

віртуальній мережі. З іншого боку, ці субкультури отримують нові цінності, не маючи аналогів у реальному світі. Яскравим прикладом є мережеві ігри.

У міру поширення комп'ютерних технологій робота з інформацією і комп'ютерними агентами займатиме все більшу частину людського життя. AI-агенти пам'ятатимуть за людину, допомагатимуть їй у пошуку і обробці інформації. Подібне «посилення розуму» – один із шляхів до надрозуму. Розвиток пересувних комп'ютерів, що імплантуються, призведе до того, що більшість людей будуть оточені «екзокорою», сонмом комп'ютерів, що по суті виконують частину розумової роботи і зберігають частину пам'яті свого хазяїна.

Доповнена реальність стиратиме межі між внутрішнім світом (уявою, пам'яттю) і світом реальним. Людина сприйматиме реальність вже насиченою додатковою інформацією – імена незнайомих людей, аргументи співрозмовника, зведені в єдину систему, довідкова інформація, цікаві ідеї, що підказані AI-агентами. Подальша мініатюризація мікрочіпів зробить можливим прямий інтерфейс між мозком і комп'ютером, забезпечуючи примітивне прочитування і запис думок. Поява досконалих нанотехнологій і створення субклітинних нанороботів зробить можливим прочитування і запис інформації на рівні окремого нейрона. Це дасть людині повний контроль над власним мозком [8, с. 99].

Дослідження процесу розвитку наук і технологій у сучасному світі приймає особливо гострий характер. Вступивши в епоху широкомасштабних і далеко проглядаючих технологічних нововведень, людство може кардинально змінити не лише зовнішнє середовище, але й соціоприродні властивості самої людини. Розвиток інформаційно-комунікаційних технологій вже сьогодні змінює соціальні і міжособистісні стосунки, що склалися, а бум нанотехнологій загрожує серйозними змінами економічних основ життєдіяльності цивілізації.

Все більш зростаюча дія технологій вимагає осмислення багатьох процесів. Зміни, що вносяться в сучасне суспільство технологічним прогресом, здатні вже в осяжній перспективі набути вирішального значення для подальшої еволюції людського суспільства, самого існування людства, його світогляду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеева И. Ю. «Технолюди» против «постлюдей»: НБИКС-революция и будущее человека / И. Ю. Алексеева, В. И. Аршинов, В. В. Чеклесов // Вопросы философии. – 2013. – № 3. – С. 12-22.
2. Артюхов И.В. Новые технологии и продолжение эволюции человека? Трансгуманистический проект будущего / И. В. Артюхов – М. : Издательство ЛКИ/URSS, 2008. – 320 с.
3. Гуревич П. С. Феномен деантропологизации человека / П. С. Гуревич // Вопросы философии. – 2009. – № 3. – С. 19-31.
4. Емелин В. А. Технологические соблазны современного общества: предел внешних расширений человека / В. Емелин, А. Тхостов // Вопросы философии. – 2010. – № 5. – С. 84-90.
5. Ковальчук М. В. Конвергенция науки и технологий – новый этап научно-технического развития / М. В. Ковальчук, О. С. Нарайкин, Е. Б. Яцишина // Вопросы философии. – 2013. – № 3. – С. 3-12.
6. Конвергенция биологических, информационных, нано- и когнитивных технологий: вызов философии (материалы «круглого стола»). Участвовали: В.А. Лекторский, Б.И. Пружинин и др. // Вопросы философии. – 2012. – № 12. – С. 3-24.
7. Мамчур Е. А. Фундаментальная наука и современные технологии / Е. А. Мамчур // Вопросы философии. – 2011. – № 3. – С. 80-89.
8. Прайд В. Феномен NBIC-конвергенции. Реальность и ожидания / В. В. Прайд, Д. А. Медведев // Философские науки. – 2008. – № 1. – С. 97-116.
9. Ревко П. С. Искусственные интеллектуальные системы и повседневная жизнь человека / П. С. Ревко. – Таганрог : Изд-во ТТИ ЮФУ, 2009. – 132 с.

УДК 7.071.2:37.042]-057.875:371.124:78

Петренко М. Б.

кандидат педагогічних наук, доцент
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка

СТРУКТУРА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

У статті подається структура концертмейстерських інтерпретаційних умінь майбутніх учителів музики, обґрунтовується необхідність умінь виконавсько-результативного блоку.

