



**dziecko
w kulturze
europejskiej**

KATOWICE 2005

Biblioteka Śląska
Uniwersytet Śląski – Wydział Pedagogiki i Psychologii
Zakład Arteterapii

Dziecko w kulturze europejskiej

Redakcja
Mirosława Knapik
Wiesława A. Sacher

Katowice 2005

KOMITET WYDAWNICZY:

prof. zw. dr hab. Jan Malicki – przewodniczący
mgr Magdalena Skóra – zastępca przewodniczącego
dr Teresa Roszkowska
mgr Barbara Zgryzek

Recenzent:

prof. dr hab. Jolanta Szulakowska-Kulawik

Projekt okładki:

Tomasz Kowalski

Redaktor:

Elwira Zborowska

ISBN 83-87849-97-9

Skład komputerowy:

Zdzisław Grzybowski

Druk: Dział Poligraficzno-Wydawniczy Biblioteki Śląskiej
Nakład: 100 egz.

Spis treści

Wstęp	5
CZĘŚĆ PIERWSZA	
Dziecko wśród zjawisk kulturowych – możliwości, szanse, zagrożenia	9
Jadwiga Lach-Rosocha <i>Emancypacja kulturowa dziecka w perspektywie edukacyjnej</i>	11
Wiesława A. Sacher <i>Dziecko – telewizja – edukacja muzyczna</i>	21
Grażyna Kempa <i>Polska pieśń preferencją w edukacji muzycznej wychowanków w warunkach integrującej się Europy</i>	33
Wiesława A. Sacher <i>Percepcja muzyki jako wyznacznik rozwoju muzycznego dziecka (zarys problematyki)</i>	45
Anna Stawiarska <i>Rozwój uzdolnień plastycznych dziecka</i>	53
Anna Łobos <i>Dziecko i jego język w kulturze postmodernistycznej</i>	71
Barbara Dutkiewicz <i>Rola improwizacji ruchowej w rozwijaniu wyobraźni dziecka</i>	79
Szymon Bywalec <i>Utworki orkiestrowe dla słuchacza dziecięcego w twórczości kompozytorów XX wieku</i>	91
Oksana O. Guminska <i>Z historii wychowania muzycznego w szkołach Ukrainy (zarys)</i>	109
Marzena Śniarowska-Witt <i>Taniec z wewnętrznym dzieckiem. O znaczeniu przekazu kulturowego i rodzinnego dla budowania tzw. skryptu życiowego oraz o możliwości zmiany owego skryptu pod wpływem oddziaływań choreoterapeutycznych</i>	119
Grażyna Szafraniec <i>Terapia artystyczna dla dzieci z problemami rozwojowymi. Cele koncepcji i uwagi metodologiczne</i>	133

Z historii wychowania muzycznego w szkołach Ukrainy (zarys)

W życiu narodów różnych krajów szczególną rolę pełni kultura muzyczna. Właśnie muzyka skupia w sobie bogactwo duchowe każdej narodowości. Dlatego wychowanie muzyczne powinno być jednym z podstawowych zadań pedagogicznych²⁰⁶, bez względu na to, jakiego kraju to dotyczy. Zarówno z obserwacji doświadczeń praktycznych jak i rozwoju teorii w zakresie pedagogiki muzyki można wnioskować, że w wielu krajach na świecie wykształciły się specyficzne, odrębne systemy kształcenia muzycznego.

Ukraińska pedagogika muzyki ma głębokie korzenie historyczne, wywodzące się z czasów Rusi Kijowskiej (IX–XII w.). Wówczas centrum kształcenia były dwory, klasztory oraz sobory cerkiewne. Wśród przedmiotów nauczania był śpiew chóralny z nut (kriuki)²⁰⁷. Kształceniem zajmowali się jednak nie tylko kapłani i zakonnicy, ale również wybitni, świeccy działacze, jak np.: Jarosław I i potem jego potomkowie, Włodzimierz Monomach I i inni. Nauczali oni śpiewu chóralnego na Rusi w szkołach przyklasztornych i cerkiewnych.

