sup>3</sup> Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.194–198.

них 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 танець. Назва “вертеп” походить від грецької, що означає – печера, в якій народився Ісус.

Дослідник Б.Яремко стверджує, що кожен оволодівав інструментом самостійно, переймаючи навички гри та репертуар від інших сопілкарів<sup>1</sup>. Хлопчаків із бідних сімей або тих, у кого не було батька, віддавали служити до багатих людей у своє або інше село. Їм найчастіше доручали пасти корів, овець. Хто хотів грати на сопілці, вчився в місцевих музикантів і дідів, разом з якими пас худобу. На основі музикантів-аматорів формувались ансамблі, капели, що грали на хрестинах, весіллях, толоках, вечорницях. Ансамблі могли утворюватися спонтанно, коли виникали сприятливі умови: під час випасу худоби, косовиці, толоки, вечорниць, молодіжних гулянь. Наприклад, повертаючись із весілля, музиканти зупиняються на відпочинок. Один сопілкар починає грати улюблену імпровізацію, а інший, слухаючи його, намагається по-своєму відтворити почуте. Між ними виникає своєрідний діалог-змагання. У колективній сопілковій грі виконавці розподіляються на дві групи: перша веде “високий голос”, друга – “низький”<sup>2</sup>. У “Дударіку” яскраво відтворений образ дідуся М.Леонтовичем:

---

<sup>1</sup> Яремко Б. Українські сопілкові імпровізації. – Рівне: Ліста, 1997. – 103 с.

<sup>2</sup> Дереза М. Таємниця співучого дерева // Вечірній Київ. – 1960. – 1 березня.

Moderato

1. Ді - ду мій, ду - да - ри - ку, 2. Ді - ду мій,  
 ти ж, - бу - ло, се - лом і - деш, ти ж, бу - ло  
 ти ж, бу - ло, в ду - ду гра - єш... се - лом і - деш,  
 Те - пер те - бе не - ма - є, ду - да тво - я гу - ля - є,  
 і пи - щи - ки зо - ста - ли - ся, каз - на ко - му до - ста - шся!  
 ку - ла - ри - ку, 3. Ді - ду мій, - ду - да - ри - ку, -  
 се - лом і - деш, ти ж, бу - ло, се - лом і - деш,

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 – й 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 сопілкаря самого кличуть грати на родинному святі або під час колективної праці. При цьому грати на хрестинах його запрошує хтось із членів родини, на вечорницях – ініціатор їх проведення, на “коляду” – старший із колядників (береза), на танцях – парубок, який організовує молодіжні ігри, або той парубок-сопілкар, котрий розважає молодь. В усіх перерахованих випадках музикант грає безкоштовно, керуючись власним бажанням. Творче самовираження сопілкаря може проявитися й тоді, коли він грає для себе або для інших на полонинах, павовиськах, косовицях, у лісі під час збирання грибів, ягід

тощо. Сопілкарі не мандрують по селах із метою популяризації свого мистецтва, лише на базарі можна почути гру **майстрів**, котрі привозять **на продаж** вироблені сопілки, **або покупців**, що купляють інструменти<sup>1</sup>.

Сьогодні сопілка 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 дерево”**, 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”**<sup>2</sup>.

Сопілкарі часто очолюють оркестри народних інструментів або ведучі ролі під час гри. Керівником муніципального оркестру народних інструментів м. Івано-Франківськ є Любомир Никорак. Знаменитий сопілкар із с. Мишин Коломийського району заслужений артист України Василь Попадюк довгий час працював в оркестрі хору ім. Г.Верьовки. У місті Коломия керівником Народного самодіяльного оркестру є сопілкар Михайло Тимофіїв. В Україні знаменитих сопілкарів досить багато в кожній області, по загальноосвітніх школах і народних домах.

Сопілка в Україні має досить сталу форму. Здебільшого її виготовляли з дерева, але практикували й з металу. Як стверджує виконавська практика, тембр звука сопілки залежить не лише від внутрішнього діаметра трубки, а й від якості й породи дерева. Найбільш ходовим матеріалом були клен, береза, бук, горіх. Музикант і дослідник Б.Яремко вказує на те, що в зоні Карпат використовувалися не лише сопілки з дерева, але й металеві. Особливої популярності набирали вони в 40-ві роки. Самі музиканти, взявши за

---

<sup>1</sup> Яремко Б. Бойківська сопілкова школа. – Львів: Сполом, 1998. – 128 с.

<sup>2</sup> Гошовський В. Музичні особливості пісень // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. – К.: Наукова думка, 1983.

взірець дерев'яні сопілки, змінювали параметри, керуючись при виготовленні своїх інструментів власним виконавським досвідом. Конструювали сопілки з латунних, мідних або алюмінієвих трубок. Ці інструменти мали перевагу над дерев'яними своєю надійністю й зручністю користування на різних дійствах. Дерев'яні сопілки виготовляли з м'якої ліщини або твердої свидини ("свид"). Отвори в заготовках просвердлювали гвинтовим свердлом, а грифові отвори випалювали розжареним шилом<sup>1</sup>. Для проникнення в глибину традиційного сопілкарства ретельно вивчався багаторічний досвід виготовлення інструментів, імперично нагромаджений народними майстрами<sup>2</sup>. 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.



---

<sup>1</sup> Винтонив И.С. Влияние условий роста явора на акустические свойства его древесины // Лесной журнал. – Изд. высших учебных заведений, 1973. – №2.

<sup>2</sup> Українське музикознавство. – К., 1989. – Вип.24.

Є у-ме-не со - пі-лоч-ка, не-ве-ли-ка три ді-роч-ки,  
та ко-ли во - на заг-ра-є, все дов-ко-ла роз-кві - та - є:  
і дзві-ноч-ки лі-со-вії, і во-лош-ки по-льо-вії,  
ля ля ля ля ля ля ля і во-лош-ки по-льо-ві. -

Виготовляють сопілки з бузини чорної (“білий боз”), свидини кров’яної (деревник), калини звичайної (калина), груші звичайної (груша), клена-явора (явір), черешні (черешня), вишні звичайної (вишня). Безумовно, що калина на території України віддавна була улюбленим матеріалом для прискороного виготовлення сопілки. Бойки асоціюють сопілку, виготовлену з калини, зі змістом **“Калинова сопілка”** й нерідко називають її “зачарованою”.

В образ карпатського ватажка першої половини XVIII ст. Олекси Довбуша бойки вкладають надлюдські якості<sup>1</sup>, 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, “груба і довга”, з якою він ходив по горах<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Грабовецький В.В. Гуцульщина XIII – XIX ст. Історичний нарис. – Львів: Вища школа, 1982.

<sup>2</sup> Яремко Б. Бойківська сопілкова музика. – Львів: Сполом, 1998. – 120 с.

## Ой попід гай зелененький

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in G major, with a key signature of one sharp (F#). The first staff has a melody starting with a quarter note G, followed by eighth notes A, B, C, D, E, F#, G. The second staff continues the melody with quarter notes G, A, B, C, D, E, F#, G. The lyrics are written below the notes.

Ой попід гай зеленень-кий, ой попід гай зелененький  
ходить Довбуш молоденький, ходить Довбуш молодень-кий.

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<sup>1</sup>.

Добираючи кущову деревину як матеріал для сопілок, майстри свідомо враховували її фізичні та механічні властивості. Фізичні властивості деревини вони розрізняють за її річними шарами, котрі можуть бути виражені слабо (свидина, калина) або чітко (бузина). Слабо виражені вікові шари деревини свідчать про її високі якості, що підтверджується рівномірним розміщенням їх у вигляді кілець правильної форми<sup>2</sup>. Про це образно оспівується в народній пісні:

<sup>1</sup> Венцковський М. Бузинова сопілка // Культура і життя. – 1965.

<sup>2</sup> Макарьева Т.А. Исследования акустических характеристик древесины, используемых для музыкальных инструментов, и разработка методов их контроля в условиях производства: Автореф. дис. канд. тех. наук. – М., 1975.



## Вийди, Грицю, на вулицю

Обр. М.Хоменка

Вийди, Грицю, - на ву-ли-цю, вийди, Ко-ва-лен - ку,  
за-грай ме - ні в со-пі-лоч-ку сти - хало - ма лень - ку.

За гірськими традиціями дерева рубають, коли сходять молодий місяць, тобто наприкінці квітня – на початку травня, що пов’язано із часом заготовлення деревини смереки для будівництва хат. У зрубаного дерева в цей період деревина біла, легка (не просякнута вологою), “здорова”, приємного запаху, вона не темніє, не намокає, не загниває й не піддається червоточині. 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. З давніх-давен напровесні інструменти виготовляли з верби, “чічки” й бузини чорної, скосівку (“весняну скосівку” – свисткові або відкриті довгі сопілки без грифних отворів). Весняну скосівку з кори вербового прута зробити найлегше до початку сокогону (теленка).

Рубання дерев у горах припадає на листопад і грудень. Деревина осіннього зрубу важча за весняну, містить більше вологи, довше сушиться, менше обробляється.

Для виточування денця (“корка”) до свисткового пристрою пищавки народні майстри використовують сухий смерековий сучок. Висушений у природних умовах, він

дуже твердий, містить багато смолистих речовин, завдяки чому не втягує вологу. Навіть після тривалої експлуатації “корок” не набрякає, не всихається, зберігає добру якість звучання сопілки. Добором деревини для “корка” закінчується етап підготовки матеріалу й починається безпосередній процес виготовлення інструментів. Денце може бути із сухого дуба.

Найскладнішим процесом роботи майстра є розташування голосових отворів. Якщо майстри випікали залізним прутиком отвори в довільній формі, то такі сопілки мали довільну настройку. Таким чином, рідко траплялося, щоб зроблена на “око” сопілка мала більш-менш точний мажорний або мінорний звукоряд.

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.

І.Скляр, урахувуючи основні акустичні закони щодо утворення звука на сопілці, особливості варіаційного інтонування (плюс і мінус), незначні доли від стабільного звучання потрібного тону, а також закон так званого передування повітря, виготовив інструмент, на якому можна грати в будь-якій тональності без спеціальних пристосувань<sup>1</sup>.

Секрет цього вдосконалення зводиться до вибору величини й розташування отворів на тілі сопілки та комбінованої аплікатури, яка базується на так званій вилці. Найбільшими, якщо рахувати зверху (від свисткового механізму), є другий та п'ятий отвори, трохи меншими – третій та шостий, ще меншими – перший, четвертий та сьомий, який служить для утворення звука *до-дієз*.

---

<sup>1</sup> Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне: Ліста, 1997. – С.8.

З удосконаленням сопілки значно розширюються її технічні можливості. На ній можна виконувати складні твори композиторів та етноінструментальну музику.

Діапазон сопілки – від *до* другої октави до *ре, мі* й навіть *фа* четвертої октави. Звукоряд – хроматичний. Тембр сопілки досить густий у нижньому регістрі, прозорий у середньому й різкий у високому. На сопілці можна грати, надаючи мелодії чотирьох основних тембрових відтінків. Основним із них слід вважати тембр, подібний до **флейтового**, який вживається всіма без винятку сопілкарями. Цей відтінок поширюється на весь діапазон сопілки. Другий тембровий відтінок нагадує **грудний голос мецо**. У народі його називають грати “на бургт”, або “на хрипа”<sup>1</sup>. Грають “на бургт” так: нижньою губою перекривають приблизно на половину квадратний виріз на тілі сопілки. У результаті створюється враження, що сопілка звучить октавою нижче, “**бурчить**”. Очевидно, від слова “бурчить” походить і термін грати “на бургт”, або “на хрипа”. Грати так можна тільки в межах першої октави. У вищому регістрі звук переходить на звичайний флейтовий. Отже, грати “на бургт” зручно лише **протяжні пісенні мелодії** неширокого діапазону.

У своїх експериментальних пошуках В.Зуляк та І.Скляр створили нові типи сопілок, а саме: сопілку-альт, сопілку-тенор і сопілку-бас.

**Сопілка-альт** за структурою така сама, як і сопілка-прима, але дещо більших розмірів. Принципи гри на ній ті ж, що й на сопілці-примі. Діапазон – від *соль* першої октави до *соль* третьої октави. Звукоряд – хроматичний. Використовується як сольний і як оркестровий інструмент.

**Сопілка-тенор** за структурою така ж, як і сопілка-прима, але розмірами значно більша. Принципи гри ті ж. Діапазон – від *фа* першої октави до *до* третьої октави.

---

<sup>1</sup> Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.33–40.

Звукоряд – хроматичний. Використовується як сольний та оркестровий інструмент.

**Сопілка-бас** побудована на основі сопілки-прими, але має дуже великий розмір. Принципи гри ті ж. Діапазон – від до малої октави до *соль* другої октави. Звукоряд – хроматичний. Використовується як оркестровий інструмент.

Крім сопілки, в етномузичному побуті існує ряд її різновидностей: зубівка (теленка), флюяра, півтораденцівка, дводенцівка та інші<sup>1</sup>.

Так, **зубівка** різниться від сопілки способом звукодобування, що вимагає від виконавця відповідного тренування, бо в цьому процесі беруть участь не тільки губи, а й зуби. Саме звідси походить назва інструмента. Вона не має такого сердечника (чопика), який є в сопілці.

**Теленка** є більш давнім етнічним інструментом. На відміну від зубівки вона не має отворів для пальців. Висота звука на ній змінюється передуванням і затулянням нижнього отвору на чверть, третину й половину вказівним пальцем правої руки.

Зубівка являє собою дерев'яну дудочку, на якій, як і на сопілці, вирізують чи випікають шість голосових отворів, а той кінець, у який мають дуги, конусовидно зрізають. Цей інструмент дуже рухливий і має перевагу над сопілкою, оскільки на ньому більш чітко й точно фіксується інтерваліка мелодії. А зубівка має лише один тембровий відтінок, що нагадує звук флейти. Не зважаючи на темброву обмеженість у порівнянні із сопілкою, виконання пісенних мелодій на зубівці стійке щодо ладової чіткості. Цей інструмент дуже поширений у західних регіонах України<sup>2</sup>.

**Флюяра** – це вид басової зубівки, в якій збережено її структуру й принципи звукодобування. Довжина – близько

---

<sup>1</sup> Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.32–40.

<sup>2</sup> Яремко Б.І. Музичні інструменти Гуцульщини // Народна творчість та етнографія. – 1986. – №5. – С.53–59.

метра. Грудний звук флюяри дає можливість виконувати на ній в основному протяжні мелодії. Постійний басовий звук, який відтворюється в грудях виконавця, дає звучанню специфічного **етногуцульського колориту**. В інструментальних ансамблях не використовується. Найбільше флюяра поширена в **побуті пастухів Гуцульщини**.

Звичайну сопілку, про яку вже говорилося, гуцули ще називають **денцівкою**. На її основі народ створив **півтора-та дводенцівку**. Ці інструменти виготовляються з одного шматка дерева довжиною близько півметра, шириною 4 сантиметри й товщиною біля 2,5 см. Поздовж цього бруска просвердлюють два паралельні отвори. Довжина першого, на якому вирізують шість ігрових отворів для пальців, дорівнює довжині бруска дерева, на якому відтворюється один постійний звук, – близько 24-х см. Важливо, щоб звук, який видобувається з **другого отвору, був на квінту вищим**<sup>1</sup>.

В отвори півтораденцівки вставляються денця-чопики, за допомогою яких утворюються свисткові механізми. Виконавець на півтораденцівці одночасно дує у два свистки. Звучання цього інструмента, як і принцип гри на ньому, дещо нагадує волинку. Налаштування ігрової дудочки може бути різною, залежно від смаків і вподобань виконавця. Налаштується так, як і сопілка. Окраса звука в півтораденцівці залежить не лише від **породи дерева**, а й значною мірою від **розмірів інструмента**.

Духовий народний музичний інструмент **кувиці** на Русі носив назву “цевниця”. Інструмент можна зустріти в побуті майже всіх народів світу, однак у кожного з них він називався по-різному. Сьогодні в Україні його називають кувіцями, або свиріллю, у Молдавії – най, у малайців – флейта

---

<sup>1</sup> Яремко Б.І. Акустико-ергономічні властивості традиційних карпатських флейт і їх зв'язок з формуванням виконавських стилів // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1989.



Пана, в румунів – мускал, литовців – скудучай. Історичні джерела доказують, що в походженні назви флейти Пана є древньогрецький міф про бога лісів і покровителя пастухів **Пана**. За міфом, річковий бог перетворив німфу в тростину, з котрої Пан зробив флейту. Тому грецька назва – сірінкс, одна з різновидностей назви флейти Пана<sup>1</sup>. У бага-

тьох країнах Сходу й Середньої Азії під цією назвою розповсюджена поперечна одноствольна флейта – **най**, назва, що походить від древньоперсидського “най” – осерет. Як бачимо, молдавська й древньоперсидська назва флейти Пана в перекладі має одне й те ж значення.

**Кувиці**, або свиріль, складаються з декількох наглухо скріплених дудочок – кожна наступна коротша за попередню. Дудочки можуть бути виготовлені з очерету, тростини, бамбука, деревини, металу. Вони скріплюються смугами з молоді кори вишневого дерева ниткою.

Для гри виконавець підносить інструмент до рота, притискуючи до нижньої губи (при косому зрізі трубок – бік із меншим зрізом), спрямовуючи потік повітря на протилежний край дульця.

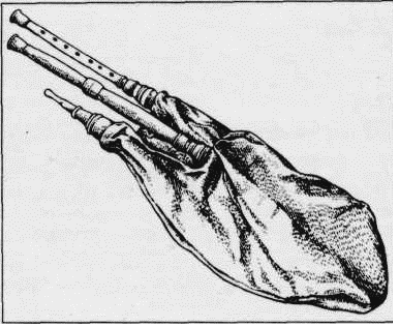
Таким чином, стовпчики повітря, що знаходяться в стволах інструмента, піддаються коливанню, що спричиняє утворення свистячих звуків. Кожна трубка утворює лише один звук, висота якого формується її довжиною й діаметром. Діапазон кувиці залежить від довжини та кількості трубок. Кувиці можуть бути виготовлені з пересувними (ру-

---

<sup>1</sup> Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т.V. – С.847.

хомими) або нерухомими корками. Рухомі корки в кожній трубці дають можливість за допомогою їх переміщення (вверх-вниз) підстроювати кожен звук в окремому стволі. Нерухомий варіант нижніх корків ускладнює настройку стволів, і підстроювання здійснюється шляхом досипання горошинок у ствол, чим зменшується повітряний стовп у стволі і звук стає вищим<sup>1</sup>.

Принципи гри на свирілі такі самі, як на губній гармонії. На ній виконуються протяжні та рухливі мелодії як у сольному, так і ансамблевому варіанті. Виконавці часто вдаються до імпровізаційних награвань і виконання жвавих і танцювальних мелодій. В арсеналі етномузичних інструментів українського народу вона використовується здебільшого як ансамблевий інструмент з окремими імпровізаційно-сольними моментами. Думається, що свиріль, як це спостерігається тепер у Румунії й Молдавії, із часом посяде гідне місце в етномузичному житті українського народу як сольний та оркестровий інструмент<sup>2</sup>. Однак проблема походження, запозичень і взаємозв'язків, як і становлення та вдосконалення цього етноукраїнського музичного інструмента, що бере свій початок у древньому етнокультурному житті східних слов'ян, ще не повністю вивчена, мало висвітлена в літературі й вимагає подальших досліджень.