Ключові слова: концертмейстерські інтерпретаційні вміння, виконавсько-результативний блок, структура, майбутні вчителі музики.

Петренко М. Б. *Структура концертмейстерских интерпретационных умений будущих учителей музыки.*

В статье представляется структура концертмейстерских интерпретационных умений будущих учителей музыки, обосновывается необходимость умений исполнительско-результативного блока.

Ключевые слова: концертмейстерские интерпретационные умения, исполнительско-результативный блок, структура, будущие учителя музыки.

Petrenko M. B. *The Structure of the accompanist's interpretation skills of a future Music teacher.*

The paper presents the structure of the accompaniment interpretive skills of the future music teachers, the necessity of performance skills.

Key words: *the accompanist's interpretation skills, performance effectiveness issues, structure, a future Music teacher.*

Сьогодні необхідною є підготовка висококваліфікованих фахівців музичного мистецтва, у зв'язку з чим актуалізується досвід продуктивної підготовки майбутніх учителів музики. З цієї позиції особливого значення набуває проблема формування концертмейстерських інтерпретаційних умінь студентів, а саме: умінь виявлення смислу вокально-інструментальних творів, узгодження власної виконавської їх концепції зі співвиконавцями-школярами, педагогічно спрямованого ансамблево-майстерного втілення музичних зразків тощо. Визначення вагомості означених умінь зумовлює необхідність їх цілеспрямованого розвитку у процесі музично-педагогічної освіти.

Вітчизняна вища школа має значні здобутки в галузі професійної підготовки майбутніх учителів музики (Л. Арчажнікова, Н. Гузій, Н. Гуральник, О. Єременко, А. Козир, В. Крицький, О. Ляшенко, В. Орлов, Г. Падалка, Г. Побережна, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова та ін.). Втім, доводиться констатувати, що у музично-педагогічній науці розроблені окремі положення щодо змісту концертмейстерської підготовки. Так, педагоги-музиканти нашого часу окреслюють шляхи розвитку розподіленої уваги майбутніх учителів музики у процесі концертмейстерської підготовки (Л. Годик, В. Пустовіт), здійснюють системний аналіз спільної музично-виконавської діяльності (Е. Економова, О. Кубанцева, М. Моїсєєва), обґрунтовують педагогічні умови концертмейстерської підготовки студентів (Г. Бошук, Ю. Мірлас, Г. Сибірякова), розробляють методику читання з аркуша (А. Григор'єв, Т. Захарченко, І. Крюкова, М. Савельєва) та добору акомпанементу до мелодії шкільної пісні (Л. Михайлова, І. Одинокова). Проте проблема формування концертмейстерських інтерпретаційних умінь майбутніх учителів музики поки що не стала об'єктом спеціального дослідження: відсутнє теоретико-методологічне обґрунтування сутності та структури означених умінь.

Визначення структури концертмейстерських інтерпретаційних умінь майбутніх учителів музики, детальний розгляд виконавсько-результативного блоку зазначеного феномену становить **мету статті**.

В обґрунтуванні структури концертмейстерських інтерпретаційних умінь майбутніх учителів музики ми спиралися на положення дослідників (Н. Кузьміної, К. Платонова) про те, що структура умінь є відображенням структури діяльності. Тому підставою для класифікації означених умінь послугували визначені нами етапи інтерпретаційної концертмейстерської діяльності (ІКД) майбутніх учителів музики: осягнення художньо-образного змісту вокально-інструментального твору для дітей, узгодження власної виконавської концепції зі співвиконавцями-школярами, ансамблево-майстерне педагогічно спрямоване виконавське втілення результату осягнення. Крім цього, було враховано, що провідними компонентами у структурі будь-якої професійної діяльності є мотиваційна та оцінно-контрольна складові.

Отже, з огляду на зазначене, виділяємо такі блоки концертмейстерських інтерпретаційних умінь майбутніх учителів музики:

- *мотиваційно-когнітивний* блок, що визначається усвідомленням значущості набуття інтерпретаційних умінь у процесі концертмейстерської підготовки, містить вміння здійснювати педагогічно спрямований виконавський аналіз вокально-інструментальних творів для дітей, сформованість мистецько-професійного тезаурусу;
- *комунікативно-регулюючий* блок, що об'єднує вміння здійснювати вербальне повідомлення та музично-виконавський показ, встановлювати й підтримувати зворотний зв'язок у спілкуванні;
- *виконавсько-результативний* блок, у якому згруповано вміння забезпечувати виконавський ансамбль зі співом школярів, читати з аркуша, транспонувати, перетворювати й спрощувати фактуру супроводу (поєднувати акомпанемент із сольною партією або хоровою партитурою), добирати акомпанемент до мелодії шкільної пісні;
- *контрольно-оцінювальний* блок, який містить вміння здійснювати самооцінку, забезпечувати самоконтроль.