Podstawy znajomości muzyki ulegały także rozpowszechnieniu przez działalność szkół bractw cerkiewnych. Szkoły te działały z końcem XVI wieku na ziemiach dzisiejszej Ukrainy. Zatwierdzone były listem królewskim²⁰⁸, miały swój statut, w którym określano wyznaczony kierunek treści kształcenia i wychowania. W owych szkołach obowiązkowym przedmiotem był śpiew cerkiewny, uwzględniający nabywanie umiejętności pisania i czytania nut. Istniały w nich także chóry, w których śpiewano jednogłosowo – wielogłosu nauczano głosami oddzielnie. Wśród tego rodzaju szkół wielką popularnością, ze względu na nauczanie śpiewu wielogłosowego, cieszyła się szkoła Lucka, w której przywiązywano wielką wagę do kształcenia muzycznego w tym zakresie. Z analizy źródeł historycznych wynika, że posiadano tam wiele materiałów nutowych ujętych w zeszytach na cztery, sześć i osiem głosów. Niektórych uczniów kształcono tam także w grze na instrumentach.

²⁰⁶ Por. prace: W.A. Sacher, *Sluchanie muzyki i aktywność artystyczna dzieci*. Impuls, Kraków 1999, L. Burlas, *Teória hudobnej pedagogiki*. Prešovská Univesita, Prešov 1997, i in.

²⁰⁷ W tamtych czasach nazwa zapisu nutowego, zbliżonego do pisma neumatycznego.

²⁰⁸ W dzisiejszym rozumieniu prawo do działalności edukacyjnej.

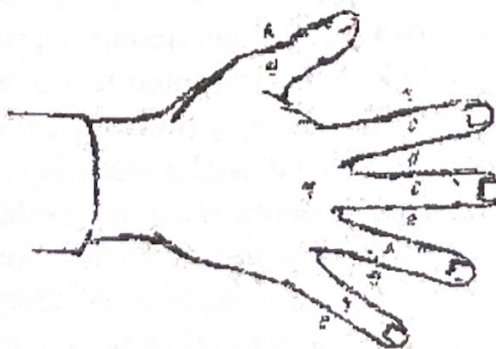
W drugiej połowie XVII wieku na Ukrainie, Białorusi, a potem w Rosji pojawiają się znawcy śpiewu wielogłosowego. Pomysłodawcą nowej kultury śpiewaczej, pochodzącej od cerkiewnej i ludowej – świeckiej, był kompozytor, teoretyk i pedagog Mikołaj Dileckij (ok. 1630–1680). Skomponował on wiele utworów wielogłosowych oraz sformułował zasady muzyki w pierwszym na Ukrainie i Rosji muzyczno-teoretycznym i metodycznym podręczniku do nauczania podstaw wiedzy muzycznej „Gramatyka muzyczna” (1677). Praca ta zawiera również opis technik komponowania na chóry wielogłosowe.

W jednym z rozdziałów tej książki poświęcono dużo miejsca na metodykę nauczania śpiewu dzieci. M. Dileckij przedstawił tu najważniejsze zasady dydaktyczne:

- pogładowość;
- naśladowanie;
- zachęcanie;
- wzbudzanie uczuć.

Miały one służyć umożliwianiu rozwijania zdolności muzycznych, myślenia, reakcji wzrokowo-słuchowych na dźwięki, nabywaniu umiejętności czytania nut oraz przyswajaniu wiedzy o muzyce. Poglądy tego autora na teorię muzyki wskazują na wpływy zachodnioeuropejskie, gdyż napisana przez niego *Gramatyka muzyczna* składa się z kolejnych dźwięków skali muzycznej (stopni) i stosunków między nimi, analogicznie do języka mówionego i pisanego, złożonego z sylab, słów i zdań.

Przed przystąpieniem do czytania nut przez dzieci M. Dileckij proponuje nauczyć je śpiewu za ręką²⁰⁹ (pięć palców – pięć linii). W zapisie stosowano dla tej metody najpierw klucz altowy (z grupy C), a następnie też inne klucze. Po opanowaniu tej umiejętności autor proponuje przejście do pięciolinii i zwykłego, powszechnego zapisu nutowego.