Поруч із лірою та кобзою в українському етномузичному мистецтві набирала свого розвитку **волинка** (коза). Цей інструмент розповсюджений у багатьох країнах. Він зустрічається в Молдавії, країнах Прибалтики, Закавказзі, Росії під різними

<sup>1</sup> Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.41–43.

<sup>2</sup> Визитау Ж. Молдавские народные музыкальные инструменты. – Кишинёв: Литература артистик, 1985. – С.82–84.

назвами: чімпай – у Молдавії, дуда – в Росії, тулум – в Азербайджані, биз – в Удмуртії, сарною – в Чувашії, корнемюз – у Франції, бегпайп – в Англії, гайда – в Болгарії, коза – в Польщі... Історія виникнення цього етнічного музичного інструмента губиться в тисячолітній давності. За твердженням дослідника Л.Маслової, цей етнічний музичний інструмент був відомий в Індії ще 2000 років тому. Якщо перші відомості про нього серед етнічного музичного інструментарію Молдавії ми знаходимо в XIV ст., то в Україні набагато пізніше – XVII–XVIII ст. Значного поширення цей інструмент набуває в середні віки. Волика побутувала переважно серед пастухів. Французькі музичні майстри зацікавилися цим інструментом, суттєво вдосконалили (корнемюз), розширивши діапазон ігрової дудки до трьох октав. Однак у кінці XVIII і на початку XIX ст. цей етноукраїнський народний інструмент поступово витісняється з етномузичного життя українців більш досконалими інструментами (фортепіано, скрипка), але серед широких верств простого народу, особливо в гірських районах, продовжує побутовувати.

Серед етнічних духових музичних інструментів естонців, що виходять із родини волинок, є інструмент **торупілля**. Він, як і волинка, складається з міха, виготовленого із шкіри собаки або кози, з 3–5-ма отворами, з трубками в них для нагнітання повітря та видобування звуків різної висоти. Саме цей інструмент ефективно вплинув на подальший розвиток мелодики естонської народної пісні, його наїграші ввійшли в репертуар сучасних музикантів-каннелістів, скрипалів і гармоністів<sup>1</sup>.

Особливе місце волинка посідає в етномузичному побуті англійського народу, вона й тепер вважається національним інструментом. У Шотландії існують військові оркестри волинщиків<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Атлас музикальних інструментов народів СССР. – М., 1963. – С.88.

<sup>2</sup> Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти – К.: Наукова думка, 1967. – С.43–44.



Історичні джерела доводять, що цей етнічний музичний інструмент згадується на території України вже на початку XVI ст. На Волині він входить до складу етнічних інструментальних ансамблів (разом із гудками, сопелями), очевидно, що й сама назва інструмента **волинка** стала похідною від назви регіону<sup>1</sup>. Згадки про унікальний народний інструмент зустрічаємо й в українських народних піснях.

На сьогодні цей етноукраїнський музичний інструмент можна зустріти на заході України. Він побутує в етнічних інструментальних ансамблях Тернопільської та Івано-Франківської областей. У Верховинському районі супровід весільного обряду виконується грою на скрипці та волинці. Особливого незвичного колориту цьому дуєтові надає безперервне звучання квінти (бурбон)<sup>2</sup>. Волинка інколи використовується в оркестрі етноукраїнських музичних інструментів як епізодичний інструмент, що доповнює гру духових.

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”<sup>3</sup>. 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 українського народу. Українці споконвіку свою етнічну музику плекали й

---

<sup>1</sup> Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 1930. – С.221.

<sup>2</sup> Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти – К.: Наукова думка, 1967. – С.43–44.

<sup>3</sup> Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997. – С.71.

берегли, збагачуючи словом і барвистими мелодіями. Її музична мова мелодійна, високопоетична, виразна, послідовно вдосконалювалася багатьма поколіннями етноукраїнських музикантів. Типові 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.

Танцювальні мелодії народні скрипалі деколи ускладнюють зміною їх **ладотональної основи**, завжди зберігаючи **ідейно-емоційний зміст**. Середовище має безпосередній вплив на характер етнічної музики, мелодика якої, внутрішнє відчуття залежать від змісту життя, його напрямку, культурного рівня. Недарма побутує думка, що коли хочете зрозуміти музичну індивідуальність будь-якого народу, уявити те, що в нього є найпотаємнішого, то найкращий спосіб – простудіювати його **народну пісню, його музику**<sup>1</sup>. Безумовно, що для втілення в інструментальну мелодію певного змісту, надання їй того чи іншого характеру недостатньо лише творчої фантазії обдарованого виконавця. У нього повинен бути інструмент, технічно-виражальні можливості якого дозволили б йому здійснювати музично-творчий задум. І таким інструментом насамперед стала скрипка. Широке її побутування серед українського народу дало можливість створити окрему галузь народної творчості, **етноінструментальну музику**.

Репертуар надзвичайно талановитих українських виконавців-скрипалів складається з танцювальної музики (го-

---

<sup>1</sup> Вовк М.В. Виховання музикою. – К.: Музична Україна, 2007. – С.38–50.

паки, козачки, метелиці, польки, кадрили), інструментальних награвань – імпровізацій та похідної музики. Майстерність народних скрипалів має етнічні традиції й специфічні риси, які істотно відрізняють їх від майстерності скрипалів-професіоналів. П'єси етнічного походження – надзвичайно цікаві, глибоко змістовні й оригінальні за фактурою твори. Скрипка побутує серед українського народу як у селах, так і в містах. Широкого розповсюдження вона набула в етно-музичних ансамблях західних областей України<sup>1</sup>. Далеко за межами України набули слави оркестри народних інструментів, очолювані скрипалями Сергієм Орлом із селища Делятин Надвірнянського району, знаменитим скрипалем Гуцульщини Могурем (Грималюком Василем), професором по класу скрипки Петром Терпелюком із м. Івано-Франківськ та іншими майстрами скрипкового виконання.

Народні музиканти-скрипалі через призму інструментальної музики, танцю дають можливість людям пізнати й відчутти **духовні цінності етнічного музичного мистецтва**, надати йому надзвичайної виразності, правдивості, зробити доступним, близьким, зрозумілим широкій аудиторії. Здебільшого народні музики виконували твори зі слуху, переймаючи один в одного найкращі, найпопулярніші мелодії, награвання, використовуючи їх при грі танцювальних мелодій, коломийок і латканок.

Етнічне музичне мистецтво можна класифікувати на інструментальне, інструментально-танцювальне, вокально-танцювальне та хорове. Ці напрями тісно взаємопов'язані й, ніби поєднані невидимими струйками, зливаються воедино, перетворюючись у великий автентичний потік музичного мистецтва. Саме такі потоки живлять своєю музикою нові таланти, розвивають їх, удосконалюючи й обновляючи новими мистецькими традиціями та різноманітністю напря-

---

<sup>1</sup> Самодіяльний оркестр народних інструментів с. Брустури Івано-Франківської області // Культура і життя. – 1965. – 14 січня.

мів<sup>1</sup>. Це можна проілюструвати на українській народній пісні “На вулиці скрипка грає”:

## На вулиці скрипка грає

Не дуже швидко

На ву - лиці скрипка грає, ме - не маги не пус - кає.

Ой ви о - чі, о - чі сині, як по - ба - чу сер - це гине.

Сер - це гине, сер - це мліє, як по - ба - чу о - чі сині.

А музика грає, гра - є, грає, співаночки файні ви - гра - є.

“Такий ліричний малюнок настрою відтінюється в обробці звукописом гри музик. Як основний штрих тут застосовується стилізація скрипкового легатисимо мелодії пісні і піцicato в акомпанементі”<sup>2</sup>, – зазначає про взаємовплив інструментального виконання на пісню Л.О.Пархоменко.

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

<sup>1</sup> Іваницький А.И. Украинская народная музыкальная культура: Дисс. в форме наукового доклада на соискание уч. степ. д-ра искусствоведения. – К., 1991.

<sup>2</sup> Пархоменко Л.О. Хорові обробки народних пісень // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1990. – С.69.

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.Д.Павлюк, що не раз чув на весіллях гру славетного скрипальця Гуцульщини Могура (Грималюка Василя), хоч працювати разом із ним не пощастило, оскільки капела останнього завжди мала постійний склад музикантів. Багато мелодій видатного скрипальця подобалися сопілкареві, він залюбки включав їх у свій репертуар<sup>1</sup>. Серед гуцульських музик найпопулярнішим є танець гуцулка (коломийка), що має декілька частин: вступ, до гори, гора, козачки й закінчення.

Танець починається з двотактового вступу, що визначає основний його темп, власне, від нього й залежить, у якому темпі будуть виконуватися подальші мелодії танцю. Після того скрипаль веде капелу за собою через велику кількість різноманітних мелодій, що надають танцю чарівного звучання й темпераменту. Скрипаль декілька разів гуцулку повертає на початок, але за кожним наступним разом переходить на другу цифру, за третім – на третю й на останній цифрі темп наростає. Танцюючи знають, що йде підготовка до гори із 43 цифри й приспівують: “Грай музико до гори, будеш їсти пироги”, після чого музика різко з *до-мажору* переходить у *фа-мажор* у 41 цифрі на **гору**, що має навколо себе ще цілий ряд **етногуцульських мелодій**. Мелодія гори звучить бадьоро, впевнено, наче підводить

---

<sup>1</sup> Мацкевский И. Гуцульские скрипические композиции: Дисс. на соискание уч. степ. канд. искусствоведения. – Л., 1970.

підсумок усіх попередніх. Гора починається з домінантсептакордових звуків (із септіми), що надає мелодії впевненого звучання й через розв'язку ніби заспокоює попередні мелодії, доводячи, що вона “вершина” гуцульського танцю”<sup>1</sup>.

Гора має навколо себе декілька високотехнічних мелодій або, як називають народні музиканти, колін. Традиційно їх виконують скрипаль і цимбаліст. Допомогає їм сопілка, що грає тихо, підсилюючи в унісон партію скрипки. Мелодії мажорні, цікаві й самовпевнені, але не такі, як гора. Повертаючись на гору, люди, що танцюють, знають, що зараз буде перехід на козачки або, як кажуть, на долину. Козачки – це мінорні козачкові мелодії, на яких музиканти демонструють **свою віртуозність**, а танцюючи немовби відпочивають, **пританцьовуючи на місці**, слухають музику. Після цього голосно звучить 58 цифра, що створює відчуття, ніби з гір зійшла снігова лавина, музика звучить голосно – скрипка, сопілка, цимбали прошивають усе наскрізь. Упродовж віків етногуцульські музиканти вдосконалюють свою мелодику, що є своєрідною автентичною візиткою перед світовим народноінструментальним музичним мистецтвом<sup>2</sup>. Етнопедagogіка кожного конкретного народу належить до спеціально-психологічних явищ передовсім національного порядку. Тому й не дивно, що ігнорування її у вихованні музикантів породжує манкуртів, для яких національне музичне мистецтво є безликим, яких українці називають “перевертнями”<sup>3</sup>. Тому В.Винниченко підкреслював, що “інтернаціоналізм, що вимагає одречення від своєї національності й розтворення себе в безфарбній, абст-

---

<sup>1</sup> Терпелюк П. Моя Гуцулія. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2005. – Ч.ІІІ. – С.8–10.

<sup>2</sup> Яремко Б.І. Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української музики Прикарпаття): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 1995.

<sup>3</sup> Стельмахович М.Т. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997. – С.72–73.

рактній масі людства, є абсурд. І не тільки абсурд, а лицемірна, шкодлива, злочинна пропаганда самогубства, пропаганда вбивання життя в собі. Але інтернаціоналізм як сполучення всіх національних сил людськості, як кооперація народів є вищий розвиток національного чуття, є вищий щабель поступу людського”<sup>1</sup>. Збереження етноінструментального скрипкового мистецтва українців прислужується музичному вихованню нації.

Найулюбленішим струнно-щипковим інструментом українського народу є **бандура**. У процесі розвитку кобзарського мистецтва вона удосконалювалася й досягнула концертуючого виду.

За свідченнями пам’яток матеріальної культури та писемних джерел українського народу, цей інструмент побутує вже в XVI столітті. Дослідник А.С.Фамінцин пише, що “козаки з великою радістю показували штуки, які не можна собі уявити: стріляли, співали й на кобзах грали”<sup>2</sup>. Безумовно, що бандура, як музичний інструмент, побутувала значно раніше. Її поява зумовлена історичними умовами життя народу, особливостями його діяльності, національними звичаями й естетичними запитами. Звичайно, що вдосконалення музичних інструментів і поява нових зумовлені впливами та запозиченнями в інших, переважно сусідніх народів. На думку А.С.Фамінцина, музичний інструментарій українського та й російського народів у переважній більшості є результатом запозичень. За переконаннями дослідника, інструмент кобза походить зі Сходу, а бандура – від англійців, вона поступово витіснила й замінила собою древню кобзу, залишивши від неї лише назву<sup>3</sup>. Тому ми часто чуємо подвійну назву одного й того ж інструмента.

---

<sup>1</sup> Винниченко В. Відродження нації. – К., 1996. – Ч.1. – С.73–74.

<sup>2</sup> Фамінцин А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – С.-Пб., 1891. – С.98.

<sup>3</sup> Фамінцин А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – С.-Пб., 1891. – С.36.

Однак педагог і виконавець Гнат Хоткевич у своїх дослідженнях доводить, що “переважна більшість музичних інструментів, що побутує на території України, створена українцями без особливого впливу інших народів”<sup>1</sup>. Таке категоричне заперечення не лише створює сумнівні, але й до певної міри не зовсім об’єктивні тенденції в наукових пошуках. Думку А.С.Фамінцина щодо походження музичних інструментів поділяв і М.В.Лисенко, який сам досліджував український музичний інструментарій і був добре обізнаний у цих питаннях<sup>2</sup>. На його думку, бандура походить із країн Західної Європи. Вона винайдена вперше в Англії на початку XVII ст. (пандора). Звідти була перейнята іспанцями під назвою “бандуріо” (*strumento di cordeni forma de chitarra*); з’явилася в італійців під назвою “pandora”. Італійські музики занесли її до Польщі, де формували королівські капели при Зігмундах I, II, III. Через Польщу бандура прийшла в Україну й стала етнічним музичним інструментом. Відбулося це в середині XVII ст. Вона, як інструмент досконаліший, витіснила з ужитку стародавню кобзу, перейнявши її назву. “Польські пани держали по дворах у себе вчених на бандурі козаків, котрі грали, співали під бандуру й танцювали, потішаючи товариство”<sup>3</sup>.

О.С.Фамінцин, на підставі дослідження строю кобзи О.Вересая, прийшов до висновку, що кобзар строїв свій інструмент, особливо баси, частково за англійською та нідерландською номенклатурою, а частково – за німецькою. Проте, дослідивши стрій кобзи О.Вересая, зокрема її басів, можна впевнено сказати, що в основу цього строю не покладено ні англійсько-нідерландської, ні німецької номенклатури, про існування яких кобзар, може, й чув. Стрій його басів можна назвати **етноукраїнським**. Шість басів

---

<sup>1</sup> Хоткевич Г. Українські народні інструменти. – Харків, 1930. – С.9.

<sup>2</sup> Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955.

<sup>3</sup> Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955. – С.7.



своїї кобзи Вересай строїв так, щоб мати під рукою основні ступені обох ладів, у яких він строїв приструнки.

Версії походження бандури доповнив професор М.Сумцов, за яким інструмент був завезений сербами, які й стали першими вчителями українських військових музикантів і співців<sup>1</sup>. На іноземне походження інструмента вказував і Д.Яворницький, який на початку ХХ століття також займався дослідженням інструмента<sup>2</sup>.

Безсумнівним є те, що кобза була значно раніше розповсюджена в українському побуті, ніж бандура. Про це свідчить робота польського історика ХVІ століття Б.Папроцького “Герби польських лицарів”, де вміщено згадку, що в 1547 році при дворі турецького воєводи С.Гаштольда служив співець-кобзар Андрій, який отримував нагороду за виконання “українських плачів” (дум)<sup>3</sup>.

Думку цих науковців щодо походження кобзи-бандури спростовує в 30-х роках ХХ ст. Г.Хоткевич, який у своїх дослідженнях доводить, що кобза з давніх-давен була українським народним інструментом, що на певному етапі, зазнавши вдосконалення (винайдення приструнків), стає більш досконалим для вжитку інструментом, поширилася в побуті, запозичивши назву “бандура”.

Кобзарі своєю етномузичною творчістю завжди займали передові, прогресивні позиції й підтримували свій народ. Останнім часом кобзарське мистецтво починає набирати нових форм. Бандура стає популярним національним інструментом, вивчається в музичних школах і консер-

---

<sup>1</sup> Сумцов М. Українські співці й кобзарі. – Харків, 1903.

<sup>2</sup> Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая; Музичні інструменти українського народу; Фамінцин О. Домра і споріднені з нею музичні інструменти російського народу; Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні; Яворницький Д. Українське кобзарство (розвідки).

<sup>3</sup> Нудьга Г. Думи в писаних джерелах ХVІ – ХVІІІ ст. // Жовтень. – 1970. – №6.

ваторіях. Значного поширення набувають ансамблі бандуристів, тріо, дуети й капели, репрезентуючи етноукраїнське музичне мистецтво в різних куточках України та за її межами.

Популярним струнно-ударним інструментом в Україні є **цимбали**. Вони однотипні за своїм устроєм із білоруськими та молдавськими. Цимбали дістали в різних народів свої національні назви.

Слова “кимвали”, “цимбали”, “псалтирі” згадуються в історичних пам’ятках досить часто, й саме ці назви належали різним музичним інструментам. Назва “цимбалум” перенесена на струнно-ударний інструмент псалтеріум, який давно був відомий народам Європи. Учені припускають, що цимбали походять від асиро-вавилонського музичного інструмента з 9–10-ма струнами<sup>1</sup>.

У ряді праць висловлюється думка про те, що псалтеріум (псалтеріон), на якому грали за допомогою спеціальних паличок (на їх кінці був каблучок зі слонової кістки чи з твердого дерева), став дуже гучним інструментом за рахунок збільшення корпусу й кожного хору струн (від 3 до 5). Музиканти, очевидно, порівнювали струнно-ударний псалтеріон з іншим ударним гучним інструментом – цимбалумом. Інструмент цей кілька століть тому міг одержати назву цимбалів, яка раніше належала іншим ударним інструментам. М.В.Лисенко не випадково так описує старовинні цимбали: “Дерев’яними молоточками або колотушками цимбаліст б’є по всіх струнах бунта, через це форте на цимбалах – дуже різке”<sup>2</sup>.

Цимбалоподібні інструменти були занесені в Західну Європу ще до нашої ери і розповсюджувались у Європі під численними назвами: самбука, барбітон, псалтеріум (псалтеріон), дульцімер (древні асирійські цимбали) тощо. Вони

---

<sup>1</sup> Жинович И.И. Школа для белорусских цимбал. – М., 1948. – С.1.

<sup>2</sup> Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. – К., 1955. – С.52.

являли собою невеликі прямокутні, трикутні або трапецієподібні ящикки з натягненими на них струнами. Звук видобували щипком або за допомогою плектрів (спеціальних плоских паличок чи молоточків), гуцули називають їх “пальцетки”.