Розглянемо більш детально виконавсько-результативний блок досліджуваних умінь. Виокремлення цього блоку базується на позиціях науковців щодо процесуальної природи виконавської (художньої) інтерпретації; зумовлено виявленою специфікою ІКД майбутніх учителів музики, а саме етапу ансамблево-майстерного педагогічно спрямованого матеріально-звукового втілення власної виконавської концепції вокально-інструментального твору для дітей.

У мистецтвознавчій і музично-педагогічній літературі з питань виконавства передумовою майстерного звукового втілення музичних зразків вважається наявність необхідних для цього процесу уявлень. Сутність поняття „уявлення” психологи визначають як „Збережені свідомістю образи речей та явищ дійсності, що утворюються на основі попередніх сприймань і відчуттів” [1, с. 139]. Традиційно уявлення класифікують за видами аналізаторів: слухові, зорові, рухові, дотикові тощо. Але така диференціація можлива лише в межах теоретичного дослідження. В реаліях практики становлення уявлень, зазвичай, відбувається за рахунок результату комплексного впливу різних сенсорних сфер, що зумовлює їхню полімодальність. При цьому кожне конкретне уявлення відрізняється домінуванням дії певного аналізатора.

Такі відмінності об'єктивно пов'язані зі специфікою професійної праці особистості. Основою музично-виконавської діяльності вважають наявність таких видів уявлень: музично-слухових, зорових і рухових. Відповіді на питання стосовно їх ролі та взаємозв'язку у вказаному процесі коріняться в історії фортепіанної педагогіки. В центрі її – два напрями музично-виконавської підготовки. Сутність першого, фізіологічного, – в першочерговому значенні технічного розвитку піаніста; в створенні універсальних, фізіологічно раціональних і правильних рухів незалежно від художньо-образних задач. Сутність другого, психотехнічного, – в первинності слухової та образної уяви стосовно техніки, в здатності до „розумової техніки”. На первинність продукування у свідомості чітких слухових уявлень майбутніх інтерпретаційних звукових рішень наголошено й у концепції „звукотворчої волі” К. Мартинсена [2].

Ідеї сучасної музично-педагогічної науки (аспект фортепіанного виконавства) базуються на поглибленні основних положень психотехнічного напрямку та концепції „звукотворчої волі” К. Мартинсена із все більшим акцентом на підпорядкування техніки художньо-образним задачам, на одночасність функціонування всіх видів уявлень з пріоритетом слухової сфери у виконавському процесі. Безпосереднє відношення ці ідеї мають і до аналогічного процесу в ІКД майбутніх учителів музики.

Отже, в контексті досліджуваної діяльності ми можемо наголошувати на наявності координаційних дій міжаналізаторних зв'язків, що забезпечують взаємозв'язок музично-слухових, зорових і рухових уявлень, де пріоритетним є ансамблево-майстерне виконавське втілення з опорою на музично-слухову сферу.

Таким чином, формування й зміцнення означених видів уявлень є необхідним чинником успішності виконавського втілення в досліджуваному процесі. Одночасність функціонування цих уявлень повинна досягти високого ступеню досконалості: під час зорового сприйняття тексту композиторського витвору уявити музику у всій її фактурній багатомірності, „почути внутрішньо” вокально-інструментальний синтез, „відчути” адекватні рухові імпульси; тобто досягти зорово-слухо-моторного синтезу (з пріоритетом музично-слухової сфери), що є необхідним для забезпечення ансамблево-майстерного виконавського втілення заздалегідь вивченого музичного зразка, читання його з листа та транспонування по нотах. Для транспонування на слух необхідним є міцний слухо-моторний синтез.

Отже, окреслені зв'язки різновидів уявлень мають стати регулятивним чинником у процесах ансамблево-майстерної звукової об'єктивації художнього образу твору, виборі доцільних засобів виконавської виразності, засобів ансамблево-виконавського узгодження та технічних прийомів. Поряд з уявленнями ефективності й майстерності ансамблево-виконавського подання вчителем музики особистої трактовки композиторського опусу в досліджуваному процесі сприяє увага, а точніше, здатність до її розподілення.