Rysunek 1. Oznaczenia nazw dźwięków na palcach ręki według Dileckiego.

²⁰⁹ Metoda ta w pewnym stopniu przypomina metodę relatywną Z. Kodaly'ego, powstałą dwa wieki później.

W kształceniu czytania nut M. Dileckij nadał dużą wagę spostrzeganiu wzrokowo-słuchowemu, ponieważ uważał, że ćwiczenie tej dyspozycji jest najważniejsze zarówno dla kształcenia spostrzegawczości jak i słuchu muzycznego. Jednym ze sposobów wprowadzania i ćwiczenia śpiewu z nut było tzw. „koło muzyczne”, w którym pomieścił pięć okręgów, od najmniejszego w środku, do największego na zewnątrz. Na liniach i pomiędzy nimi zaznaczał dźwięki. W czasie realizacji relacje pomiędzy nimi były zachowywane, gdy cały układ okręgów umieszczał wyżej lub niżej. Była to więc forma transpozycji.

Ciekawym elementem w jego koncepcji było ćwiczenie śpiewu z nut z owych pomocy dydaktycznych oraz śpiewanie trójdźwięków z rozpoznawaniem ich trybu z góry w dół, a nie – jak to się najczęściej stosowało – odwrotnie, z dołu do góry. Zanim Dileckij poprowadził dzieci do śpiewu wielogłosowego potrafiły już one czytać nuty. Kolejnym krokiem było wprowadzanie kanonów dwugłosowych z elementami możliwych improwizacji w oparciu o główną melodię.

M. Dileckij podkreśla wagę umiejętności improwizacji. Proponuje, aby uczniom na początku podawać motywy do przekształcania rytmicznego i melodycznego. Owa improwizacja w jego rozumieniu była bardziej kształceniem świadomego pojmowania różnych zagadnień muzycznych, niż próbą twórczego działania. Na przykład, przy opanowywaniu interwałów tercji, albo kwarty oraz potrzebie zrozumienia wartości rytmicznej z kropką – cały motyw do improwizacji budowano z zastosowaniem tych problemów. M. Dileckij proponował także formy improwizacji na bazie tekstów. Ich naturalna rytmiczność była podstawą dla poznawania rytmów muzycznych. Widzimy więc, że autor *Musikijskiej gramatyki* – jak na owe czasy pracy bardzo nowatorskiej – wykorzystywał nie tylko ćwiczenia wokalne-chóralne, ale także poszukiwał nowych, dostępnych i bardziej efektywnych sposobów i metod nauczania śpiewu.

W drugiej połowie XIX wieku i na początku XX na Ukrainie ważną rolę w organizacji muzycznego, masowego wychowania mieli ukraińscy kompozytorzy – dzisiaj już zaliczani do klasyki – Mikołaj Łysenko, Mikołaj Leontowicz, Kyryło Stecenko i inni. Ich wspólną, charakterystyczną cechą było posiadanie zarówno zdolności kompozytorskich jak i pedagogicznych.

Opierając się na głębokiej tradycji śpiewaczej narodu ukraińskiego kompozytorzy-pedagodzy prowadząc działalność w zakresie wychowania muzycznego uważali śpiew chóralny, a ludową pieśń szczególnie, za podstawę nauczania muzyki. Trzeba zauważyć, że podjęli oni pierwsze próby kompleksowego formowania osobowości dziecka metodą wprowadzania go w kulturę muzyczną, z włączeniem muzyki ludowej, poprzez muzyczną działalność, która na Ukrainie jest syntezą muzyki, poezji, tańca i gry na instrumentach.

Doświadczenia pedagogiczne tych kompozytorów zostały odnotowane w podręcznikach, śpiewnikach, rozprawach metodycznych oraz utworach muzyczno-dramatycznych przeznaczonych do wykonywania przez dzieci.