У побуті Вірменії, Грузії, Азербайджану широкою популярністю користується музичний інструмент **сантур** – багатострунний інструмент, подібний до цимбалів. Має дерев’яний корпус трапецієподібної форми, хроматичний стрій. Звук видобувається ударами дерев’яних паличок. Використовується як акомпануючий інструмент до співу<sup>1</sup>.

Починаючи з XI століття, відомості про цимбали стають ширшими. Г.М.Хоткевич із цього приводу пише: “В Європі як струнний інструмент бачимо цимбали вже в IX віці в Сан-Галлені; на тих цимбалах було 4–5 струн, і поодиноких, а не хорових”. Далі він відзначає: “Учений XVI в. Мерсен описує цимбали ще під назвою “псалтеріум” – струнний інструмент з 13 хорами струн, частиною мідних, частиною сталевих струн, по яких б’ють паличками”<sup>2</sup>.

Чимало народів Європи були знайомі із цимбалами, але під різними назвами. Так, у французів був **тімпанон**, в італійців – **чембало**, в німців – **гахбретт цимбал**, у англійців – **дулцімер**. В Англії біля 1400 року зустрічається ряд цимбалів із клавіатурою під назвою **дул це мелос**.

На початку XVIII ст. німецький музикант Гебенштрейт Пантелемон удосконалив стрій цимбалів, збільшивши їх розмір. З 1705 року він концертував по Європі зі згадуваним інструментом, що дістав схвалення музикантів. Пізніше цей інструмент почали називати за ім’ям винахідника – **пантелемон**.

---

<sup>1</sup> Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – Т.IV. – С.847.

<sup>2</sup> Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 1930. – С.155.

Цимбали в їх різновидах стають національним інструментом угорського, румунського, чеського, українського, білоруського, молдавського й інших народів. В Україні та в Білорусі здавна відомі славнозвісні народні інструментальні ансамблі – **троїста музика**, до складу яких входять **цимбали**.

У документальних джерелах про існування цимбалів уперше вони згадуються на початку XVII століття, але проблема походження цимбалів в Україні поки що остаточно не розв’язана. Існують різні гіпотези<sup>1</sup>. М.В.Лисенко писав про цимбали: “До типу гусел псалтиря належать і споріднені з ними цимбали – інструмент старовинний, занесений, певне, зі сходу”<sup>2</sup>. Є також твердження окремих музикознавців про занесення цимбалів на територію України з Угорщини<sup>3</sup>.

Уважно простежив за поширенням цимбалів майже по всіх місцевостях України Г.М.Хоткевич. Він подав численні свідчення зі словників, навів окремі пояснення, що зустрічаються у творах Смотрицького, Біплана, Рігельмана<sup>4</sup>.

Наведені матеріали свідчать про велику розповсюдженість цимбалів в Україні. Виконавці на цимбалах мають широкі можливості збагачувати свої музично-теоретичні знання, вдосконалювати на науковій основі інструменти, брати участь у найрізноманітніших музично-інструментальних ансамблях тощо.

1927 року в Харкові при робітничому клубі “Металіст” створюється оркестр українських народних інструментів. Спочатку це був невеликий інструментальний ансамбль (бандури харківського зразка зі строем *фа* мажор: пікколо, прима, бас та **цимбали**), а пізніше до цього складу

---

<sup>1</sup> Антонович Д. Українська культура. – К.: Либідь, 1993. – С.405–406.

<sup>2</sup> Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. – К., 1955. – С.52.

<sup>3</sup> Гуменюк А.І. Українські народні інструменти. – К., 1967.

<sup>4</sup> Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 1930. – С.162–163.

додали квартет лір, групу сопілок, трембіти й ударні інструменти.

Наприкінці 20-х років утворюється Дніпродзержинська капела бандуристів. До складу її інструментів теж було введено **цимбали**. У 1947 році на Тернопільщині вперше в Україні створюється **оркестр цимбалістів**, склад якого налічував понад двадцять музикантів. Через два роки його реорганізували в оркестр українських народних інструментів, яким керує заслужений працівник культури України В.О.Зуляк. У селі Наталено Харківської області 1955 року на базі ансамблю бандуристів було організовано самодіяльний український оркестр народних інструментів. До його складу ввійшли **цимбали-прима й цимбали-альт**.

Широко використовуються цимбали й у професійних колективах. Цимбали входили до складу ансамблю бандуристів Українського радіокомітету, яким керував відомий бандурист М.Опришко, та Державної зразкової капели бандуристів України, де цимбалістом був визначний музикант Іван Антоновський (співак, бандурист, диригент). До складу інструментального ансамблю першої Київської капели бандуристів, яка розпочала свою творчу діяльність 1919 року, було згодом введено **цимбали**.

1925 року в м. Полтава створюється Полтавська капела бандуристів. Пізніше до її складу теж вводять **цимбали**. Це була своєрідна школа виховання кваліфікованих виконавців на народних інструментах.

У 1943 році за рішенням уряду України розпочинає свою діяльність Державний український народний хор. Для створення міцної оркестрової групи, із самого заснування колективу, художній керівник хору Г.Г.Верьовка розпочав пошуки музикантів, у тому числі й **цимбалістів**.

Багато уваги приділяється навчанню гри на цимбалах. 1947 року в музичній школі міста Луцька Волинської області вперше був відкритий клас цимбалів, який довгі роки вів Ю.П.Барташевський, колишній керівник оркестрової

групи Державного українського народного хору ім. Г.Верьовки. Музична школа Луцька виховала чимало цимбалістів, котрі продовжували своє навчання в Київській та Львівській консерваторіях.

**Класи цимбалів** були відкриті також у Київському, Чернівецькому, Луцькому, Херсонському, Харківському, Чернігівському, Тернопільському, Івано-Франківському музичних училищах. При кафедрі струнних інструментів Львівської консерваторії в 1961 році створюється відділ народних інструментів, на якому навчаються й **студенти-цимбалісти**.

Використання цимбалів у професіональних і самодіяльних музичних колективах України стало звичайною необхідністю тому, що сучасні вимоги оркестрового звучання етнічної інструментальної музики потребують широкого використання різнометрових фарб, динамічних контрастів, більш складного інструментування тощо.

Значною мірою еволюція етноінструментальної музики пов'язана з появою **цимбалів**. Специфіка акомпанування дозволяє одночасно виконувати **прикрашену орнаментикою мелодію й гармонічний супровід**. У фактурі відображено такі прийоми гри, як арпеджіо, акорди, пасажі по всьому регістру, тремоло, глісандо<sup>1</sup>.

Часто трапляються виконавчі прийоми, що не піддаються фіксації. Іноді вони виникають стихійно, залежно від настрою або творчого азарту музиканта. Без них немислимий народний інструменталізм, як не існує фольклор поза конкретним етносоціальним середовищем.

Окрім **цимбалів**, широкого розповсюдження в Україні набули струнно-смичкові інструменти – **басоля** й **бас**. Басоля дуже подібна до віолончелі й посадка та виконання на ній майже однакові. Звукодобування може переходити від смичкового до щипків. У троїстих музиках басоля використовувалась як басовий опорний інструмент. Зовні бас

---

<sup>1</sup> Носов Л. Василь Зуляк. – М., 1960. – С.15.

нагадує контрабас, струни настроювалися за квартами (міля-ре-соль) великої октави. Раніше зустрічалися басолі на три струни. Цікавим етномузичним витвором був **козобас**. Це інструмент, у якому замість корпусу використовувався **барабан**, довгий гриф і в кінці грифа козяча голова. На голові (до шиї кози) кріпилися маленькі металеві тарілочки й різнокольорові стрічки. Козобас мав одну струну й здебільшого використовувався як музичний інструмент в етноінструментальних ансамблях і на святах.

На території України широкого побутування набула **ліра**. Це струнно-клавішно-смичковий інструмент, яким переважно користувалися сліпці-музиканти. Він за будовою корпусу нагадував гітару, мав три струни й кілки-клавіші. Стрій квінтовий. Звукодобування здійснювалося дерев'яним кругом, який торкався торцевою частиною всіх струн і був покритий вовною. Виконавець за допомогою клавішів, натискаючи, вкорочував “мелодію”, змінюючи висоту звука. Маючи спеціальний пристрій, інструмент можна настроювати на мажорний або мінорний лад. Кількість клавішів-кілків могла бути різною, сягаючи до дванадцяти.

Лірник ставив ліру на коліна з поворотом колеса з ручкою під праву руку, а ліва слугувала для натискання кілків-клавішів. Якість звука значною мірою залежала від обертання круга-смичка. Нині відомий лірник М.Хай успішно використовує ліру як акомпанемент до власного співу.

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. Якщо пластинчасті виготовляються з дерева, бамбука, кістки та комишу, то дугоподібний інструмент

дримба виготовляється із заліза, бронзи, срібла або міді. Звучання цього інструмента тихе. За діапазоном не перевищує кварта, квінти. При постійному коливанні відчувається основний тон (бурдон), який звучить безперервно, а зміни артикуляції рота створюють необхідні для виконання мелодії тони обертонового ряду. Тихий звук і невеликий діапазон обмежують виконавські можливості дримби, тому її репертуар зводиться до виконання коротких танцювальних мелодій, традиційних і етнонаціональних наспівів. 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<sup>1</sup>. На теренах України дримба утвердилась 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.

Слід зазначити, що запозичення від Заходу системи п'ятилінійного нотного запису одночасно адаптується під назвою Київського знамені. Зразки партесної музики XVI ст. проявили професіональну **виучку** її творців і введення в хорову тканину елементів української народної підголосковості. Стає зрозумілим, що зовнішні (європейські) та внутрішні (національні) фактори формували багатоголосся, яке вплинуло на залучення до оркестрової гри різних інструментів різних тембрів і різної функціональності. Це й

---

<sup>1</sup> Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – Т.І. – С.666.



породило народну музичну етнопедагогіку, яка забезпечувала процес навчання гри на музичних інструментах, що побутували в народному фольклорі. Серед них: природне вирощування на ґрунті українського побуту й традицій музикантів для гри на етноінструментах для задоволення естетичних запитів людей у народних обрядах і звичаях; типові явища народного захоплення багатих людей у створенні кріпацьких оркестрів і ансамблів при поміщицьких маєтках в Україні з народним репертуаром і виконанням; сприяння народній музичній освіті братських шкіл і колегіумів, у яких кристалізувалася програма виховання кадрів для освоєння етноінструментів із використанням етнопедагогіки й “Музикійської граматики” М. Дилецького. Основною й рушійною силою нагромадження інтонаційних багатств для інструментального музикування була музично-співацька майстерність сільської вулиці та спів скоморохів, кобзарів-бандуристів, лірників, які мандрували по шляхах України. Серед них були мандрівні дяки, студенти-братчики, музиканти-інструменталісти, що представляли бідні верстви населення й відігравали величезну роль у справі української музичної етнопедагогіки.

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.

Для українського народу, віками позбавленого власної державності, музично-інструментальна спадщина нації підмінялася музичними творами й фольклором пануючої нації й гальмувала її розвиток. Фольклорний резервуар 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 етнопедогогіка поєдналася з найновішими методами навчання нашої молоді гри на етноінструментах. Наукова педагогіка повинна взяти на себе відповідальність за дослідження музичної етнопедогогіки й поставити її на службу українському народу. Оскільки історія української музичної етнопедогогіки стоїть на стику багатьох наук, звідси й комплексність і різноманіття методів етнопедогогічних досліджень інструментознавства й етноінструментарію.

### Питання до §3 розд. II.

- історичні передумови появи етномузичного інструментарію в Україні;
- дати характеристику етномузичним духовим інструментам – сопілка, волинка (вказати різновиди та шляхи їх удосконалення);
- охарактеризувати побутування та особливості етнічного інструментального ансамблю “Троїсті музики”;
- походження і вдосконалення цимбалів, де і ким інструмент використовувався?



#### §4. Етнонаціональна інструментальна музична творчість

Для осмислення музичної етнопедагогіки людство затратило багато віків. Необхідно було зрозуміти сутність музичного мистецтва, щоб зуміти передавати майбутнім поколінням свій досвід, знання, вміння, формулювати й записати його в стислих словесних формах і семіотичних знаках. Цю невичерпну скарбницю педагогічної мудрості правомірно називають музичною етнопедагогікою, яка знайшла своє втілення не тільки в піснях, а й у музичному етноінструментарії.

Музична культура українського народу, зокрема її педагогіка, знаходить глибоке та яскраве втілення в народних традиціях і звичаях, святах і обрядах, народних іграх. Саме в них натрапляємо, перші паростки педагогічної думки.

Аналіз історико-педагогічної літератури свідчить, що проблема музичної етнопедагогіки розв'язувалася тільки на царині запису усної народної музичної творчості та музикознавчому аналізі. Якими шляхами, методами передавалася й формувалася навчально-виховна система освітньої політики в царині музичного мистецтва, залишалося неясним. У методології вивчення української музичної етнопедагогіки в галузі інструментальної музики не здійснено жодних досліджень. Жартівливо й гостро висловився народний музикант на питання: “Ви граєте по нотах? – Ні! Я граю по весіллях”. Як навчився грати цей народний самоук, якими методами засвоював техніку гри на інструменті? Безумовно, відповідь на ці питання нам може дати музична етнопедагогіка, яка живиться з історії музики України. Вважаємо, що зразки усномузичної творчості українського народу таять широкий пласт етнопедагогічних ідей, у тому числі й етноінструментальних.

Одним із загальних спеціальних наукових дидактичних принципів, без яких не можливе пізнання інструмен-

тально-музичної творчості, є **генетичний**. Він дозволяє послідовно розкривати й простежувати зародження етнопедагогічного методу навчання гри на кожному виді музичного інструментарію. Для цього необхідно володіти такими **генетично вродженими якостями**, як: наявність музичного слуху, музичної пам'яті, відчуття ритму й темпу. Але необхідно зауважити, що надмірне захоплення цим методом загрожує абсолютизацією індивідуального та самобутнього в спадщині музичної етнопедагогіки українців. Варто відмітити, що три чверті українців генетично вроджені з повним набором музичних якостей. Одна чверть володіє потенційними можливостями розвитку музичних здібностей. Щоб навчитися грати на тому чи іншому народному інструменті, необхідно звернутися до історико-педагогічних методів розвитку музичної етнопедагогіки, щоб простежити нагромадження досвіду й етнопедагогічних традицій українського народу на різних етапах його історичного поступу.

Методика навчання, відповідно до специфіки інструментарію, в різних регіонах також була різною. Для кращого засвоєння навчального матеріалу в старовину застосовували різні методи: найчастіше накладали або прив'язували нитками пальці учня на пальці вчителя під час перебирання струн, використовували слухове сприйняття, попередньо проказуючи твір, мобілізуючи при цьому музичну пам'ять. Про засвоєння навчального предмета “на слух” розповідав представник Харківської школи кобзарів Г.Гончаренко: “Спочатку вчитель каже про пісенний твір, потім почне співати, а молодий кобзар мусить повторити”<sup>1</sup>. Такі ж свідчення подає й кобзар С.Веселий. Він згадує, що навчання відбувалося поетапно. Учитель викладав матеріал “перше словесно”, після чого вимагав “співати з ним, а тоді вже

---

<sup>1</sup> Лавров Ф. Кобзарі. – К., 1980.– С.28.

грати”<sup>1</sup>. Лірник Нестір Колісник учив своїх учнів грати, “накладаючи пальці своєї руки на учневі”. Найперше показував “Чобіт”, “Мельника”, “Комарницької”<sup>2</sup>. Існували й інші методи. Лірник Грицько Осліченко згадував, що його “панотець вчив, прив’язуючи пальці. Вчив співати, співаючи, а не проказуючи наперед”<sup>3</sup>. Але універсальним дидактичним методом освоєння музичних інструментів був **метод наслідування**. Гра на музичних інструментах (на перших порах примітивних) освоювалася на слух та із збереженням у музичній пам’яті мелодії і ритму. Вивчення мелодії і її відтворення на бандурі відбувалося **лінеарним методом** із подальшим підбором “втори” та басів.

Як бачимо, наведені методики опановування інструмента бандури докорінно відрізняються, оскільки на відміну від тренінгу музичної пам’яті тут, насамперед, була задіяна механічна пам’ять м’язів руки через сліпоту музикантів.

Важливою складовою навчального процесу в кобзарських братствах було засвоєння репертуару, вибір якого був далеко не довільною справою. За виконанням приписів братств стосовно репертуару стежила панотча рада, яка не допускала свавільного ставлення до вибору творів. Поза тим, що за різних часів і в різних регіональних осередках кобзарсько-лірницький репертуар мав свої відмінності, в ньому спостерігалось кілька жанрових груп. До першої належали “жебранки”, “запроси”, “благодарствія”, “просьби”, “запросницькі жалі”, “причити”, з яких, по суті, завжди починався й закінчувався виступ народного музиканта. Другу групу складали псалми (“Ісусе прелюбезний”, “Ісусе пренаслащающий”, “Царю Христе”, “Спаси мира”, “Блудний син” та ін.) й духовні вірші (“Олексій, Божий чоловік”

---

<sup>1</sup> Листи Мартиновича П. до Сластона О. – ІМФЕ. – Ф.11-3, од. зб. 59, 50.

<sup>2</sup> ІМФЕ – Ф.6-4, од.зб. 185 (Запис В.Харкова від В.Гончара). – С.28.

<sup>3</sup> Грилич М. Виконавці українських дум // Розповідь. – 1992. – №3. – С.16.

та ін.). Особливо популярною була псалма “Лазар”, що зустрічається в усіх кобзарсько-лірницьких репертуарних списках. До третьої групи входили жартівливі пісні й танці, так звані “штучки” (“Хома та Ярема”, “Чечітка”, “Дворянка”, “Теща”, “Дудочка”, “Козачок”, “Тетянка” та ін.). До четвертої – історичні, алегоричні й повчальні пісні (“Правда й кривда”, “Сирота”, “Сковородинська”). Окрему групу склали думи, які входили в обов’язковий перелік репертуару, оскільки їх виконання вимагало високої професійної майстерності й було доступним лише одиницям, найздібнішим кобзарям чи лірникам.

Крім цього, всі вчителі вводили програму самостійної роботи, дотримуючись правила: навчати лише основам професійного виконавства, залишаючи за учнем право самостійного вдосконалення їх навичок і самостійного професійного зростання.

Кобзарі виконували пісні переважно християнсько-моралізуючого змісту, а також історичні й сатиричні. Кобзарі-бандуристи під акомпанемент кобзи-бандури співали, крім цих пісень, ще й думи, переважно соціального змісту, а також виконували й танцювальні мелодії.

Кобзарі й лірники були основними носіями української етноінструментальної музики цього періоду. Розвиток їхнього етноінструменталізму й танців ішов поруч зі збагаченням змісту й форми української музики в цілому. Саме вони – кобзарі й лірники – відіграли визначну роль в історії української етномузичної культури, починаючи з другої половини XVI ст., й особливо у створенні одного з найбільш визначних жанрів етноукраїнської музики – найбільш типового й характерного для неї, взагалі унікального в історії світової музики – дум<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1970.

## Дума “Про бідну удову і трьох синів”

У свя\_ту\_ю не\_ді\_лень\_ку ра\_но\_ по\_ра\_нень\_ку  
то не си\_за зу\_зу\_ли ку\_ва\_ла, не дрібна пти\_ця ше\_бе\_та\_ла,  
не у бо\_рі сос\_на за\_шу\_мі\_ла, то бід\_на у\_до\_ва  
у сво\_є\_му до\_му с сво\_ї\_ми діть\_ми то ...  
го\_мо\_ні\_ла.