Головними об'єктами спрямованості уваги майбутнього вчителя музики в цьому випадку є слухове й зорове сприймання, процеси мислення, моторно-руховий компонент, емоції, почуття й ансамблеві завдання. Специфічність розподілення уваги в такому разі полягає в тому, що слухове й зорове сприймання, процеси мислення, моторно-руховий компонент, емоції, почуття підпорядковуються ансамблевим завданням – досягненню „узгодженої взаємодії” між звучанням інструментального супроводу та співу школярів-співвиконавців.

Ще одним важливим внутрішнім механізмом ефективності здійснення означеного етапу досліджуваної діяльності виступає, на нашу думку, емпатія. Існує неоднозначність у визначенні феномену „емпатія”. В контексті нашого дослідження оптимальним вважаємо трактування емпатії як емоційно-когнітивного феномену. Так, у психологічному словнику зазначено: „Емпатія – розуміння емоційного стану, проникнення – „вчуття” в переживання іншої людини” [3, с. 463]. На думку Л. Надірової, емпатія педагога-музиканта – „спрямованість його свідомості на проникнення-вчуття в музичний феномен, в особистість учня як рівноправного партнера в осягненні музики й у спільній музично-творчій діяльності” [4].

Більшість дослідників феномену емпатії наголошують на процесуальності цього явища і створюють різні моделі емпатійного процесу: пізнання, чуттєве реагування, емоційне співпереживання, чуттєво-образне співчуття, рефлексивно-особистісне взаєморозуміння. Як наголошує І. Коган, емпатія може здійснюватися на різних рівнях: „від відносно простого співчуття як суто емоційного відгуку на стан іншого, через процеси „вчуття” як здатності до відтворення на власній особі стану іншої особистості, до рефлексивної, свідомої побудови образу іншої людини у сукупності її емоційних станів, життєвих мотивів і ціннісних орієнтацій” [5, с. 60].

У контексті виконавського процесу досліджуваної діяльності головною характеристикою емпатії вважаємо здатність майбутнього вчителя до розуміння емоційного стану школярів, співчуття та емоційного співпереживання з ними. Специфіка емпатійної взаємодії в цьому випадку в системі „вчитель музики” – „школярі” полягає в розумінні й передбаченні емоційних реакцій учнів на художньо-образний світ вокально-інструментальних зразків, в безпосередньому „проникненні” в їх емоційну сферу, що актуалізує феномен виникнення деякої однодумності, єдинопочуття, єдності емоційних станів, цілісно-емоційного співпереживання. В цьому випадку співучасті – знакове й аналітичне зникають, зігравши свою необхідну, але далеко не достатню роль; відбувається ефект „переносу домінанти” ізольованого індивідуально-емоційного досвіду вчителя на спільно-виконавський процес становлення музичної образності.

Формування емпатії, на думку науковців, має базуватись на активізації її засадничих компонентів, а саме децентрації, ідентифікації, синестезії. Ідентифікація (від лат. *identificare* – ототожнення) в сучасній науковій літературі тлумачиться „як процес емоційного або іншого уподібнення індивіда з іншою людиною” [6, с. 277].

Отже, уподібнення до іншого, емоційне ототожнення з ним – усе це способи взаєморозуміння індивідів, спрямовані на кращу організацію спільної діяльності, що важливо для процесу, що досліджується. Таким чином, емпатія ґрунтується на здатності прийняти роль певної людини, ідентифікувати себе з нею, а також на здатності вийти за межі свого „Я”, на здатності перенести акценти на інший, відмінний від власного, духовний світ, тобто децентрації.

Наступним компонентом, що започатковує процес емпатії, є синестезія, тобто „одночасне виникнення двох відчуттів різної модальності при подразненні одного органа чуття. За своєю природою синестезія є результатом взаємодії аналізаторів” [7, с. 321-322], наприклад, взаємодією звукових відчуттів з тактильними, зоровими, одористичними, смаковими тощо.

Отже, можна зазначити, що розглянуті вище явища (уявлення, увага, емпатія) є передумовою і запорукою високохудожнього, ансамблево-майстерного виконавського втілення майбутнім учителем музики власної узгодженої виконавської концепції вокально-інструментального твору для дітей.