Wkładem M. Leontowicza (1842–1912) w rozwój wychowania muzycznego były następujące kompozycje:

- składanka dziecięcych gier i „wieśnierek”²¹⁰ z akompaniamentem fortepianowym „Mołodoszchi” (1875);
- zbiór piosenek w opracowaniu na chór dla uczniów młodszych i średnich klas w szkołach podstawowych (1908), do którego weszły pieśni ludowe prawie wszystkich rodzajów, również i dziecięce;
- pierwsze dziecięce opery: „Koza-dereza”, „Pan Kocki”, „Zima i wiosna”.

Wielkie znaczenie pieśni ludowej w wychowaniu muzycznym podkreślił M. Łysenko. Ludowa pieśń bowiem to – według tego kompozytora – niewyczerpane źródło dla kształcenia narodu, jego historii i dnia dzisiejszego. Podobne poglądy wyrażał Kyryło Stecenko (1882–1922) podkreślając, że twórczość ludowa jest pełna prostoty, ścisłości w treści skoncentrowanej na jednym wątku. „Pieśń ludowa – mówił Stecenko – zarówno w tekście jak i melodii zawiera całą gamę uczuć i myśli o nadzwyczajnej prostocie i prawdzie. Nie ma w niej ani zbędnego słowa, ani nuty. Nie ma też sztuczności oraz kłamstwa”²¹¹. Wskazywał on, że śpiew z nut trzeba zaczynać od kształcenia poczucia metrum i rytmu, a nie od różnicowania wysokości dźwięków. Dzieci bowiem odtwarzają rytm łatwiej i dokładniej niż melodię. Stąd ów pedagog zalecał czytać rytmy z nut na jednym dźwięku równocześnie przez grupę, w oparciu o rymowane teksty słowne. Podkreślał także, że ćwiczenia takie kształcą prawidłową dykcję. Formułując zaś zalecenia metodyczne dla nauczycieli w zakresie kształcenia głosów dziecięcych kierował się następującą zasadą, że śpiew to przedłużona mowa. Głoskę, sylabę, słowo i zdanie należy najpierw prawidłowo, zrozumiale i wyraźnie wyartykułować, a potem dopiero prześpiewać. Będąc psychologiem rozumiał aspekt motywacyjny w dziecięcych działaniach, nie zalecał zatem upomnień i krytyki, aby nie zniechęcić dzieci do pracy. Sugerował natomiast, że istnieje potrzeba pokazu prawidłowego sposobu śpiewania przez nauczyciela i zachęcanie dzieci do naśladowania.

Szczególną popularnością cieszyły się opracowane przez K. Stecenkę zbiory pieśni *Luna* (1907) i *Szkolnyj spiwanyk* (1918), które dla uczniów stanowiły najlepsze przykłady twórczości ludowej. Na uwagę zasługują także dziecięce opery tego kompozytora *Iwasyk – Telesyk* (1911) oraz *Łysyczka, kotyk i piwnyk* (1911).

²¹⁰ Piosenka ludowa, przyp. tłum.

²¹¹ Процик С.С., *Внесок українських композиторів у теорію і практику музично-естетичного виховання школярів* //Музика в школі. Вип 8. – К.: Муз. Україна, 1982. – С. 52–57.

Wybitny ukraiński kompozytor, choreograf i folklorysta Wasyl Werchowyniec (1880–1938) był pierwszym z pedagogów ukraińskich, który opracował system wychowania muzyczno-estetycznego, uwzględniając włączenie do procesu nauczania dzieci aktywnej zabawy. Uważał, że w ta forma pracy wspomaga wychowanie zdrowotne (fizyczne), intelektualne, estetyczne i społeczne. W. Werchowyniec jest autorem zbioru pieśni „Wesnianoczka” (1925) dla dzieci przedszkolnych i w młodszym wieku szkolnym. Większość piosenek skomponował sam, a ze względu na melodykę, harmonikę i charakter, utwory te są podobne do piosenek ludowych. Ważne miejsce w „Wesnianoczce” zajmują zabawy muzyczno-ruchowe oparte na pewnego rodzaju inscenizowaniu różnych czynności związanych z wykonywaniem pracy. Dzieci podczas takiego muzykowania doświadczają rytmu muzyki w ruchu i tańcu, uwrażliwiają się na piękno przyrody, doceniając piękno codziennego życia. Wiele z tych zabaw ukierunkowano na rozwój fizyczny dziecka, dla hartowania organizmu ćwiczeniami fizycznymi.