Джерелом, з якого розвинулися думи, стала **традиція етноісторичних і величальних пісень**, що були дуже поширені ще в умовах князівського побуту Київської держави. Характер епічної оповіді з мелодією речитативного складу з варіантним розвитком може виступати як **особливість мови дум**<sup>1</sup>.

Виняткове значення у формуванні дум мали також пісні, в яких домінують образи природи – степу-простору, як, наприклад:

“Ой, ти, Дніпро-брате, скажи мені правду,  
Ой, скільки в тебе річок упало.  
Ой, упало у мене річок сорок і чотири”...

<sup>1</sup> КФУО. Кобзарь Вересай, его думы и песни // Киевская старина. – 1882. – №4. – Август. – Т.Ш. – С.259.

Символіка й оповідальний характер поступового, повільного розгортання думки цих пісень давали багатючий ґрунт для розвитку аналогічних засобів виразності дум і простору для імпровізації.

Носії етнічної мудрості – лірники й бандуристи вбачали своє завдання у відповіді на запитання: “Скажи, гучна моя бандуро, яку думу нам заспівати, скажіть, дзвінкі струни, яке життя найкраще”<sup>1</sup>. Природно, що думи постали не лише як художнє узагальнення великих історичних подій, але й як **творчі прогнози**, що силою своєї думки закликали до **боротьби за краще майбутнє**. Якщо перший і другий цикли дум були присвячені турецькій неволі й боротьбі українського народу проти польських і російських поневолювачів, то наступні цикли розкривали **повстанський рух, козацьке життя та їх порядки**.

За своїм емоціональним змістом думи, здебільшого, – це скорботні епічні розповіді, які “живуть повтореннями, бо пов’язані небагатьма мотивами та рядом асоціацій, представлених поетичним символізмом”<sup>2</sup>.

Вони виконуються кобзарями в супроводі кобзи-бандури, яка має характер імпровізаційного підгравання. Співці-виконавці супроводжували виконання відповідною жестикуляцією та мімікою, що поглиблювала виразовість виконуваного. Цю манеру запозичували від співців-професіоналів і селяни, що часто підігравали собі на сопілках, виконували пісні.

Музично виразні засоби дум<sup>3</sup> – це емоційно виразний речитатив в оправі вступної та заключної пісенних строф, що становлять мелодичну основу думи.

---

<sup>1</sup> Литвин М. Струни золотії. – К.: Веселка, 1994. – С.37.

<sup>2</sup> Акад. Веселовский А. Южнорусские былины. – С.-Пб., 1881 – 1885. – С.81.

<sup>3</sup> Це питання особливо ґрунтовно розроблено в працях Ф.Колесси, з яких і запозичуємо матеріал.



“Весь глибокий інтерес музики історичних дум – у музикальній декламації”, – писав Микола Лисенко. І справді, мелодія дум скрізь підкреслює логічні наголоси відповідного тексту, тому ритмічна форма музичної фрази дум залежить від будови складів і наголосів. Структура мелодії дум нестійка, через те вони, пов’язані з віршами тексту, не мають постійності в розміщенні звукових вартостей і наголосів. У думах немає такого правильного повторення ритмічних мотивів, як у звичайних піснях. Ритм у думах формується згідно з поетичним ритмом вірша чи речитативного тексту.

Виконуючи думи, кобзар кожного разу дає новий варіант мелодії, а тому рецитація дум близька до імпровізації – виконавці дум одночасно є і їх творцями. Мелодії дум безперестанку змінюються навіть у того самого співця, про буквальну схожість двох різних записів однієї думи не може бути й мови. Тому думи – це мелодичні речитативи з вільним ритмом і мінливою формою імпровізації; це рецитація, пристосована до синтаксичного укладу й ритміки слів тексту, яка виявляє поділ на симетрично побудовані періоди, без повторення стійких відношень строфи. Мелодико-ритмічні акценти розділені дрібними, неакцентованими нотами, які визначають граматичні наголоси відповідних віршів на приблизно однаковій віддалі<sup>1</sup>.

Т.Г.Шевченко називав українські народні думи піднесено-простими чудесними рапсодіями. Він змальовував кобзарів як кращих людей епохи, порівнював їх із Гомером (“Тайдамаки”, “Сліпий”, “Прогулка с удовольствием и не без морали” та ін.). Демократичні кола по-дружньому підтримували Шевченка, вказували на глибоконародний характер його творчості, на тісний її зв’язок із народною поезією. Власне творчість Шевченка дала привід Добролюбову дати високу оцінку українським думам і пісням. Добролюбов

---

<sup>1</sup> Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К., 1955. – С.13–14.

писав: "... Відомо, що в пісні вилилася вся минула доля, весь справжній характер України; пісня і дума становлять там народну святиню, краще добро українського життя, в них горить любов до батьківщини, виблискує слава минулих подвигів... Все коло життєвих насущних інтересів охоплюється в пісні, зливається з нею, і без неї саме життя стає неможливим"<sup>1</sup>.

Роль дум в історії етноукраїнської музики надзвичайна. У думах знайшли своє вираження найкращі етномузичні сторони українського народу: глибина й сила його думки, мужність і відвага його натури, пристрасть його почуттів, повнота його характеру.

Царський уряд ще із часів народно-визвольної боротьби козаків і гайдамаків добре усвідомлював суспільну силу кобзарського співу. Тому в 1870 році влада заборонила так зване "жебрацтво". Ця заборона, насамперед, була спрямована проти кобзарів, хоч вони й не належали до цієї категорії, бо переважно мали сім'ї та власне господарство. Ось як згадує про свої поневіряння кобзар О.Вересай: "Гірко бо становиться в світі нашому брату старцю і, що далі, то все, здається, діється гірше. Уже сільські наші уряди навсправжки не велять ходити старцям по селах за милостинею, а сидя в своєму з однієї нудьги зниєш, а тому ж і недостатки жують голову... Ну да сі б злидні старцеві на три дні, дак то біда, що Господь очам не дає світу, а люди і ногам не дають волі"<sup>2</sup>.

Кобзар П.Ткаченко, за переказами його поводири Грицька Семка, також "чимало зазнав утисків та перешкод од влади". Його заарештовували за виступи в Миколаєві, Дарниці та в Пирятині на Полтавщині<sup>3</sup>. М.Сперанський у

---

<sup>1</sup> Добролюбов М.О. Літературно-критичні статті. – К.: Держвидав України, 1950. – С.457–458.

<sup>2</sup> Правда. – Львів, 1868. – №23. – С.269.

<sup>3</sup> Пашенко Т. Кобзар Петро Ткаченко // Етнографічний вісник. – Львів, 1926. – Кн.3. – С.68.

роботі “Южнорусская песня и ее современные носители” наводить свідчення кобзаря Т.Пархоменка про перші три роки своєї кобзарської діяльності: “Ходив більше по селах, боячись показуватись у містах, де мене лякала поліція”. Такі приклади можна продовжити. Про них писали такі дослідники кобзарства: Е.Крист, В.Боржковський, О.Мартинович, Ф.Дніпровський, В.Ємець, Ф.Лавров, Б.Кирдан, А.Омельченко та ін. А Гнат Хоткевич у статті “Дещо про бандуристів та лірників” наводить уривок із твору одного кобзаря на цю тему:

“Як на славній України кобзари-лірники  
проживають,  
А великі пані про їх нічого не знають,  
Як вони, бидолагы, страждають,  
Через те, що грошей, а частенько й жлиба  
не мають.  
А чому ж вони не мають?  
А тому вони не мають, що кудим не пидуть,  
Не дуже – то їх улюбляють,  
Вид усюди проганяють,  
Усякої волі їх лишають”<sup>1</sup>.

Намагаючись вижити в умовах дискримінації, народні музиканти почали організовувати, за аналогом професійних музичних цехів, спілки, гурти, братства або “старечі цехи” (кобзарів у народі нерідко називали “старці”). Ці об’єднання мали на меті хоч якось захистити кобзарів і підтримати їхнє мистецтво.

Природно, що в думках сконцентрувалися всі своєрідні властивості тих прикмет, які становлять національний характер етноукраїнської музики. Думи – перлини української

---

<sup>1</sup> Хоткевич Г. Дещо про бандуристів та лірників // Літературно-науковий вісник. – Львів, 1903. – Січень. – С.103–104.

етнічної культури, в яких закладені потенції подальшого розвитку українського етноінструментального мистецтва.

Вони не просто співаються, а потребують ще й інструментального супроводу на кобзі-бандурі або лірі; у зв'язку із цим виникло ціле покоління музикантів-інструменталістів.

Етномузичне мистецтво, долаючи станові бар'єри, благотворно впливало на **музичні смаки “вищих” верств населення**. Постійне звучання народної музики в побуті створювало ту атмосферу, в якій зародилося й потім розвивалося **національне професіональне музичне мистецтво**. Крім того, музика з панських покоїв, хоч і дуже обмежено, все ж проникала в “нижчі” верстви населення й засвоювалася ними.

Таким чином, у тій нескладній, іноді навіть примітивній, музиці **схрещувалися життєдайні компоненти**, а в її “масовості”, насиченні **етнонаціональними** стильовими закладами крилася одна з плідних передумов майбутнього інтенсивного розвитку **української професіональної музики**.

За словами Б.Асаф'єва, “...кріпацькі оркестри, що вросли на нездоровому ґрунті примусової панської забави, стали розсадниками етноінструментального виконавства й осередками безіменних творчих спроб, особливо в галузі всіляких інструментальних перекладень етнічних пісенних багатств”<sup>1</sup>. Ця оцінка стосується української музичної культури.

Кріпацькі капели в панських палацах були характерною ознакою музичного життя. Наслідуючи придворний побут, їх заводять у другій третині XVIII ст. також українські магнати. У кінці XVIII – на початку XIX ст. “своя” музика з'являється не тільки в багатих, а й у тих, що мали середній достаток. Як писав у “Спогадах” Ф.Вігель, “більше з марнолюбства, аніж справжньої охоти, багато хто з

---

<sup>1</sup> Асаф'єв Б.В. Композиторы первой половины XIX века // Избранные труды. – М., 1955. – Т.IV. – С.41.

поміщиків складали з кріпаків своєї оркестри й заводили цілі трупи акторів”<sup>1</sup>. Вони охоче витрачали частину прибутків на навчання кріпаків гри на різних інструментах, “щоб мати власний оркестр, який помножує втіху в домашніх святкуваннях”<sup>2</sup>.

Високу оцінку оркестру К.Розумовського дав ґрунтовно обізнаний із російським мистецтвом того часу Якоб Штелін. “В Глухові на Україні, – писав він, – було організовано капелу, подібної до якої до цієї пори не існувало”. У ній було понад 40 прекрасно навчених музикантів, “з яких кожний міг виступати з честю і самостійно на своєму інструменті. Коли хор цієї капели в присутності двору та інших високопоставлених осіб виступив уперше 1753 року в Москві у палаці гетьмана, його зустріли із захопленням”<sup>3</sup>.

Деякий час мав К.Розумовський і роговий оркестр, що складався з 36 осіб; пізніше він продав його Г.Потьомкіну.

З 1770 до 1784 рр. капельмейстером у К.Розумовського був відомий тоді валторніст Карл Лау (пізніше перейшов до Г.Потьомкіна).

На кінець XVIII ст. у Батурині кількість музикантів К.Розумовського набагато зменшилась. Іншим визначним колективом музикантів, що розпочав своє існування також десь у середині XVIII ст. і належав кільком поколінням власників, був оркестр Галаганів. Але на відміну від великих вельмож Розумовських Галагани були просто багатими поміщиками на Полтавщині. Розквіт діяльності оркестру припадає на першу половину XIX ст., він продовжував діяти навіть після 30-х рр., коли багато кріпацьких оркестрів уже припинили існування. Започаткував його Іван Галаган у с. Сокиринці. За статистичними відомостями, там само в 1804 р. у його сина, майора Г.Галагана, існували капела й

---

<sup>1</sup> Вигель Ф.Ф. Воспоминания. – М., 1864. – С.143.

<sup>2</sup> Гесс де Кальве Г. Теория музыки. – Л., 1923. – С.10

<sup>3</sup> Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – М., 1927. – С.90.

балет. Один з онуків І.Галагана – Петро Григорович, оселившись у 1814 р. у с. Дігтярі, збільшив оркестр до 30 чоловік. То був один із найкращих кріпосних колективів, які існували в першій половині XIX ст.

Кріпосні капели були дуже різноманітними як за інструментальним складом і кількістю музикантів, так і за професійною майстерністю. Серед них траплялись оркестри й хори, спроможні майстерно виконувати складні твори світового репертуару. Поряд із великими, першорядними за художністю колективами існували набагато менші оркестри й хори та навіть зовсім невеличкі ансамблі для суто домашніх потреб. У їхньому репертуарі чільне місце посідали пісенні й танцювальні народні мелодії. Щодо інструментального складу великих кріпосних оркестрів, то уявлення про нього може дати згадуваний список інструментів Розумовських. Його складено десь у першій чверті XIX ст. – у пору, коли оркестр уже занепадав. Тож список не подає вичерпних відомостей про інструментарій.

Про репертуар кріпосних музичних колективів можна судити з нотної бібліотеки Розумовських. Ця унікальна колекція збиралася протягом майже століття й охоплює понад 2000 зразків. У ній представлено симфонії, увертюри, концерти, ансамблі, сонати; твори для клавішних інструментів, скрипки, гітари, духових; понад 50 оперних партитур; музично-учбова література. Перелік авторів перевищує півтисячі прізвищ – це переважно зарубіжні композитори, але є й вітчизняні<sup>1</sup>.

З розвитком професійної музичної діяльності в містах значення кріпосних оркестрів поступово зростає. Особливо це помітно в 30 – 40-х рр. XIX ст. Замість кріпосних музикантів з'являються “вільні” артисти. На перших порах у концертах і театрах одночасно виступали як перші,

---

<sup>1</sup> Див. список авторів музики у вид.: Українське музикознавство. – 1963. – Вип.6. – С.252–262.

так і другі. Однак поміщикам вигідніше було платити **вільнонайманним** музикантам, ніж тримати постійний оркестр. Вільнонаймані музиканти грали на весіллях й інших забавах, виконуючи етноукраїнські танці та супроводжуючи народні пісні.

Якщо первинним призначенням військової музики було надавати різного роду сигнали, то в подальшому сфера застосування військових оркестрів розширюється, інструментальний склад поповнюється. Військова музика починає залучатися в офіційно-урочистих церемоніях, що були неодмінною складовою частиною обряду “постановлення” військових осіб у вищий чин. Великий оркестр звучав на урочистостях при обранні гетьманом Кирила Розумовського. Ще пишніше в музичному відношенні було представлено прибуття К.Розумовського в його резиденцію влітку 1751 року.

Після смерті гетьмана (1803 р.) частина півчих і музикантів перейшла до його сина Андрія Розумовського, який теж любив музику й мав неабиякі музичні здібності. Проживаючи у Відні, він був особисто знайомий із Й.Гайдном, В.А.Моцартом, Л.Бетховеном. На замовлення А.Розумовського Л.Бетховен написав і присвятив йому три квартети. Можливо, що А.Розумовський знайомив його з українськими народними піснями, б в одному з квартетів відчутні впливи української народної пісенності. У кожного з відомих представників сім’ї Розумовських були нотні зібрання. До нашого часу дійшла частина нот з їхньої бібліотеки, які нині зберігаються в Національній бібліотеці України ім. В.І.Вернадського<sup>1</sup>.

Однак призначена музикантам платня була, як правило, мізерною, та й ту вони одержували далеко нерегулярно. Про ставлення до них військової старшини свідчить скарга, подана в 1722 р. гетьманові Полуботкові:

---

<sup>1</sup> Історія української культури. – К.: Наукова думка, 2003. – С.985.

“Як прийшли ми всі до пана Андрея Кондзеровського зо всем своїм товариством, і стали у него упоминать свого заслуженого, которій не тилко милосердія свого не оказал о нагороде нам належитого датку, навіть еще, як хотя всех конфудувавши, товарища нашего, Остапа, у щеку ударил”<sup>1</sup>.

На думку історика Д.Багалія, до військової музики входили й бандуристи. Він вважав, що бандуристом міг бути сліпий Данилів син, мабуть, бандуристами були й ті п'ять музикантів, що разом із десятима трубачами в почті Мазепи прибули до Москви в 1689 р. Маючи досить тихий, слабкий звук, старовинна бандура не могла бути інструментом військового оркестру, але грою на ній **супроводжувалися кобзарські співи про подвиги козаків у боях із ворогами.**

На початку ХІХ ст. військові оркестри були направлені по всій Україні – там, де стояли полки. Солдати-оркестранти повинні були відслужити 25 років, після чого вони йшли працювати в різні цивільні оркестри. Крім солдатів, у військових оркестрах брали участь вільнонаймані музиканти. “Кожний полк має свою капелу, – писав Гесс де Кальве, – і декотрі з них надзвичайно гарно упоряджені”<sup>2</sup>.

Полкова музика продовжувала здійснювати свої функції. Вона грала, починаючи від урочистих зустрічей та оглядів до балів, гулянь і місцевих торжеств. Брала участь у театральних виставах і концертах. Військовими оркестрантами поповнювалися кадри київського магістратського оркестру. Їх запрошували, в разі потреби, в аматорські ансамблі для підсилення духової групи, а також в оркестри Харківського університету. Переважно в репертуар таких колективів входили марші, танці, привітальна музика. Більш професійні військові оркестри мали в репертуарі складніші

---

<sup>1</sup> Цит. за: Лазаревский А. Описание старой Малороссии. – М., 1889. – Т.ІІ. – С.293–294.

<sup>2</sup> Гесс де Кальве Г. Теория музыки...– С.10.



твори – увертюри, польки, мазурки. Інші наукові джерела називають навіть перекладення творів Гайдна, Моцарта, Бетховена. У великих містах і містечках саме полкові оркестри були чи не найбільшими поширювачами інструментальної музики того часу.

Але найбільш цінною рисою української музики залишаються її **пісенність, мелодійність**, що тісно пов'язані з **етномелосом**. Українські композитори ще недостатньо оцінили величезні виражальні можливості інших жанрів етнічної творчості, наприклад **народного епосу** з характерним для нього **музичним речитативом**. Спроби розвинути цю мелодичну сферу, які були здійснені в операх “Довбуш” С.Людкевича, “Украдене щастя” Ю.Мейтуса, в наш час свідчать про необхідність подальшої розробки **музичної декламації** як важливого засобу динамізації драматургічного розвитку.

За період свого існування етноінструментальна музика пройшла славний шлях, збагативши скарбницю українського музичного мистецтва цінними творами. Такі музичні полотна, як Друга симфонія Л.Ревуцького, “Заповіт” С.Людкевича, опера “Богдан Хмельницький” К.Данькевича, Третя симфонія Б.Лятошинського, опери Г.Майбороди “Милана”, “Арсенал”, “Тарас Шевченко”, є переконливим свідченням не лише реалістичних тенденцій в українській музиці, але й зростання ідейної та художньої зрілості українських композиторів, що зуміли вийти на простори високого мистецтва, **зберігши при цьому міцні зв'язки з етномузичним національним ґрунтом**<sup>1</sup>.