Саме учитель музики несе вагому частку відповідальності за узгодження спільно-виконавського процесу зі школярами, тобто за досягнення збалансованої, упорядкованої, вираженої взаємодії у ньому; за досягнення гармонійної сумісності елементів, що складають музично-ансамблеве ціле; іншими словами, – за досягнення художньої цілісності спільного виконання музики. Окреслені завдання вимагають володіння палітрою засобів ансамблевої гармонізації – правильного віднайдення як засобів виконавської виразності, що притаманні сольному-виконавській діяльності, так і особливих доцільних засобів виконавської виразності – засобів ансамблево-виконавського узгодження; використання елементів диригентської техніки, міміки, пантоміміки. З огляду на означене стає очевидним той факт, що необхідним чинником успішного спільно-виконавського процесу зі школярами є *уміння забезпечувати виконавський ансамбль зі співом школярів*.

Поряд з цим виявлена специфіка ІКД майбутніх учителів музики, а саме її завершального етапу вказує на необхідність досконалого ансамблево-майстерного виконавського втілення не тільки задалегідь вивченого музичного зразка, а й незнайомого твору без попередньої підготовки (читання з *аркуша*); також ансамблево-музичного зразка, перекладеного в іншу тональність без зміни музичного матеріалу (*транспонування*). Необхідність здійснення цих форм музикування пояснюється завданнями, що постають перед вчителем музики: опанувувати досить багаточисленний пісенний репертуар; використовувати, за необхідністю, незнайомі твори; уникати форсування дитячих голосів під час виконання творів, написаних у незручних для дітей тональностях.

З окресленого випливає, що результативність досліджуваної діяльності залежить від *умінь: читати з аркуша та транспонувати*.

Для якісного перебігу завершального етапу досліджуваної діяльності виключно важливе значення має також використання прийомів і способів перетворення фактури супроводу. Один з них – поєднання акомпанементу з сольною партією або хоровою партитурою – допоможе компенсувати недоліки співацького інтонування школярів; другий – художньо виправдане спрощення фактури супроводу полегшить виконавське втілення зазвичай не зручного в піаністичному плані вокально-оперного репертуару; творів шкільної програми, які необхідно заграти з листа, або у транспорті; допоможе сконцентрувати увагу на виконавсько-ансамблевих проблемах; усунути виконавсько-технологічні похибки та посилити педагогічний контроль над учнівською шкільною аудиторією. З огляду на означене можна наголосити, що успішність завершального етапу досліджуваної діяльності залежить від *умінь перетворювати й спрощувати фактуру супроводу (поєднувати акомпанемент із сольною партією або хоровою партитурою)*.

Актуальною в контексті досліджуваної діяльності є також здатність майбутнього вчителя музики добирати акомпанемент до мелодії шкільної пісні, що розуміється нами як знаходження фактурної формули супроводу, що найбільш відповідає образно-жанровим особливостям пісенного зразка. Здійснення цього процесу сприятиме створенню переконливого художнього образу вокально-інструментального зразка, адекватного композиторському задуму; забезпечить виникнення необхідного емоційного стану та настрою школярів. У зв'язку з цим важливого значення для перебігу завершального етапу досліджуваної діяльності набуває *уміння добирати акомпанемент до мелодії шкільної пісні*.

Таким чином, *виконавсько-результативний* блок досліджуваних умінь забезпечує досягнення високого рівня досконалості ансамблево-майстерного педагогічно спрямованого матеріально-звукового втілення власної узгодженої виконавської концепції вокально-інструментального твору для дітей.

Отже, у статті подано структуру концертмейстерських інтерпретаційних умінь майбутніх учителів музики, що складається з чотирьох блоків, які перебувають у тісному взаємозв'язку: *мотиваційно-когнітивний, комунікативно-регулюючий, виконавсько-результативний, контрольо-оцінювальний*. Умовне виокремлення змістовно-структурних блоків надає можливість їх акцентованого розвитку, відкриває перспективи спрямованого педагогічного керування процесом їх формування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Психологія. Учебник / [под. общ. ред. П. А. Рудика]. – М. : „Физкультура и спорт”, 1974. – 512 с.
2. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / Карл Адольф Мартинсен. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
3. Психологія. Словарь / [под ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского]. – М. : Политиздат, 1990. – 543 с.