W pierwszej połowie XX wieku na Ukrainie sformułowano teorię wszechstronnego wychowania dzieci. Właśnie wtedy włączono do zajęć muzycznych obok śpiewu chóralnego w szkole słuchanie muzyki, improwizację i próby twórczości dzieci.

Problem wzbogacenia wrażeń muzycznych i nagromadzenia doświadczeń słuchowych, będący podstawowym zagadnieniem w zakresie kształcenia muzycznego realizowanym wówczas w szkołach Ukrainy, przyczynił się do pojawienia się w latach dwudziestych nowego rodzaju pracy muzyczno-wychowawczej: słuchania muzyki. W procesie formowania kultury aktywnego słuchania, główny akcent skupiono na zainteresowaniach i przeżyciach emocjonalnych dzieci. Po raz pierwszy zasadę takich zajęć sformułował wybitny rosyjski naukowiec, kompozytor i pedagog Borys Asafiew (1884–1949).

Pierwsze próby tworzenia podstaw metodycznych słuchania muzyki na Ukrainie podjął Pylyp Kozycki (1893–1949). Uważał on, że w procesie nauczania nauczyciel powinien zachować w polu widzenia dwa kierunki oddziaływań: ogólnoestetyczne wychowanie dzieci i nabywanie przez nie specyficznej wiedzy muzycznej. W związku z tym radził, aby klasyfikować utwory muzyczne nie na podstawie chronologii, lecz w zależności od możliwości percepcyjnych wychowanków. P. Kozycki pisał, że na początkowym etapie należy zwrócić uwagę na znalezienie w muzyce zjawisk powiązanych z rzeczywistością otaczającą dziecko: „Muzyka – język procesów życiowych, który nie ujawnia obiektów percepcji, a zarysowuje, jak trwa ten albo inny proces w świadomości”²¹². Procesy życia ludzkiego, które muzyka jest w stanie

²¹² Процик С.С., Внесок українських композиторів у теорію і практику музично – естетичного виховання школярів // Музика в школі. Вип 8. – К.: Муз. Україна, 1982. – С. 52–57.

zilustrować podzielił na następujące grupy:

- praca, taniec, krok, co ujawnia się w zewnętrznym ruchu;
- uczucia, ujawniające się w wewnętrznym przeżyciu, we wchłonięciu nastroju i reakcji na niego;
- myślenie, ujawniające się w równoległym współdziałaniu różnych elementów świadomości²¹³.

Na następnym etapie staje się możliwa realizacja drugiego kierunku muzyczno-pedagogicznej pracy z dziećmi: nabycie wiedzy teoretycznej, zapoznanie z budową utworów muzycznych. „Wydobycie od dzieci umiejętności orientacji w wiedzy muzycznej (...) osiągnąć można tylko w tym wypadku, gdy dziecko uświadomi sobie znaczenie muzycznej mowy (języka) (symbolika, elementy wyrazu muzycznego, barwy) oraz podstawowe zasady form muzycznych, czyli rodzaje schematów, według których kompozytorzy przedstawiają swoje myśli muzyczne”²¹⁴.

Przekonanie P. Kozyckiego o tym, że analiza utworów muzycznych nie powinna się sprowadzać do teorii, zachęciło go do poszukiwań kompozytorskich. Przyjął założenie, że żywe, pełne wyrazu wykonanie muzyki pozwala nie tylko na emocjonalne jej doświadczanie, ale i rozumienie. Wydał zbiór utworów dla dzieci „Woloszky” (1926). Był to pierwszy przykład w dziecięcej literaturze chóralnej z wzorami najpopularniejszych form muzycznych. Zawierał przykłady formy wariacyjnej, trzyczęściowej, rondo i fugi oraz cztery miniatury chóralne tworzące cykl suitowy.