Цікавим явищем у музичному житті України є поява **капели бандуристів** – колективу, де виконавці супроводять на бандурах свій власний спів. Так, на перших бандурах грали співаки-тенори, а на других – баси. Паралельно

---

<sup>1</sup> Гордійчук М. Історія української музики. – К.: Мистецтво, 1989. – Т.І. – С.83.

появляються ансамблі сопілкарів. На перших порах вони поділялися на дві партії, а з появою сімейства сопілок до ансамблю вводять сопілки – перші й другі, альти, тенори та сопілку-бас. Аналогічна картина спостерігається в ансамблях цимбалістів, де в міру потреби талановиті майстри-інструменталісти задовольняли вимоги ансамблів, створюючи сім'ї цимбалів, сопілок і бандур. Ансамблі та капели бандуристів поповнюють свою оркестрову групу цимбалами, сопілками, бубном та іншими інструментами, перетворюючи, таким чином, оркестр бандур в оркестр народних інструментів. Оркестри етноукраїнських музичних інструментів, навпаки, намагаються зберегти у своєму складі бандури, надавши їм у колективі вагоме значення. Оркестр народних інструментів такого складу має широкі технічні можливості, повний оркестровий діапазон, виняткові різноманітні оркестрові барви як груп оркестру, так і окремих його інструментів. Раціональне використання цих особливостей оркестру українських народних інструментів перетворює його на своєрідний виконавський колектив, який відзначається специфічним етноукраїнським колоритом. Такі оркестри популяризують кращі зразки пісенної та етноінструментальної музичної творчості українського народу.

Як і бандуристи, цимбалісти часом супроводять власний спів. Хоч співаки серед цимбалістів зустрічаються значно рідше, ніж серед бандуристів, багатотомові традиції кобзарського мистецтва лишили помітний слід на розвитку цимбального мистецтва.

У західних областях України цимбали частіше використовувалися в складі троїстої музики. Домінантна ознака троїстої музики – її **темброфонічна сторона, залежна від складу інструментів**. У центральних областях України побутують переважно три інструменти: скрипка, басоля (вид віолончелі) та бубон.

Одна з умов стрункої й злагодженої гри ансамблю – **строга функціональна диференціація** та ієрархія нерівно-

цінних за технічними й виражальними можливостями інструментів, а також виконуваних ними партій. Без цього не можливе унікальне явище народного виконавства – **групова етноінструментальна імпровізація**. Розподіл функцій залежить від природних якостей інструментів. Скрипці відводиться роль **мелодичного голосу**, інші інструменти виконують ще **дві обов'язкові функції – гармонічну й метроритмічну**. Тому цимбалістів-співаків було мало, хоч гра на інших народних інструментах (трембіті, сопілці й особливо дуді-козі) інколи чергувалася зі співом.

Для виконання куплетних пісень із порівняно невеликим діапазоном чи мелодекламацій не завжди треба мати великі вокальні дані, але, безперечно, високу виконавську майстерність. У цих випадках вибір пісень також відіграє не останню роль. У виконанні співака-цимбаліста краще звучать мелодії широкого дихання. Супровід повинен бути спокійним, його не варто переобтяжувати значною кількістю орнаментальних прикрас, але разом із тим при гармонізації мелодії не можна забувати й специфіки цимбалів<sup>1</sup>.

У минулому цимбаліст грав не в спеціальних приміщеннях, а де траплялося: на базарі, на подвір'ї, в селянській хаті. Його могли чути не більше кількох десятків слухачів, що тісним колом оточували виконавця. Отже, звук великої сили був непотрібний і це цілком задовольняло присутніх. У наш час, коли в розпорядженні є прекрасні концертні приміщення, де збирається велика кількість слухачів, природно, утворилися, відповідно до великої аудиторії, колективи бандуристів, цимбалістів тощо. Цимбаліст повинен не тільки **опановувати техніку гри**, а й набувати вміння **виконувати сольні й хорові партії**.

У Державному українському народному хорі ім. Г.Верьовки цимбали супроводжують вокальні дуети, тріо, квар-

---

<sup>1</sup> Народные песни Галицкой и Угорской Руси, зібрані Я.Головацьким. – М., 1878. – С.214.

тети. Цимбалісти акомпанують окремим співакам і в Державній заслуженій капелі бандуристів України. Таке виконання завжди викликає в слухачів велике зацікавлення. Особливого колориту надає супровід цимбалів хоровому співу, який більш активно почав використовуватися для акомпанементу лише у 20–30-х роках ХХ ст.

Спів у супроводі цимбалів використовують: заслужена самодіяльна **капела бандуристів Струсівського будинку культури** Терехівлянського району Тернопільської області, народна самодіяльна **капела бандуристів Львова “Верховина”**, заслужена самодіяльна **капела бандуристів Дніпродзержинська**, народна самодіяльна капела бандуристів м. Івано-Франківськ і багато інших колективів. Цимбали, скрипки та інші народні інструменти широко використовуються для виконання обробок та імпровізацій на основі етнічних пісень і танців, різного роду **“попурі”** й **“в’язанок”** на теми масових пісень. Характерною ознакою таких обробок є те, що кожний виконавець-цимбаліст пристосовує їх інколи до строю свого інструмента. До репертуару українських цимбалістів увійшли кращі зразки білоруських та угорських творів, значна частина яких, не зважаючи на різні діапазони й аплікатури цимбалів, добре звучить на українських інструментах. До них насамперед належать концерт для цимбалів у супроводі оркестру народних інструментів В.Чуркіна, **“Перепілонька”** – білоруська народна пісня в обробці Й.Жиновича. Цимбали стають одним із важливих музичних інструментів, які забезпечують основу гармонічного акомпанементу мелодії.

Велику роль у доборі навчального та концертного репертуару відіграє пристосування педалі до вдосконалених цимбалів-прима нової конструкції. На цимбалах нової конструкції можна виконувати музичні твори, які раніше вважалися непридатними для цього тому, що на інструменті не було демпфера. Крім чітких поодиноких і подвоєних ударів з арпеджованими акордами й без них треба вміло

координувати глушіння звуків руками та демпфером особливо в тих місцях, де після ноти є паузи.

Удосконалення цимбалів-прима розкрило деякі нові елементи виконавської техніки. До них можна віднести виконання мелодії піцикато та тремоло з одночасним супроводом поодинокими ударами, видобування флажолетів у малій та першій октавах.

Глибоке проникнення в зміст пісень, танців, різноманітних інструментальних п'єс, використання багатих засобів динамічних відтінків, правильне вживання технічних прийомів гри – все це допомагає виконавцеві на цимбалах правдиво виконувати авторський задум, виразно передавати художні образи музичних творів. Вагоме місце займають цимбали й у **троїстих музиках**, що набрали широкого розповсюдження в **зоні Карпат**. Наявність трьох стабільних функцій, їх усвідомлене й строге закріплення за виконавцями – провідна властивість ансамблю.

При зміні кількості й видів інструментів зміст кожної з трьох партій може розширюватися. Так, при введенні ще однієї скрипки або інтонаційно-рухливого духового інструмента основна мелодична лінія **наповнюється підголосками**, як правило, **віртуозного характеру й багатою орнаментикою**. Інструменти з бурдонними голосами виконують одночасно **дві функції: мелодичного підголоска й гармонічного тла**, що вносить особливий національний колорит і надає виразності звучанню.

В ансамблевій грі діє принцип **функціональної змінності голосів**, пов'язаний з **імпровізаційним типом мислення й характером колективної виконавської практики**. Троїсті музики – група рівноправних учасників, гра яких вирізняється не тільки строгою **логічною організацією**, а й великою **свободою й індивідуалізацією**, що досягається **функціональною змінністю голосів**. Кожен з учасників може **“задавати тон”**.

Зміна функцій інструментів відбувається настільки природно, що навіть вибагливе вухо не завжди може вловити ці моменти. Провідну роль у досягненні цього відіграють також **імпровізаційна техніка мелодичних варіантів-підголосків** і наявність типових **структурних елементів-зв'язків**. Це забезпечує виразний акустичний ефект: багаторазова повторюваність основної теми танцю настільки засвоюється у свідомості слухачів, що **підсвідомо продовжує звучати й у той час, коли музиканти її не виконують**.

Виконання троїстих музик барвисте й колоритне, вражає слухачів злетом фантазії й винахідливістю виконавців. Однак багато з того, що звучить, важко або й неможливо виразити в нотній графіці.

Цимбали, сопілки, скрипки – інструменти, що творять **збірний образ етноукраїнського музичного фольклору**. Словаки й угорці, румуни й українці, що живуть у зоні Карпат, використовують цимбали і як інструмент для супроводу, і як **самостійний засіб етномузичної виразності**. Звернення до цимбалів пов'язане не стільки з приналежністю цього інструмента до **знакової системи фольклору Карпатського краю**, скільки з прагненням композиторів до **нових, нешаблонних, фонічних і колористичних прийомів**, у вираженні новаторських у їх творчості ідей. У 1980 році в результаті творчої співпраці композитора Богдана Котюка та цимбаліста Тараса Барана постає самобутній, як для української музики, твір “Тріо-соната для цимбалів, альту та контрабаса”. Звучання цього своєрідного ансамблю й новаторський підхід щодо трактування цимбалів не як етнічного інструмента, а рівноправного серед класичного музичного інструментарію дали поштовх Д.Задору до створення концерту для **цимбалів із симфонічним оркестром**. Прагнення утвердити цимбали серед інших творів сучасного концертного репертуару стало підставою для написання багатьох композицій для цимбалів різних жанрів і

форм. Дві п'єси для цимбалів-соло Д.Задора “Імпровізація” та “Фанфари” були останніми, що створив композитор<sup>1</sup>.

При аналізі двох мініатюр напрошуються паралелі з творчістю Б.Бартока й І.Стравінського. В “Імпровізації” сфера загостреного медитативно-імпровізаційного мислення є ніби відлунням повільних частин квартетів Б.Бартока. Ладова варіативність форми п'єси теж створює паралель із композиційними знахідками визначного угорського новатора ХХ ст. Якщо в “Імпровізації” переважають **малосекундові та тритонові інтонації**, то у “Фанфарах” на противагу експлуатується **терцієва інтонаційна сфера**. Закличні інтонації й характерні висхідні сигнальні ходи в терціях угору у “Фанфарах” Д.Задора – це ніби відгомін “**Петрушки**” І.Стравінського, перенесений на **закарпатський ґрунт**. У “Фанфарах” розвиток будується за подібним принципом контрасту: стрибки терцій і короткі висхідні пасажі. За своїм емоційним напруженням дві п'єси Д.Задора відносяться до репертуару не лише технічно, але й інтелектуально зрілого цимбаліста-віртуоза.

**Зацікавлення** львівського композитора Б.Котюка **цимбалами** й іншими яскраво вираженими представниками **етнічно зорієнтованих інструментів** пов'язане з його науковою роботою, спрямованою на **збереження перлин етнічного музикування та їх адаптацію в концертному середовищі**. Значна кількість різноманітних за складом ансамблевих композицій написана композитором із використанням цимбалів: це й музика, що базується на **неофольклорному переосмисленні національного інтонування**, й духовні твори, де цимбали виступають як рівноправний ансамблевий інструмент або один із компонентів *basso continuo*. Окреме значення композитор надає **колористичній функції** цимбалів у поєднанні з іншими інструментами – **як тради-**

---

<sup>1</sup> Цимбаліст Тарас Баран. – Львів: Кобзар, 2001. – С.79.

**ційно етнічними, так і симфонічними й електронними** (музика до драми-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня”).

На зламі століть композитором написано дві рапсодії, що є своєрідним підсумком глибокого вивчення ним **етнічної інструментальної музичної культури**. Водночас прагнення вивести **цимбальне музичне мистецтво** на рівень віртуозного конвертування в рапсодіях для цимбалів Богдана Котюка має **незаперечний пріоритет**. Кожна з рапсодій будується на оригінальній авторській тематиці, а органічність музичних побудов пояснюється композиторським осмисленням завдань концертно-віртуозного музичування. Розвитковий характер тематизму рапсодій Б.Котюка не вступає в протиріччя зі зміною яскравих епізодів. Саме ці риси є визначальними для означення характерної образності, що властива рапсодії як жанру інструментальної музики. Обидві рапсодії є самостійними творами, що ні в якій мірі не нав’язує необхідність їх сумісного виконання.

Етномузичні джерела стали основою творчості сучасних композиторів і виконавців. Так, С.Кушнірук у **“Гуцульському диптиху”** дає приклад естрадизованого проникнення етнофольклорних мотивів. Зміни яскравого тематизму поєднуються з відтворенням тембральної палітри гуцульського мелосу. Перша частина **“Гуцульського диптиха”** в порівнянні з румунською дойною не несе такого смислового та тематичного навантаження. Це своєрідний скорочений конспект, друга частина диптиха – **“Гуцулка”**. В етнофольклорних першоджерелах головну роль у цьому танці відіграє скрипка. У транскрипції соло цимбали в супроводі ансамблю народних інструментів. Це не єдине, що відрізняє **“Гуцулку”** С.Кушнірука від етнофольклорних першоджерел. Однак якщо фольклорні прототипи складаються з 30–40 колін, то **“Гуцульський диптих”** будується на одинадцяти колінах. Властива квадратність побудов витримана протягом усієї **“Гуцулки”**. Дрібна техніка становить основну складність твору. Чіткість виконання мордентів і



правильно вивірена педалізація є ще одним чинником, що відтворює колорит **гуцульського етномузикування**.

Велику цікавість викликає редакторська транскрипція твору “Весільна сюїта” корифея **етноукраїнського цимбального мистецтва Д.Попічука**. Автор назвав його “**Обрядові весільні мелодії**”. Свій багаторічний досвід музикування на Буковині в автентичному етнофольклорному стилі, який був перейнятий від батька, Дмитро Попічук зафіксував в **етномузичному циклі** танців із рідного села Магала. Це чотири фрагменти етнічного весільного дійства – “Танець молодого”, “Жалі нареченої”, “Танець свахи” й “Танець свекрухи”. Унікальність “**Весільної сюїти**” **Д.Попічука** полягає в нетрадиційному для концертного виконання **прочитанні фольклорних першоджерел**. Якщо в “Гуцульському диптиху” С.Кушнірука фольклор постає в естрадизованому плані й має характер **концертно-віртуозної споглядальності**, то у “Весільній сюїті” редактор намагається в новому записі відтворити з максимальною достовірністю **автентичність етнофольклорного джерела**. Партия сопілки спрямована на відтворення неповторного колориту “**весільних плачів**”. Окрім завдань етнохудожньої виразності, до чого зобов’язує цимбаліста-сопілкаря твір, виникає маса труднощів, пов’язаних із координацією рухів. Зміна позиції утримання сопілки має бути доведена до перфенції. До труднощів координаційного характеру відноситься й невласлива для цимбалістів біфункційність виконання, що передбачена в третьому творі сюїти. Алгоритм метричної поліритмії, закладений у перших тактах “Танцю свекрухи”, вимагає від виконавця виняткових координаційних зусиль. Поза всяким сумнівом, що лише музикант високої кваліфікації здатний довести до вихрового темпу, поступово прискішуючи темпи цілої частини сюїти, одночасно витримавши з математичною точністю відпрацьовані удари по різних ударних інструментах у балансі з мелодією, веденою **на цимбалах**.

Наведені приклади свідчать, що **цимбали** міцно ввійшли не лише в етномузичний побут українського народу, вони стали основою у творчості багатьох композиторів і виконавців-професіоналів<sup>1</sup>.

Розглядаючи твори українських композиторів, можна пересвідчитися, що в кращих із них намітилися нові риси у використанні народної музики. З одного боку, це зумовлено більш **глибоким осмисленням** українськими композиторами **історичного значення музики в житті народу, пізнанням його образного змісту й багатих виражальних можливостей**, з іншого, – **зростанням** композиторської **майстерності**. Вивчення різноманітних інтонаційно-ритмічних пластів етнічної музики сприяло збагаченню арсеналу виражальних засобів професіональних творів, зокрема ладо-гармонічної, голосоведення, підказало митцям етнонаціональні форми розвитку музичного матеріалу.

Основні методи української музичної етнопедagogіки в національному інструментарії склалися на базі наукової педагогіки. Методи навчання – це спроби педагогічних дій, за допомогою яких досягається оволодіння музичного інструмента, його матеріальної частини оволодіння знаннями із звукодобування, технічних умінь і навичок гри, а також розвиток творчих здібностей людини. Прийоми гри на музичному інструменті є частиною методу, його складовою, що проявляється в окремих діях з оволодіння звукодобування, звуковедення, мелодизації й ритмізації. Українські народні мелодії, як і народні творці-самоуки інтуїтивно, на емпіричному рівні відтворювали на музичному інструменті, користувалися **методом лінійного зв'язку**. Це означає, що вони будували, відтворювали на інструменті мелодію, яка інтервал за інтервалом, лінійно вибудовувалася горизон-

---

<sup>1</sup> Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – С.105–110.

тально згідно з моделлю, що закладалася виконавцем як музична думка.

Найперший метод оволодіння музичним інструментом був тісно пов'язаний із **принципом ладовості**. Почуття ладової впорядкованості – одна з найважливіших основ музичної етнопедагогіки, якою керується музикант, відтворюючи на інструменті мелодію.

Принцип ладового функціонування мелодії вказує на факт системної висотної організації звуків, що базується на тяжінні нестійких ступенів звукоряду до стійких. На цій закономірності творилися народні пісні-мелодії, а від них інструментальна музика.

Завдячуючи ансамблевому використанню музичного інструментарію, українська музична етнопедагогіка опирається на важливий дидактичний **принцип гармонізації**, що збагатив звукову палітру оркестрового звучання. Залежно від призначення музичного інструмента, що забезпечує звучання мелодії (скрипка, сопілка та ін.) чи гармонійний супровід (цимбали, бандура, ліра), буде конструюватися музичний образ, відтворюватимуться ритм, темп, динаміка. Гармонія творить узгодженість із мелодичним матеріалом і підпорядковується їй. Цьому сприяють народні інструменти, які диференційовані згідно зі своїм призначенням у музичному творі.

Досліджуючи малознаний пласт української музичної етнопедагогіки, який тісно пов'язаний із розвитком освіти й музично-теоретичної думки України, намагаємося осмислити, зрозуміти й передати майбутнім поколінням свій досвід, знання, вміння із цієї невичерпної скарбниці музичного мистецтва, сформувані й усвідомити народну мудрість, закладену в музичну творчість, розкрити й розвинути духовну культуру української нації. Музична етнопедагогіка ввібрала культуру свого народу, його найкращі традиції, спрямовані на якісне поліпшення виховання молодого покоління.

### Питання до §4 розд. II.

- які дидактичні принципи закладено в основу музичної етноінструментальної творчості?
- українські думи в історії розвитку етнонаціональної музичної культури;
- кріпацькі капели: загальна характеристика та музично-історичне значення;
- етномузичні джерела як основа творчості сучасних композиторів та виконавців.





Українська музична етнопедагогіка формувалася на національному ґрунті впродовж багатьох століть і набула самобутнього вираження у системі народного виховання. Вона стоїть на стику багатьох наук, які живлять її, а саме: історії музики, теорії музики, фольклористики, етнології, лінгвістики, історії педагогіки та ін.