4. Надирова Л. Л. Теоретические основы и методы формирования эмпатии у студентов музыкально-педагогических факультетов: дис. ... доктора пед. наук : 13.00.01 / Лейли Леонардовна Надирова . – М., 2000. – 426 с.
5. Коган І. М. Емпатія і особливості її розвитку у дітей молодшого шкільного віку: дис. ... кандидата психол. наук : 19.00.01 / Ірина Михайлівна Коган . – К., 2005. – 179 с.
6. Современная украинская энциклопедия. Т. 5 – Харьков : Книжный Клуб „Клуб Семейного Досуга”, 2004. – 416 с.
7. Психологічна енциклопедія / [авт.-упоряд. Степанов О. М.]. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с. (Енциклопедія ерудита).

УДК 37.013

Михайличенко О. В.

доктор педагогічних наук, професор,
Сумський державний педагогічний університет ім. А. С.Макаренка

ХОРОВИЙ РУХ ТА РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В ЗАХІДНИХ РЕГІОНАХ УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЕЛЬ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.

У статті викладені основні тенденції розвитку хорового мистецтва та музичної освіти дітей та молоді у західних українських регіонах другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Основна увага приділяється створенню та роботи музичних шкіл.

Ключові слова: хорове мистецтво, історія музичної освіти.

Михайличенко О.В. Хоровое движение и развитие музыкального образования в западных регионах украинских территорий конца XIX – начала XX ст. В статье излагаются основные тенденции развития хорового искусства и музыкального образования детей и молодежи на западных украинских территориях второй половины XIX – начала XX века. Основное внимание уделяется созданию и работе частных музыкальных школ.

Ключевые слова: хоровое искусство, история музыкального образования.

Mikhaylithenko O. Choral movement and the development of music education in the western Ukrainian regions territory late XIX – early XX century. The article presents the main trends in the choral art and music education of children and youth in the western Ukrainian territories second half of XIX - early XX century. Focuses on the establishment and operation of private music schools.

Key words: choral art, history music education.

Головною метою статті є висвітлення основних тенденцій розвитку музичної освіти та виховання дітей та молоді в західних регіонах українських земель другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

У Західній Україні та Закарпатті в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. навчання музики проводилося здебільшого при церковних хорах. Діяльність таких хорів, що виникали у багатьох містах – Перемишлі, Львові, Станіславі, Стрию та інших, поступово виходила за межі лише культових завдань. Вони сприяли широкому розвитку хорової культури. Але наприкінці ХІХ ст. у Львові та інших містах Галичини відкривається низка приватних музичних шкіл, які дали спроможність залучити до навчання гри на фортепіано та співу дітей заможних верств населення. Організаторами цих шкіл виступили професійні музиканти. У фондах ЦДІА у Львові зберігаються засновницькі документи цих шкіл: музичні школи Л. Марека (Львів, 1879), Л. Маньковського (Львів, 1884), К. Мікулі (Львів, 1889), В. Червінського (Львів, 1886)¹¹, також школи Г. Аббера (Тернопіль, 1897) А. Гжи-вінського (Перемишль, 1899 р.), Р. Россельта (Львів, 1999)¹².

Основний зміст роботи і завдання цих шкіл визначалися статутами і зводилися до:

- Основна мета – навчання гри на фортепіано та співу;
- Допоміжні предмети – хоровий спів та теорія музики;
- Етапи навчання – підготовчий, вищий і удосконалювальний (концертний);
- Вступ до школи – конкурсний за здібностями;
- Навчальний рік – з 1 вересня до 15 квітня;
- Після закінчення повного курсу видається свідоцтво музиканта¹³.

Про музику як виховний чинник завжди писали у своїх працях фахівці і педагоги. Навчання музики і співу повинно служити не тільки для виховання віртуозів, а “для розбудження душі самої, для розбудження і wspomaganня того духовного життя, котре в гармонії тонів черпає сили і заохоту до стремління за добром і красою”¹⁴. А виховним засобом, насамперед, була українська пісня.

Усвідомлюючи роль музичної освіти в піднесенні музичної культури Галичини, композитори М. Вербицький та І. Лаврівський займалися педагогічною роботою. М. Вербицький у статті “О пінію

¹¹ ДІА України у Львові. – Ф.146, оп.51а, спр.662, арк.4.

¹² ДІА України у Львові. – Ф.146, оп.51а, спр.38, арк.56.

¹³ ДІА України у Львові. – Ф.146, оп.51а, спр.668, арк.37.

¹⁴ Зоря, 1881. – Ч.9. – С.106-107.