Надзвичайно вагома роль у розвитку української музичної етнопедагогіки належить багатьом видатним діячам національної культури. Серед них особливо виділяється постать Тараса Шевченка. Етномузика “Кобзаря”, з притаманними їй простотою мелодичної побудови й органічним зв’язком з народною педагогікою є чудовим джерелом виховання. Неоціненною скарбницею для поповнення знань у цій галузі мають народознавчі культурологічні розвідки Івана Франка та Лесі Українки.

Важливі для музичної етнопедагогіки матеріали містяться у творах українських композиторів: Миколи Дилецького, Григорія Сковороди, Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артема Веделя, Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Левка Ревуцького, Олександра Білаша, Мирослава Скорика та ін. Значний внесок у її розвиток зробили такі західноукраїнські музичні діячі й композитори, як Олександр Нижанківський, Філарет Колесса, Денис Січинський, Станіслав Людкевич.

Музична етнопедагогіка склала теоретичну і практичну основу для виникнення інструментальної етнопедагогіки, яка знайшла своє відображення у народних виховних традиціях, у фольклорних музичних творах із дидактичною спрямованістю, у звичаях і обрядах, святах, які супроводжували найважливіші події в житті української нації.

Старовинні письмові пам’ятки, фрески, малюнки, музичні інструменти, які дійшли до наших часів, а також праці видатних українських дослідників, у яких

розглядаються народні витоки автентичної інструментальної музики, її еволюція, шляхи розповсюдження, свідчать про високий рівень музичної виконавської культури нашого народу. Приміром, в історичних документах епохи Київської Русі і Галицько-Волинського князівства йдеться про мандрівних музикантів, співців, які у своїх подорожах обмінювалися пісенно-інструментальним репертуаром, збагачували, урізноманітнювали, вдосконалювали власне виконавство, а також часто утворювали співочі й інструментальні гурти різної конфігурації. Таким чином, передаючи свій досвід, навчаючи, розвиваючи та виховуючи своїх слухачів ці виконавці заклали фундамент музично-інструментальної етнопедагогіки.

Сприятливим для розвитку української музичної етнопедагогіки була друга половина XVI та XVII ст. Період визвольної війни Богдана Хмельницького та гетьманщини характеризуються сплеском музичного фольклору, викликаний періодом боротьби українців за своє визволення та державність. У думках “Хмельницький та Барабаш”, “Про корсунську битву”, “Похід на Молдавію” відтворено патріотизм української нації, уособленням якого виступають реальні герої України – Богдан Хмельницький, Максим Кривоніс, Іван Богун Данило Нечай, Мартин Пушкар, Матвій Гладкий та славне військо Запорізької Січі. На Хортиці у XVI ст. для козаків та їх дітей була заснована школа козарів та співців, у якій простежується досить високий рівень грамотності й освіченості. Таким чином, козацтво, починаючи від князя Дмитра Байди Вишневецького і до періоду знищення козацтва Катериною II, зберігало й множило усну пісенну й інструментальну творчість, що сприятливо позначилося на становленні музичної етнопедагогіки. В умовах відсутності державності наш народ плекав і розвивав музичний фольклор, зокрема інструментальну музику. Розгалужена система її жанрів тісно переплелася в українському мистецтві. Невід’ємною частиною

художнього побуту народу є взаємозв'язок етноінструментального і танцювального жанрів. Саме через нього яскраво відображалися особливості світосприйняття і характер національного темпераменту. Українська етноінструментальна музика в усіх своїх проявах пройшла тривалий шлях розвитку. Кінець XVI ст. стає етапним у цьому процесі. Реформа в галузі церковного співу, висока культура вокального виконавства в Україні, поява вітчизняних педагогічних і музично-теоретичних праць вплинули на пошкваллення інструментального музикування. З'являються нові осередки, музичні цехи в українських містах, де формуються характерні риси української етноінструментальної музики.

Говорячи про осередки етноінструментальної музики в Україні, варто згадати про інструментальні ансамблі (“капелі”) при міських магістратах, поміщицьких садибах, навчальних закладах. У їх репертуарі можна зустріти коломийкові мелодії, етноукраїнську ансамблеву музику, супровід до пісень і танців.

У процесі подальшого розвитку української інструментальної музики все яскравіше окреслюється притаманний українському етносу чуттєво-емоційний елемент. Він виражається через естетизм, ліризм, своєрідність гумору, артистизм нахилу народу до мистецтвотворення, які в значній мірі є важливим системоутворюючим чинником музичної інструментальної етнопедagogіки.

Досліджуючи генезис української музичної етнопедagogіки, ми прагнули виявити, вивчити та систематизувати матеріали, які б пояснювали походження, виникнення та творення такого її малознаного пласта, як музична інструментальна етнопедagogіка.

Подальші розвідки у цьому напрямку ми пов'язуємо з вивченням можливостей її історичних надбань у сучасну практику освітніх і мистецьких закладів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д.В. Українська культура. – К.: Либідь, 1993.
2. Асафьев Б.В. Композиторы первой половины XIX века // Избранные труды. – М., 1955. – Т.IV.
3. Бабишин С.Д. Школа та освіта Давньої Русі. – К.: Вища школа, 1973.
4. Балушок В. Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян. – Львів – Нью-Йорк, 1988.
5. Барвінський В. Музика // Історія української культури. – К.: Либідь, 1994.
6. Белянчиков Н. Воскрешая забытое. – К., 1969. – №11.
7. Бибиков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта: очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. – К., 1981.
8. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. – Варшава, 1976. – Т.I.
9. Ващенко Г. Виховний ідеал. – Полтава: Полтавський вісник, 1994.
10. Вигель Ф.Ф. Воспоминания. – М., 1864.
11. Визитау Ж. Молдавские народные музыкальные инструменты. – Кишинёв: Литература артистик, 1985.
12. Винниченко В. Відродження нації. – К., 1994. – Ч.1.
13. Винтонив И.С. Влияние условий роста явора на акустические свойства его древесины // Лесной журнал. – Изд. высших учебных заведений, 1973. – №2.
14. Вовк М.В. Розвиток музично-виконавської діяльності молодших школярів. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2007.
15. Вовк М.В. Хрестоматія з практикуму шкільного репертуару. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2008.



16. Вовк М.В. Методика музичного виховання молодших школярів. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2007.
17. Вовк М.В., Орлов В.Ф. Виховання музикою. – К.: Музична Україна, 2007.
18. Волков Г.Н. Этнопедагогика чувашского народа. – Чебоксары, 1969.
19. Гайдамака Л. Оркестр з українських народних інструментів // Музика масам. – 1928. – №10.
20. Горак Р. Ранні мандрівки Бойківщиною Івана Франка в його творчості та епістолярії // Етнос і культура. Стежками Івана Франка. До 150-річчя з Дня народження. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2006.
21. Гордійчук М. Історія української музики. – К.: Мистецтво, 1989. – Т.І.
22. Гошовський В. Музичні особливості пісень // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. – К.: Наукова думка, 1983.
23. Грабовецький В.В. Гуцульщина XIII – XIX ст. Історичний нарис. – Львів: Вища школа, 1982.
24. Грилич М. Виконавці українських дум // Розповідь. – 1992. – №3.
25. Грица С.Й. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним районуванням України // Українська художня культура. – К.: Либідь, 1996.
26. Гриці С.Й. Фольклор у просторі та часі. – Тернополь: Астон, 2000.
27. Грушевський М.С. З історії релігійної думки на Україні // Грушевський М.С. Духовна Україна. Збірник творів. – К.: Либідь, 1994.

28. Грушевський М.С. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII ст. // Грушевський М.С. Духовна Україна. Збірник творів. – К.: Либідь, 1994.
29. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967.
30. Гуцал В. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів. – К.: Музична Україна, 1988.
31. Данилевский Г. Полное собрание сочинений. – С.-Пб., 1902. – Т.ХХІ.
32. Дей О.О. Іван Франко і народна пісня // Народні пісні в записах Івана Франка. – К.: Музична Україна, 1981.
33. Дереза М. Таємниця співучого дерева // Вечірній Київ. – 1960. – 1 березня.
34. Дилецкий М.П. Грамматика музыкальная. – К., 1970.
35. Дністровський Ф. Перлина української народної творчості / ІМФЕ. – Ф.8-4, од.зб.338.
36. Добролюбов М.О. Літературно-критичні статті. – К.: Держвидав України, 1950.
37. Довженко В. Музичний побут на Україні в “Енеїді” // Народна творчість та етнографія. – 1969. – №6.
38. Довженок Г.В. Дитячий фольклор. – К.: Дніпро, 1986.
39. Документи Богдана Хмельницького / Упоряд. І.Крип’якевич, І.Бутич). – К., 1961.
40. Доронюк В.Д., Сливоцький М.Ю. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2007.
41. Доронюк В.Д., Зваричук Ж.Й. Шкільне хорознавство. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2008.

42. Дутчак В.Г. Кобзарсько-лірницьке мистецтво у контексті християнських ідей // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2001.
43. Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966.
44. Ємець В. Кобзи і кобзарі. – Берлін, 1923.
45. Ємець В. Золоте 50-річчя. На службі України. – Торонто, 1961.
46. Жинович И.И. Школа для белорусских цимбал. – М., 1948.
47. Іваницький А.І. Український музичний фольклор. – Вінниця: Нова книга, 2004.
48. Іванов С. Січова стрілецька школа // Музика. – 1942. – №2.
49. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К., 1980.
50. Кіндратюк Б.Д. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 2001.
51. Кіндратюк Б.Д. Духовне здоров'я школярів і музика дзвонів: етнопедагогічний аспект. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005.
52. Книга псалмів // Біблія. Вид.: українське біблійне товариство, 1992.
53. Колесса Ф.М. Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1970.
54. Колесса Ф.М. Речитативні форми в українській народній поезії. – Ужгород, 1938.
55. Коломийки. – К.: Наукова думка, 1969.
56. Корній Л. Історія української музики. – К.: Вид-во М.П.Коць, 1996. – Т.І, II.
57. Крип'якевич І., Бутич І. Документи Богдана Хмельницького. – К., 1961.

58. Крип'якевич І. Віра й церква // Історія української культури / Ред. І.Крип'якевич. – К.: Либідь, 1994.
59. Крип'якевич І. Княжа доба // Історія української культури. – К.: Либідь, 1994.
60. Круль П.Ф. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2006.
61. Куліш П. Чорна рада. – К., 1969.
62. Леся Українка, Квітка К. Дитячі ігри, пісні й казки Ковельського, Луцького й Новоград-Волинського повіту Волинської губернії. – К., 1903.
63. Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955.
64. Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К., 1955.
65. Лисенко Н.В. Українська етнопедагогіка: історичний аспект. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедагогіка і народознавство” АПН України і Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника, 2005.
66. Листи І.Франка до Драгоманова // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – К., 1980. – Т.42.
67. Литвин М. Струни золотії. – К.: Веселка, 1994.
68. Мартинович П. Кобзарь И.Кучугура-Кучеренко (молитви, псалми, ліричні пісні без мелодій та ін.). – К.: Наукова думка, 1966.
69. Мацкевский И. Гуцульские скрипические композиции: Дисс. на соискание уч. степ. канд. искусствования. – Л., 1970.
70. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Музична Україна, 1985.

71. Мишанич С. Видатний будівник української культури // Неділя. – 1988. – №5 (10 квітня).
72. Музична естетика античного світу. – К., 1972.
73. Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К.: Музична Україна, 1971.
74. Носов Л. Василь Зуляк. – М., 1960.
75. Нудьга Г. Думи в писаних джерелах XVI – XVIII ст. // Жовтень. – 1970. – №6.
76. Орбан-Лембрик Л.Є. Соціокультурні та етнопсихологічні особливості спілкування // Збірник наукових праць: філософія, соціологія, психологія. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – Вип.8. – Ч.1.
77. Пащенко Т. Петро Ткаченко // Етнографічний вісник. – Львів, 1926. – Кн.3.
78. Пісні українських січових стрільців / Упоряд. П.Чоловський. – Івано-Франківськ, 1994.
79. Полянська-Василенко Н. Історія України. – Мюнхен: Українське видавництво, 1972. – Т.І–ІІ.
80. Правдюк О.А. Музичний фольклор // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1992. – Т.ІV.
81. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. – К., 1928.
82. Ригильман А. Летописное повествование о Малой Росии. – М., 1848.
83. Риман Г. Музыкальный словарь, издан и дополнен Ю.Энгелем. – М., 1901.
84. Савчук Б.П. Матеріально-побутова культура та педагогічні засади її застосування // Українська етнопедagogіка. – К. – Івано-Франківськ: Плай, 2005.
85. Скульський Р.П. Методика викладання народознавства в школі. – Івано-Франківськ: Науково-методичний центр “Українська етнопедagogіка і народознавство”, 1995.
86. Стельмахович М.Г. Українська родинна педагогіка. – К.: ІСДО, 1996.

87. Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. – К.: ІЗМН, 1997.
88. Сумцов Н. Іоаннь Вишенській // Киевская старина. – 1885. – Кн.4.
89. Сявавко Є.І. Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку. – К.: Наукова думка, 1974.
90. Теплов Б.М. Избранные труды. – М.: Педагогика, 1895. – Т.ІІІ.
91. Терпелюк П.І. Моя Гуцулія. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2005. – Ч.ІІІ.
92. Тучков С.А. Записки. – С.-Пб., 1908.
93. Українське музикознавство. – 1986. – Вип.6.
94. Українська етнопедагогіка / За ред. В.І.Кононенка. – К. – Івано-Франківськ: Плай, 2005.
95. Українська народна творчість. Коляди та щедрівки. – К.: Наукова думка, 1965.
96. Ушинський К.Д. Про народність у громадському вихованні // Вибрані твори: У 2 т. – К., 1988. – Т.ІІ.
97. Фаминцин А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – С.-Пб., 1891.
98. Фільц Б.М. Музикантські цехи // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.І.
99. Франко І.Я. Вибрані статті про народну творчість. – К.: Держвидав, 1955.
100. Франко І.Я. Дві школи у фольклористиці // Франко І. Зібрання творів у 50 т. – К., 1981. – Т.ХХІХ.
101. Хоткевич Г. Воспоминания о моих встречах со слепыми: Твори в 2 т. – К., 1996. – Т.І.
102. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. – Харків, 1928.
103. Хоткевич Г. Дещо про бандуристів та лірників // Літературно-науковий вісник. – Львів, 1903 (січень).
104. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 1930.

105. Хрестоматія української доживтневої музики. – К., 1970.
106. Шавальє П. Історія війни козаків проти Польщі. – К., 1960.
107. Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1983.
108. Шевченко Т.Г. Букварь южнорусский. – С.-Пб., 1861.
109. Яворницкий Д. История запорожских казаков. – С.-Пб., 1892.
110. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. – М. – Л., 1951.
111. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. – К.: Знання, 2006.
112. Яремко Б. Українські сопілкові імпровізації. – Рівне: Ліста, 1997.
113. Яремко Б. Бойківська сопілкова школа. – Львів: Сполом, 1998.
114. Ясіновський Ю. Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби // Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка / Праці музикознавчої комісії. – Львів: Видавнича рада наукового товариства, 1996.



## Словник

### музичних етнопедагогічних слів та виразів<sup>1</sup>

#### А

**Абревіатура** – (італь. *abbreviatura* – скорочую) – знаки скорочення нотного письма.

**Абсолютний слух** – здібність упізнавати чи відтворювати голосом висоту окремого звука не порівнюючи його з іншими, висота якого відома.

**Агогіка** – (від грецького *agoge* – відхід) в музиці невеликі відхилення від темпу (сповільнення, прискорення) та метра.

**Адажіо** – повільний темп, повільна частина музичного твору.

**Академічний хор** – розповсюджена в музичній практиці назва професійного колективу на відміну від хору народного співу.

**Акапела** – (італь. *acapella*) багатоголосий хоровий чи сольний спів без інструментального супроводу.

**Акафіст** – (від грець. *akathistos* – несидячий) хвалебний спів стоячи в честь Богородиці.

---

<sup>1</sup> Визначення словника музичної етнопедагогіки українця використано педагогічні, філософські, психологічні, етнологічні словники, наукові праці, підручники й посібники з проблем музичного мистецтва, етнопедагогіки й народознавства.



**Акколада** – (франц. *akkolade* – з'єднано скобкою) скобка пряма чи фігурна, що з'єднує декілька нотних станів у партитурі.

**Акомпанемент** – (франц. *akkompagnement* – супроводити) супроводити соліста чи хор на інструменті чи оркестром.

**Акорд** – (лат. *accordo* – узгоджую) одночасне поєднання декількох звуків різної висоти, що сприймається слухом.

**Акцент** – (лат. *accentus* – наголос) виділення, підсилення звучання одного звука або акорду.

**Алегро модерато** – (італь. *allegro moderato* – помірно скорий темп).

**Аллілуйя** – (ем. євр. *hallelu jah*) хвалебний богослужбовий спів (вокалізація окремих складів слова).

**Альт** – партія в хорі чи ансамблі. Різновид окремих музичних інструментів.

**Анданте** – (італь. *andante*) помірно повільний темп.

**Ансамбль** – (франц. *ensemble* – разом) спільне виконання музичного твору, узгоджене звучання.

**Антифон** – (грець. *Antiphonos* – звучання у відповідь піснеспів) спів, що виконується по чергово двома хорами чи солістом і хором.

**Аранжировка** – (франц. arranger – привести у порядок, перекласти) перекласти музичний твір для хору, інструменту, полегшити чи ускладнити твір.

**Аркан** – гуцульський чоловічий народний танець, танець богатирів, пастухів, сильних людей.

**Асиміляція етнічна** – злиття одного народу з іншим шляхом втрати своєї мови, пісні, культури, звичаїв, обрядів, традицій. Пристосування мелодії пісні до іншого, нового тексту.

**Апокрифи** – відхилення від церковних канонів, пісноспівів. Заборона стародавніх книг у яких записані повчання, народні прикмети, сказання.

**Афоризм** – стислий вислів, мелодична побудова, які дають характеристику явища або повчання.

## **Б**

**Балада** – (франц. ballade, лат. ballo – танцюю) – невеликий вірш, або довгий музичний твір (пісня) історичного, героїчного, фантастичного, родинно-побутового, легендарного змісту.

**Баламан** – тростевий духовий музичний інструмент (азерб.), конструкція близька до музичного

інструмента дудук. Має 5-9 отворів. Довжина 30 см.  
Являється сольним і ансамблевим інструментом.

**Бандура** – український народний багатострунний музичний інструмент. Грою на бандурі супроводжували свій спів бандуристи чи кобзарі.

**Бандурист** – український народний співак-музикант, те ж що й кобзар.

**Барабан** – (тюрск.) ударний музичний інструмент. Існують різновиди цих музичних інструментів.

**Бард** – (франц. barda) народний співак.

**Берегиня** – (від берегти) назва жінки-матері, яка оберігає домашнє вогнище, родинні традиції, колискові пісні, національні пісенні цінності.

**Блул** – арм. духовий інструмент з родини поздовжніх флейт. Має 7 отворів з лицевого боку і один з тильної сторони. Довжина інструмента 40- 60 см.

**Боян** – народний співак XI-XII ст. В «Слово о полку Ігореве» – співець історичних подій. «Боян» – назва музичного товариства в Галичині.

**Бизанчі** – струнний смичковий інструмент, з роду тайського ерху. 4-х струнний; 2-4 струна – настроюється в унісон, 1 і 3 струна – у кварту до них.

**Билина** – жанр епічної народної пісні за часів Київської Русі. Билини групувались: про богатирів, про боротьбу з чудовиськами, борців з іноземними ворогами, про сватання та боротьбу за наречену та ін.

**Братства** – група, товариство людей, об'єднаних спільною діяльністю. Музичні братства – скоморохи, бандуристи, кобзарі, майстри виготовлення музичних інструментів.

## **В**

**Варган** – грецький язичковий щипковий інструмент, має вигляд підкови з приклеєним до неї стальним язичком.

«**Веди**» – давньоарійські зібрання заклинань, молитов, гімнів присвячених духам, богам, релігійним обрядам.

**Великдень (Пасха)** – найзначніше християнське свято на честь воскресіння Ісуса Христа. Йому присвячені церковні гимноспіви, веснянки, набожні пісні, канти і т.д.

**Вербальна магія** – словесне замовляння, зв'язок слова і дії, оспівування їх.

**Вербна неділя** – християнське свято (за тиждень до Великодня) на відзначення тріумфального в'їзду Ісуса

Христа в Єрусалим. Супроводжується строгим постом і церковними гимноспівами, набожними піснями.

**Вертеп** – старовинний український пересувний ляльковий театр та народне дійство живих дійових осіб. Вертеп – печера. «Шопка» – місце народження Ісуса Христа.

**Весільні пісні** – цикл народної родинно-обрядової пісні що носить етнопедагогічний характер.

**Веснянки** (гагілки, гаївки, ягілки, рогульки) – народні хорові, гуртові пісні календарно-обрядового циклу, які співають гурти дівчат, дітей від Благовіщення до Зелених свят. Супроводяться хореографічними рухами, іграми, танцями.

**Вишиванка** – національна вишита сорочка, що є символом краси, щасливої долі, родової пам'яті. Оспівана народною піснею та в творчості українських композиторів.

**Віна** – індійський щипковий інструмент у вигляді бамбукового відрізка довжиною до 1 метра з двома підставками-резонаторами лютневидної форми.

**Вінчання** – шлюб церковний, таїнство з'єднання і освячення шлюбного союзу чоловіка й жінки для благословенного народження й християнського

виховання дітей. Оспіване в уній пісенній творчості та церковними гимноспівами.

**Вінок** – дівоча прикраса з живих, штучних квітів, колосків. Обов’язків атрибут у вбранні нареченої на весіллі, а також в інших звичаях та обрядах. Оспіваний в українських народних піснях як символ молодості й краси.

**Віншування** – поздоровлення, вітання, побажання підчас колядування.

**Віольдамур** – (франц. – віола любові), смичковий інструмент форми скрипки. Має 5-7 жильний струн, володіє надзвичайно ніжним звуком.

**Вйорджісел** – (від англ. *virgule* – палочка) – прямокутний корпус з одинарними струнами; 4-х октавний діапазон, звук м’який, ніжний.

**Вокалізація** – спів на голосних звуках (вокалізи).

**Вокаліст** – професійний співак.

**Вокальне мистецтво** – вид музичного мистецтва, оснований на майстерному володінні співочим голосом. Вокальне виконавство є сольним, ансамблевим (гуртовим), хоровим (колективним).

**Водохреща** (Хрещення, Йордан, Водохреще) – народний варіант християнського свята Богоявлення, за яким у

церкві 19 січня освячується вода і нею кропилася господарем сім'я, хата, подвір'я, свійські тварини і т. д.

**Висота звука** – властивості звука, що визначаються частотою коливань упругого тіла.

**Волинь** – історична область в басейні південних приток Прип'яті і верхів'я Західного Бугу (назва походить від м. Волинь). Сучасні Волинська, Рівненська, Житомирська області і крайня північна частина Тернопільщини.

## Г

**Гама** – (від грець. Γ – соль великої октави) поступова послідовність звуків (звукоряд, шкала) в межах однієї октави.

**Гармонізація** – принцип музичної етнопедагогіки, творчість вдосконалення народної чи композиторської мелодії (пісні) у її супроводі.

**Гармонь** – гармоніка, язичковий інструмент з металевим язичком, що приводяться в коливання струменем повітря, направленим по спеціальних каналах за допомогою міха.

**Гаївка** – в західних регіонах України народна обрядова пісня (веснянка, гагілка, ягілка).

**Гобой** – франц. духовий інструмент. Має форму трубки з розширеним раструбом. На другому кінці має подвійну трость.

**Голос** – окрема мелодична лінія, як складова частина багатоголосся. Мотив, мелодія пісні. Голоси – окремі нотні партії хору, оркестру, ансамблю.

**Голосіння** – жанр родинно-обрядового похоронного ритуалу який здійснюється речитативно на різних ритмічних тривалостях, згідно словесного тексту. Жаль, сум, плач.

**Гопак** – український народний танець, що має свою визначену музику і є сольним, парним, груповим. За характером «бойовий гопак» що ілюструє силу, звитяжність, напад і оборону.

**Гудок** – старовинний український музичний інструмент, яким користувалися скоморохи. Мав 3 струни, грали на ньому смиком.

**Гуслі** – російський щипковий інструмент. Перші відомості про нього появилися у VI столітті. Інструмент має трапецеподібну форму з діатонічним настроюванням



струн. У ХХ столітті удосконалення інструмента налічувало 13 струн з пристроєм для глушіння звука.

**Гуцулка** – український гуцульський народний танець, що виконувався під коломийку співану і інструментальну.

**Гурт** – склад невеликої кількості музикантів, співаків, танцюристів.

**Гуцульщина** – гірський район Карпат Івано-Франківської, Чернівецької областей та Рахівського району Закарпатської області.

**Гуцули** – українці, які живуть в гірських районах Західної України.

## Д

**Дажбог** – бог світла і Сонця. Бог дохристиянської віри, який дає білий день, щастя і любов.

**Декламація музикальна** – речитативний стиль (говором, мелодично).

**Демонологія** – система вірувань про духів (демонів). Обрядові піні (русальські, купальські). Демонологічні персонажі (чорт, домовик, русалка, лісовик, злидні), після прийняття християнства були оголошені «нечистою силою» й ворогами християнської віри.

**Діатоніка** – (від грець. diatonos – розтягнутий, переходить від одного до тону до другого). 7-ми ступеневий лад (мажор, мінор). Народні лади.

**Димінуендо** – (італ. diminuendo – зменшення) поступове зменшення сили звука, позначення *f* – форте, *mf* – мецо форте, *mp* – мецо піано, *p* – піано, *pp.* – піанісімо.

**Диригування** – (від франц. diriger – направляти, управляти) мистецтво управляти колективним виконанням музичних творів (оркестром, хором). Здійснюється за допомогою спеціально розробленої систем жестів, міміки та мануальної (ручної) техніки, вольових якостей і музичної освіти.

**Дискант** – високий дитячий голос (дишкант).

**Долі** – грузинський ударний інструмент, має форму двостороннього циліндричного барабана. Звукодобування здійснюється за допомогою ударів пальцями по одній перетинці, або двома паличками по двох перетинках.

**Доля** – одиниця ритму, метра (2-дольний ритм, 3-дольний і т. д.).

**Дошкільна музична освіта** – система колективного та індивідуального навчання музики. В основі лежить виховання музичного слуху та голосу (спів).

**Дудук** – духовий інструмент. Трубка 30 см. довжиною. Має 9 отворів. Для звукоутворення застосовується подвійна трость. Може виконувати мелодії і використовуватись для довгих органно-остінатних звуків.

**Дума** – українська епічна пісня в якій розкриваються історичні, побутові, суспільні події. Виконується кобзарями, бандуристами, мають етнопедагогічний вплив на виховання патріотизму.

**Дутар** – персицький щипковий інструмент. Складається із корпуса грушеподібної форми, грифа з 13-14-ма ладками, та 2 струни. Має хроматичну будову ладів. Звук слабкий, ніжний. Використовується як сольний та акомпануючий інструмент.

**Духовна музика** – музика релігійного змісту.

## **Е**

**Епос** – слово, мова, розповідь поставлені на музику (спів) історико-героїчного характеру. Міфологія – оспівування богатирів.

**Етнічна група, меншина** – частина етносу, що проживає за межами своєї етнічної території. В Україні такими етнічними меншинами є росіяни, поляки, румуни, угорці, євреї, німці, білоруси, болгари, чехи, словаки, молдавани та ін.

**Етнічна педагогіка** – система традиційних форм навчання і виховання, притаманна даному народу.

**Етнічна самосвідомість** – усвідомлення людини своєї причетності до певного народу, нації, основна етнічна прикмета.

**Етнічна територія** – історична територія розселення певного народу, з якою тісно пов'язана його етнічна історія.

**Етнографія музична** – галузь історії музики, що вивчає етнопедагогічні особливості народного музичного мистецтва (фольклор) та культурно-побутові відносини (родинно-обрядова, календарно-обрядова, народна музика).

**Етнологія** – дослівно «наука про народ». Наука про національні основи народної музики, наука, що вивчає культурні, історичні, соціальні умови життя українського народу, його звичаї, традиції, обряди,

вірування, в тім числі їх зв'язок і взаємопроникнення музичного мистецтва.

**Етнопсихологія** – наукова дисципліна, що досліджує психічний склад і поведінку людей. Етнопсихологія вивчає вплив музичного мистецтва на етнос.

**Етноестетика** – система притаманних певному етносу естетичних уподобань, в тім числі, музичних.

**Етноестетичне середовище** – культурні традиції, свята та обряди, що склалися в конкретному регіоні і знайшли своє відображення у народному музичному мистецтві сім'ї, родини, громади.

**Етнолінгвістична музика** – галузь мовознавства та етнології, що вивчає зв'язки між мовою та музичним мистецтвом.

**Етнопедагогіка музична** – галузь педагогіки українського народу, яка вивчає систему музичного виховання та навчання. Наука про усну музичну творчість українців. Предметом музичної етнопедагогіки є народний досвід українців навчання і виховання дітей, молоді накопичений за неперервний час існування нації.

**Етнопедагогічна система музичного виховання особистості** – система організації навчально-

виховного процесу школи засобами музичного мистецтва на основі інтеграції музичної народної педагогіки та сучасних досягнень технічних засобів масової пропаганди музики у навчальних закладах та в побуті.

**Етнічні звичаї** – стійкі форми нормативної регуляції, що ґрунтуються на минулому досвіді музики українців і передаються молодому поколінню.

## **Ж**

**Жанри музичні** – типи музичних творів, згруповані за певними ознаками, які пройшли свій історичний шлях розвитку. Поділ за жанрами усної народної творчості, творів композиторів визначає як тематичне спрямування, так і формальні ознаки.

**Желейка** – російський тростевий музичний інструмент. Дерев'яна трубка з 3-7-боковими отворами. З однієї сторони має раструб, з протилежної – одинарну трость.

### З

**Забавлянка** (потішка) – примовка, коротка пісня яка призначена для втішання, розваги дитини та ритмічного виховання.

**Закличка** – жанр пісенної народної творчості (закликати весну, звертання до різних сил природи («іди, іди, дощику», «ой, світи місяченьку» і т.д.).

**Засівання** – давньоукраїнський звичай, за яким дорослі і діти в перший день нового року ходять по хатах і символічно засівають хату зерном, бажаючи щастя, здоров'я, щедрого врожаю. Часто виконують побажання речитативним співом.

**Звичай** – загальноприйнятий порядок, правила, які здавна існують у громадянському житті й побуті певного народу і часто озвучуються пісенною творчістю.

**Звук** – будівельний матеріал для музичного мистецтва. Розповсюджується при допомозі коливання упругого тіла (струна, натягнутий твердий матеріал, метал, голосові зв'язки, стовп повітря і т. д.) має висоту, тембр, тривалість. При допомозі звука створена музична система (звукоряд, мажор, мінор, народні лади, пентатоніка).

**Звукозапис** – запис звукових коливань, музичних творів на звуконосіях (диску, магнітній плівці, грамофонні записи і т.д.) для відтворення (магнітофоном, комп'ютером, мобільними апаратами, радіо, кіно і т.д.).

**Знаменний спів** – спів на основі знаків українського старовинного без лінійного нотного письма, яке застосовувалося у XI-XVIII ст. в церковній музиці.

**Знаменний розспів** – система старовинних культових «наспівів». Назва походить від «знам'я» – співочий знак.

**Зурна** – духовий інструмент розповсюджений серед народів Кавказу. По формі і звукодобуванню близький до гобоя. Довжина 30-40 см. Має 8-9 бокових отворів. Звукоряд діатонічний. Діапазон – півтори октави.

## I

**Івана Купала** – основне літнє свято, що відзначається в день літнього сонцестояння (24 червня). Супроводиться купальськими піснями, русалії. В цей день святкують Різдво Івана Хрестителя (Предтечі).

**Ігри-забавлянки** – жанр дитячого фольклору у вигляді коротких пісень, що супроводжується численними



рухами рук, ніг, голови, корпусу і служить для ритмічного виховання.

**Імітація** – (від лат. immitation – наслідувати) – повторення теми, мелодії голосом; наслідувати звуки птахів, звірів за допомогою людського голосу.

**Імпровізація** – не підготовлене заздалегідь складання пісень, мелодій, варіацій на задану тему.

**Інструментарій музичний** – сукупність музичних інструментів і деталей, що відносяться них (смичок, струни, підставки).

**Інструментоведення музичне** – наука про конструкції акустичних і виражальних властивостей музичних інструментів, включаючи їх класифікацію і історію їх розвитку у зв'язку з загальним розвитком музичної культури і техніки.

**Інструментовка** – виклад музичного твору для того чи іншого інструментального складу (квартет, тріо, оркестр, ансамбль).

**Інтервал** – (від лат. intervallum – проміжок, віддаль) співвідношення двох звуків згідно їх висоти.

**Ірмос** – (від грець. heirmos – зв'язок, ряд) в культовій музиці початковий пісно спів (тропар, канон).

**Історичні пісні** – епічні або ліро-епічні фольклорні твори в яких розкриваються історичні події, постаті.

## **К**

**Кавал** – болг. музичний інструмент, різновид флейти з циліндричним каналом 50-70 см. Поширений у Молдавії і балканських країнах.

**Камертон** – використовується для настроювання інструментів при виконанні камерної музики.

**Камиль** – адигський пастушковий інструмент. За формою подібний до флейти. Виготовляється із тростини або металу. Має 3 бокові отвори. Довжина – 70 см.

**Канон** – щипковий музичний інструмент, розповсюджений в Armenii та країнах Близнього Сходу. Має трапецієвидну форму, налічує 24-25 жильних струн, має механізми для переключення струн на 0.5 тона вверх або вниз.

**Календарні народні обряди** – пов'язані з порами року, природою та хліборобською працею. Поділяються на цикли: зимовий, що починається з Різдва (коляди), Новий рік (віншування), Водохреща; весняний, який починається з Стрітеня (15 лютого н.с.), найбільші свята: Благовіщення, Великдень, Святого Юрія;

літній, який включає Зелені свята, Івана Купала, Петра і Павла та ін. Всі вони супроводжуються в Україні пісенною народною творчістю і церковними гимноспівами та піснями-хвалами. До них відносимо весільні, хрестильні обряди.

**Калина** – кущ або деревина з білими квітами та їстівними кисло-солодкими червоними. Оспівана в народних піснях і стала природним символом України.

**Кант** – (від лат. *cantus* – спів, пісня) пісня-гімн релігійного змісту.

**Кантата** – (італ. *cantata* – співати) твір урочистого або лірико-епічного характеру, що має декілька частин, виконується солістами, хором і оркестром.

**Капела** – (від італ. *capella*) хор співаків.

**Кастаньети** – іспанський ударний інструмент. Дві раковини з'єднані шнурком. Ритмічне постукування служить для супроводу народних танців та плясок.

**Квінтет** – (від італ. *quintetto* – п'ятий) ансамбль із п'яти співаків чи музикантів-інструменталістів.

**Китара** – грецький щипковий інструмент. Має подібність до ліри. Плоский дерев'яний корпус з фігурним окресленням форм. Має 2 стойки. У верхній частині з'єднані перекладеною. Кількість струн китара

налічувала від 4-х, а удосконалений варіант – до 18 струн. Інструмент використовувався для акомпанементу до співу.

**Класика** – (від лат. classicus – зразковий) музичні твори, що визначають золотий фонд нації.

**Кобзар** – український народний співак-музикант, який супроводить свій спів грою на кобзі, бандурі.

«**Коза**» – драматизована форма-гра. Звичай «водити козу» в якій центральна маска тварини кози. Дія відбувається під час Різдвяних свят.

**Кобза** – старовинний український народний струнно-щипковий музичний інструмент.

**Козак** – вільна людина. Запорожець, українець, воїн, визволитель, борець за національне визволення.

**Кокле** – латишський щипковий інструмент. З родини гуслів. Корпус дерев'яний крилоподібної форми. Має від 5-27 струн. Звукоряд діатонічний. Довжина корпуса 70 см. Інструмент має дзвінкий і м'який звук.

**Колисанка** – пісня етнопедагогічного походження призначена для дитини.

**Коровай** – велика кругла хлібина із прикрасами, що випікається на весілля і має свій обряд і оспівана в народі.

**Коломийка** – (від назви м. Коломия Івано-Франківської обл.) українська народна пісня-танець куплетної форми, весела, жартівлива, має історичне і суспільне значення. Коломийки є як для співу, так і для інструментального виконання.

**Коляда** – (від лат. *Calendae* – перший день місяця) Різдвянські пісні релігійного змісту, куплетної форми, пісня-хвала, гімн, урочиста, величава з багатими художніми значеннями.

**Кошнар** – узбецький духовий інструмент. Дві зв'язані між собою тростинові трубки довжиною 25-30 см. Має 7 бокових отворів. Діапазон – 2 октави. По звукоподібності і тембру близький до кларнета. Використовується в ансамблях і оркестрах.

**Концерт** – (від італ. *concerto* – змагаюсь) публічне виконання музичних творів згідно зарання складеної програми. Концерт – музичний твір віртуозного характеру для інструменту чи оркестру.

**Крюки** – знамена-знаки старовинного нотного письма в Київській Русі призначені для відтворення їх у звуках.

**Купала** – свято, що припадає на літнє сонцестояння (24 червня) на Івана Купала.

**Купальські пісні** – народні календарні обрядові пісні, що співають на Івана Купала.

## Л

**Лад** – (від італ. modo – зв'язок) поєднання музичних звуків згідно тяжіння нестійких звуків до стійких (мажор, мінор, народні лади).

**Ленто** – (від італ. lento – повільно) повільний темп.

**Лімба** – монгольський нар. духовий інструмент з родини поперечної флейти. Виготовляється з бамбука. Довжина 60 см. Розповсюджений на території Бурятії.

**Ліричні пісні** – пісні етнопедагогічного характеру, що охоплюють всі сторони життя людини. найбільші групи становлять: колискові, суспільно-побутові, родинно-побутові (пісні про кохання, про сімейне життя), жартівливі, танцювальні.

**Лічилка** – віршик із лічкою у дитячій грі, часто розспівується на речитативі.

**Лютня** – польський щипковий інструмент. Має випуклий овальний корпус, коротку шийку з грифом, та струни, від 4-х до 24. Інструмент використовувався як сольний, так і для супроводу пісень. Різновиди

побутують у Молдавії, Румунії, Венгрії і носять назву кобза.

## **М**

**Мабу** – китайський духовий інструмент. Бамбукова трубочка. Має 6-7 бокових отворів і роговий раструб. З протилежної сторони надрізаний язичок. По звучанню близький до кларнета. Розповсюджений у Тибеті.

**Мандоліка** – італійський щипковий інструмент. Корпус овальний. Має 4 спарені струни. Стрій – квінтовий. Довжина інструмента – 65 см. Грають медіатором. Використовується як сольний, акомпануючий та оркестровий інструмент. Використовується в оперних та симфонічних оркестрах.

**Масова пісня** – пісня призначена для масового, хорового виконання, переважно народна.

**Марена** – опудало, яке роблять у свято Івана Купала.

**Мелодія** – (від грець. *melodia* – пісня, спів, наспів) художньо осмислено послідовний ряд звуків (лінарний) різної висоти організований за допомогою ритму і ладу.

**Метр** – (від франц. metre – міра) порядок чергування рівних за тривалістю долей музики що розподілені на опорні (сильні) і не опорні (слабкі); система організації музичного ритму.

**Молитва** – особливий текст, який вимовляють віруючі, звертаючись до Бога, Святих. Часто молитва поставлена на музику і віруючі її співають.

**Мотив** – (від нім. Motive – двигаяю) найменша музична побудова.

**Музична етнопедагогіка** – народне музичне мистецтво, а також творчість композиторів, що носить дидактичний характер, виховує і впливає на почуття людини.

**Музична грамота** – основні знання про семіотичність нотного письма та переведення його у звукове звучання, спів, гру.

**Музична пам'ять** – здатність запам'ятовувати і впізнавати музику, виконувати її без нот.

**Музична етнопсихологія** – наука яка вивчає психологію музичної творчості і сприйняття. досліджує музичне обдарування людини, нації, музичні відчуття ритму, пам'ять, творчі акти і виконання музики.



**Музична етнографія** – (від грець. ethnos – народ, grapho – пишу) музична фольклористика, що вивчає народну музичну творчість в її історичному розвитку.

**Музичне виховання** – родинне, дошкільне, шкільне виховання засобами музичного мистецтва.

**Музична освіта** – професійне навчання музики (творчість, виконавство, музична наука), а також сукупність знань отриманих в результаті цього навчання.

**Музичний звук** – джерелом звука служить струна, метал, натягнута шкіра, пластик, стовп повітря і т.д. Має висоту, тривалість, тембр і організований у музичну систему ладу, гаму.

**Мюзет** – французький музичний інструмент з родини волинок. Повітря подається з мішкового піддувала. Інструмент має дві мелодійні трубки. та патрубок який може перестроюватись по висоті звучання. Інструмент набрав широкої популярності у Франції в VII-XVIII ст.

## **Н**

**Наспів** – мелодія, виконувана співаком (вокальна мелодія).

**Народна музика** – музичний фольклор в піснях та інструментальній музиці складений народом, нацією.

**Народна пісня** – пісні українського народу в основному складені в куплетній формі, відзначаються багатством жанрів (епічні пісні, ліричні, трудові, сатиричні, побутові, обрядові, історичні, стрілецькі, повстанські, чумацькі, рекрутські, хороводні і ін.).

**Нотне письмо** – сукупність нотних знаків розміщених на нотному п'ятилінійному стані з додатковими лініями, що застосовуються для запису музики. Має свій правопис і ключі розшифрування знаків.

**Ноти** – (від лат. nota – письмовий знак) умовний знак для запису музики.

**Нюанс** – (від франц. nuance – відтінок) відтінок звучання, динаміка, поступове посилення і затихання звука, удар, акцент.

## О

**Обідня літургія** – багатоголосий церковний хоровий твір богослужіння.

**Обробка** – видозміна музичного твору шляхом гармонізації, аранжування чи транскрипції. Найчастіше обробці піддається народна музика.

**Обряди** – стереотип норми масової поведінки, що історично склалася і виявляються у повторенні

стандартизованих, утверджених звичаєм дій. Ці дії часто супроводжуються піснями або музикою. Обряд – зовнішній вияв вірування. Етнопедагогіка зберігає обрядові пісні що мають дидактичну спрямованість.

**Олим-шовир** – марійський духовий інструмент з родини кларнетів. Має одинарну трость.

**Опришки** – народні месники, учасники народно-визвольної боротьби за державність. Опришки діяли в другій половині XVI – першій половині XIX ст. в Галичині, Закарпатті, Буковині. Оспівані в народних піснях та творчості композиторів.

**Отаман** – ватажок козацьких військ оспіваний в народних піснях.

## П

**Паска** – великий хліб.

**Партитура** – (від італь. *partitura* – розділення, розприділення) нотний запис музичного твору для хору, оркестру згідно партій, інструментів.

**Партія** – (від лат. *pars* – частина) складова частина музичного твору, що виконується окремим голосом чи інструментом.

**Пестушка** – жанр дитячого фольклору, пісеньки які забавляють дитину і одночасно виховують ритмічні відчуття.

**Півтон** – найменша віддаль між звуком згідно висоти.

**Престо** – (від італ. presto – скоро) дуже скорий темп.

**Приспів, рефрен** – частина пісні яка виконується з одним і тим же текстом в кінці кожного куплету і складає другу половину мелодії.

**Псалма** – (від грець. psalma – пісня-хвала) духовна пісня на біблійні тексти.

**Покрова** – свято на честь покровительства Богородиці. Оспівана гимноспівами.

**Прикарпаття** – територія, що прилягає до Карпат (переважно Івано-Франківська обл.).

**Принцип музичний** – знання про музичне мистецтво в яких закладені навчальні, виховні закономірності розвитку жанру. Зважаючи на загально педагогічні принципи навчання і виховання музична етнопедогогіка сформувала свої дидактичні принципи (ритмізації, мелодизації, гармонізації, ладового функціонування мелодії, мелодичної та мовної спорідненості, гуманізації, природовідповідності).

**Принцип природовідповідності** – народна педагогічна мудрість яка тісно опирається не тільки на фізіологічні, психологічні та вікові особливості людини, а й на національні регіональні та генетичні закономірності навчання і виховання людини.

**Принцип ритмізації** – означає виховання ритмічних відчуттів засобами музичного мистецтва у тісному взаємозв'язку з природними особливостями проявлення ритму (ритм серця, подиху, поетичного ритму і ін.)

**Принцип мелодизації** – має виховну вартість і пов'язаний з гуманістичним процесом формування нації. Мелодія є виразником стилю, жанру музичного твору та її національної приналежності.

**Принцип гармонізації** – тісно пов'язаний з будовою мелодії та із «будівельним звуковим матеріалом», має наукове пояснення про будову акордів та стильове явище в національному, регіональному та інтернаціональному вимірі, які втілені в ладових відносинах (народні лади).

**Принцип мелодичного та мовного споріднення** – музична інтонація та мовна несуть основні почуттєві навантаження і таким чином формують музичний

образ. Музична інтонація набула «своєї мови» (інтервал, ритм, темп, динаміка, мелодичний розвиток) і вбирає в себе, підсилює семантику слова (тексту).

## **Р**

**Ріг** – один із стародавніх духових музичних інструментів, виготовляється із рога тварини, дерева, кості, кори, металу. З XVI ст. pojawiaються бокові отвори. Використовується як пастиший, поштовий, та військовий сигнальний інструмент. У Стародавній Русі отримав поширення як ратний музичний інструмент.

**Різдво** – християнське свято народження Ісуса Христа. Різдвяна музична етнопедагогіка втілилася в коляди за принципом християнської моралі і музичних образів.

**Родильні обряди** – система обрядових дій та ритуальних норм, пов'язаних із народженням дитини. Хрестильні пісні.

**Родина** – група людей, що складається з батьків, дітей, онуків і близьких родичів, які мешкають разом; сім'я. Родинна музична етнопедагогіка втілена в колискових, побутових та родинних піснях.

**Родинні обряди** – відтворюють найважливіші події в житті людини. Музична етнопедагогіка. Весільний обряд, оспівування сватання, заручин, дівич вечір, вінчання, корова та інші атрибути весільної церемонії оспівані в народних піснях і мають дидактичне спрямування. Похоронний обряд відтворений у народних голосіннях, похоронних піснях, виконання псалмів, похоронний похід.

**Родинне виховання** – форма виховання дітей, що поєднує дії батьків та інших рідних із використанням пісень-потішок, колискових, веснянок, колядок, щедрівок та ін., які мають дидактичне спрямування.

**Родовід** – історія поколінь певного роду.

**Розмір** – метричний розмір і семіотика позначення ритмічних тривалостей.

**Розспів** – піснеспів у церквах.

**Ритуали** – елемент музичної культури який характеризується оспівування та озвученням обрядів, церемоній, звичаїв, що використовуються у спілкуванні як індивідуально, так і в колективних діях.

**Русальні пісні** – співаються у продовж тижня після Клечальної неділі (Русальної неділі, Трійці).

**Рушник** – вишита тканина для оздоблення житла в українських оселях; в українських народних обрядах – символ злагоди, краси; оберіг; предмет національної символіки оспіваний у народних піснях.

**Речитатив** – (від італ. *recitativo* – декламувати ) рід вокальної музики, близької до наспівної декламації на певному звуці.

**Рітарданто** – (від італ. *ritardando* – затримування) поступове сповільнен темпу.

**Рітенуто** – (від італ. *ritenuto* – сповільнення) поступове сповільнення, але не так як при рітарданто.

**Ритмічне виховання** – система прийомів які застосовуються для виховання почуття ритму, музичної пам'яті, слухової уваги, м'язової свободи, пластичної виразності.

**Романс** – музично-поетичний твір для голосу, музичного інструменту.

## С

**Саламурі** – грузинський духовий музичний інструмент з родини флейтових. Має свистковий пристрій, виготовляється з комишу, тростини, дерева. Має 5-7 бокових отворів, передувається. Стрій – діатонічний.



**Сарангі** – індійський смичковий інструмент. Має 3-4 головних і 11-15 резонуючих струн. Корпус дерев'яний, основні струни строяться по квінтах, квартах, резонуючі – в тонах діатонічного звукоряду. Виконавець грає сидячи тримаючи інструмент вертикально.

**Свірель** – російський духовий музичний інструмент. Довжина 45-47 см. У верхній частині має свистковий пристрій. У нижній частині – 3 бокові отвори і один на протилежній стороні. Стрій діатонічний в діапазоні септими.

**Святий вечір** – переддень церковного свята Різдва. Початок колядувань по оселях гуртів-колядників.

**Спаса** – загальна назва трьох серпневих свят пов'язаних із спасителем Ісусом Христом, а також з жнивною порою, визріванням городини, садовини. 14 серпня Медовий Спас – освячення меду.

**Скоморох** – український старовинний мандрівний професійний артист який був музикантом, співаком, танцюристом акробатом і т.д. Свою діяльність супроводжували гурти, що грали на гудках, сопілках, волинках, бубнах і ін.

**Скудучай** – литовський духовий музичний інструмент з родини монгольських флейт. Довжина трубок 80-200 мм. Нижній торець закритий корком. Трубки скріплені між собою за хроматичною побудовою і мають загальний діапазон 2,5 октави. Характер звука близький до поздовжньої флейти.

**Сона** – китайський духовий тростевий музичний інструмент близький за звучанням до гобоя. Довжина 70 см.

**Сопель** – духовий інструмент з родини поздовжніх флейт, має свистків пристрій. Довжина 35-40 см. Має 6-8 бокових отворів. Звукоряд діатонічний. Використовується спосіб передування. Використовується у самодіяльних інструментальних ансамблях.

**Стрій** – звукова система в якій врівноважено співвідношення звуків по висоті (частоті) виражених у математичних величинах.

**Ступень** – кожен звук музичного звукоряду, гама, ладу. Звукова шкала ділиться на октави 12 звуків (7 основних і 5 додаткових).

**Сулінг** – індонезійський духовий інструмент з родини флейтових. Виготовляється з бамбукової трубки, має

свистків пристрій і 6 бокових отворів.  
Використовується як сольний музичний інструмент.

## **Т**

**Тар** – азербайджанський щипковий інструмент. Дерев'яний корпус закритий декою із тваринної плівки. Має 17-19 ступенів звукоряду. Довжина 90-100 см.

**Темп** – (від італ. *tempo* – час) швидкість руху метричних одиниць в якій виконується музичний твір.

**Тенор** – (від італ. *tenore* – держу) високий чоловічий голос; духовий, струнний інструмент (наприклад саксофон-Т, домра-Т і ін.).

**Теорба** – італійський щипковий інструмент близький до лютні. Має 2 головки. Друга головка для бурдонних струн. Кількість струн – до 12 парних. У XVI-XVIII ст. використовувався для акомпанементу пісень і як басова основа у інструментальних ансамблях.

**Торбан** – (від італ. *torba* – щипковий інструмент) споріднений музичний інструмент з бандурою (30–40 струн).

**Традиція** – все, що склалося в українського народу впродовж тривалого історичного періоду, набуло сталої форми і у такому незмінному вигляді

передається від покоління до покоління. Музична форма думи, пісні до традицій і обрядів.

**Трембіта** – український духовий інструмент без винтелів і клапанів, зроблений з дерева, 3 м. довжини, діаметр округлості 30 мм. пастуший гуцульський інструмент.

**Трімігас** – литовський духовий інструмент. Довжина до 1 м. Виготовлявся з дерева (2 половинки), обгорнуті корою береста. Форма – пряма, або зігнута у формі рога.

**Трумштейт** – німецький старовинний смичковий інструмент. Корпус – дерев'яний. Висота – 2 м. Форма трикутна. Кількість струн – 1. Використовувався для подачі сигналів на флоті у XVI ст. У XIX ст. вийшов з використання.

## У

**Уд** – арабський щипковий інструмент, прототип лютні.

**Україна** (Вкраїна) – країна, основне населення якої становлять українці – наша Батьківщина.

**Українська музика** – музичне мистецтво яке склалося історично і виражено в піснях, інструментальній музиці.

**Українська музична етнопедагогіка** – галузь музичного мистецтва, яка вивчає систему виховання та навчання українців засобами різних жанрів музики; наука про музичну народну педагогіку; досвід навчання і виховання дітей, молоді засобами музичного мистецтва, накопичений українським народом за тривалий час його історичного, безперервного існування; наука про емпіричний музичний досвід регіональних етнічних груп і трансмісію музично-етнічних цінностей сім'ї, роду, природного середовища засобами музичного фольклору.

## **Ф**

**Фактура** – (від лат. *factura* – обробка) сукупність засобів музичного викладу (мелодія, акорди, голоси, ритми і т. д.), що створює технічний склад твору.

**Форте** – (від італ. *forte* – сильно) показник сили звуку, динаміки, голосності.

**Фольклор** – усна народна пісенна та інструментальна творчість.

**Фольклористика** – наука про пісенний та інструментальний фольклор, історію його розвитку, збирання і вивчення музичних жанрів, зв'язок з

іншими видами мистецтва, про трансмісію його передачі та існування в просторі і часі.

## **Х**

**Хейрономія** – (від грець. cheironomsa – ручні знаки) старовинний спосіб управління хором за допомогою системи умовних рухів рук і пальців диригента, що вказували співакам на темп, метр, ритм, рух мелодії (вверх, вниз), динаміку.

**Хор** – (від грець. choros – колектив) співочий колектив який виконує вокальну музику згідно складу голосів (хорових партій). Хорознавство, шкільне хорознавство – наука, яка вивчає творчі можливості та засоби музичної виразності.

**Хормейстер** – (від нім. chor і meister – майстер, керівник) хоровий диригент (керівник хору).

**Хоровий спів** – колективне виконання вокальної музики. В Україні хоровий спів є національним музичним мистецтвом яке базується на чотириголосому фольклорному мистецтві.

**Хоровод** – український народний танець який виконується в супроводі співу танцівників або хорової групи, хору.

**Хрестини** – християнський церковний обряд хрещення дітей у супроводі духовних гимноспівів.

## Ц

**Цанца** – язичковий щипковий інструмент. Місце поширення – Західна Африка. Будова – дерев'яний ящик до якого прикріплені тонкі бамбукові пластинки. Звук видобувається шляхом відхилення пластинок пальцями, закріплених з однієї сторони до ящика. У Конго цей інструмент відомий під назвою маримба.

**Церква** – будівля, в якій відбувається християнське богослужіння на основі вірувань та церковних гимноспівів.

**Церковна музика** – музика, що супроводжує церковне (християнське богослужіння). В основу українського церковного співу із початку хрещення Київської Русі покладено знаменний наспів (Обиход, Глас, Осмогласіє, Строчний спів, Демественний спів, Партесний спів, Крюки, П'ятилінійний спів, Дячий спів). Літургія, всеночна, вечірня, похоронна музика і ін.

**Цимбали** – старовинний музичний інструмент який побутує в Галичині, Поліссі, Поділлі і складається з дерев'яного корпусу, металевих струн, на якому грають ударяючи пальметками (паличками). Акомпануючий інструмент.

## Ч

**Чангі** – грузинський щипковий інструмент. Має 6 і більше струн із кінського волосся. Найбільш поширений 6-струнний інструмент. Використовується для супроводу пісень.

**Чарівник** – згідно з уявленням народу, людина, наділена надприродними властивостями, здатна впливати на іншу людину. В етнопедagogіці – чарівна музика здатна впливати на почуття.

**Чіанурі** – грузинський смичковий інструмент. Має 2-3 струни із кінського волосся. Стрій – квартовий. Супроводжує вокальний спів.

**Чумак** – в Україні у XV-XIX ст. – візник і торговець сіллю. Ця професія відзначалася періодом довгого мандрювання, що впливало на спосіб життя людини-чумака. Чумацькі пісні відтворюють працю і побут чумаків.



### Ш

**Шахлич** – чуваський духовий інструмент з родини поздовжньої флейти. Має свистків пристрій.

**Шен** – китайський язичковий музичний інструмент з родини губної гармошки. Складається з 13-14 бамбукових трубок різної довжини. Використовувався у придворних оркестрах.

**Школа музики** – навчальний заклад, де діти отримують музичну освіту.

**Шлюб** – історично обумовлена, церквою встановлена, регульована суспільством права і обов'язки між чоловіком і жінкою по відношенню одне до одного і до виховання та навчання дітей. Шлюбні, любовні, побутові пісні складають великий пласт музичної етнопедagogіки.

### Щ

**Щедрівка** – один із найдавніших видів обрядової народної пісні.

## **Ю**

**Юрія** – давнє свято землеробського календаря, що відзначається 6 травня. Юрій вважався заступником скотарства, тому в цей день співали пастуших пісень.

## **Я**

**Ягілки** – галицька назва веснянок.

Навчальне видання

**Вовк М.В.**

**ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНО-  
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ЕТНОПЕДАГОГІКИ**

**Навчальний посібник**

Головний редактор – Василь Головчак  
Літературне редагування і коректура – Олександра Ленів  
Комп'ютерна верстка – Віра Яремко  
Дизайн обкладинки – Дмитро Радіонов

Підп. до друку 12.01.2009 р. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура “Times New Roman”.  
Ум. друк. арк. 10,1. Зам. .

**ISBN 978-966-640-**

Видавець і виготовлювач  
видавництво “Плай” ЦІТ  
Прикарпатського національного університету  
імені Василя Стефаника.  
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Бандери, 1  
E-mail: [vdvcit@pu.if.ua](mailto:vdvcit@pu.if.ua)  
*Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 2718 від 12.12.2006.*