Kurs słuchania muzyki, według tego pedagoga, powinien składać się z następujących faz: aktywne, świadome słuchanie muzyki, zapoznanie z elementami języka muzycznego oraz zasadami tworzenia form, zapoznanie ze szkołami kompozytorskimi i stylami. Kozycki dowodzi, że „(...) wykonywanie muzyki powinno wpływać na aktywny i skupiony jej odbiór, powinno kształcić umiejętność orientacji w jej budowie i przebiegu. Kontakt z muzyką powinien wszechstronnie pobudzać reakcje do działania i skojarzeń”²¹⁵.

Szczególne znaczenie twórczości dzieci w kształceniu muzycznym podkreślał wybitny rosyjski kompozytor i pedagog, Bolesław Jaworski (1877–1942), który pracował na Ukrainie. Według niego „(...) element twórczości powinien wejść w program wszystkich lat nauki, a we wszystkich szkołach powinno się nauczać nie tylko odtwarzania muzyki, ale i jej tworzenia. Kształcenie słuchu i świadomości muzycznej powinno rozwijać twórcze umiejęt-

²¹³ Величко Н.А. П.О., *Козицький і проблеми музичного виховання дітей в перше післяреволюційне десятиріччя на Україні* // Українське музикознавство: республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник. Вип. 25. – К.: Муз. Україна, 1990. – С. 71–78.

²¹⁴ Там же.

²¹⁵ Там же.

ści zarówno w zakresie form muzycznych jak i w stosowaniu muzycznych środków wyrazu tak, aby uczeń potrafił przedstawić swoje własne pomysły muzyczne”²¹⁶.

B. Jaworski, będąc propagatorem progresywizmu pedagogicznego i zarazem działaczem muzycznym uważał, że celem wychowania muzycznego dzieci w pierwszym etapie jest pobudzenie ich zdolności twórczych, a następnie kształcenie, poczynając od rozwoju poczucia rytmu i metrum, ponieważ jedność muzyki i rytmicznych ruchów dziecko przyjmuje jak zjawisko naturalne. Jaworski pragnął aktywizować uczniów poprzez ich własną aktywność w postaci muzykowania i tworzenia. Wprowadził do praktyki szkolnej dziecięce orkiestry perkusyjne, z użyciem bębnów, kastanietów, trójkątów i dzwoneczków o dźwiękach różnej wysokości. Gra w takiej orkiestrze, uzasadniał, była jedyną możliwością rozwoju dla dzieci, które nie mają dość dobrych warunków wokalnych do uczestnictwa w chórze, a których zdolności muzyczne mogłyby podlegać akceleracji.

Dzisiaj system wychowania muzycznego w szkołach Ukrainy nie tylko wchłonął wszystkie opisane powyżej doświadczenia, ale i twórczo wykorzystuje osiągnięcia pedagogów-muzyków z innych krajów: E. Jaques-Dalcroze’a, C. Orffa, Z. Kodaly’ a. W ostatnich trzech dziesięcioleciach zauważalny jest wpływ muzyczno-pedagogicznej koncepcji rosyjskiego kompozytora i pedagoga Dymitra Kabalewskiego (1904–1987).

W ciągu wieloletniej pracy z dziećmi D. Kabalewski pragnął znaleźć taką koncepcję pedagogiczną i takie metody, które mogłyby zaciekawiać dzieci muzyką, przybliżyć je do tej wspaniałej sztuki, zawierającej w sobie znaczne możliwości duchowego wzbogacenia człowieka. Stworzony przez niego system wychowania muzycznego znalazł swoich zwolenników na całym świecie. Również na Ukrainie, idea tego muzyka-pedagoga jest doceniana i stanowi podstawę do konstrukcji programów szkolnych z zakresu muzyki. Ich skuteczność sprawdzono wieloletnim doświadczeniem. Praktyka potwierdza efektywność tej koncepcji, w której istotą jest poznawanie muzyki jako żywej sztuki.

Lekcja muzyki według D. Kabalewskiego jest procesem emocjonalnego, aktywnego uczestnictwa w działalności muzycznej uczniów w postaci słuchania muzyki, śpiewu, muzykowania i ruchu z muzyką. Całość lekcji oscyluje wokół jej tematu, którego objaśnienie nie byłoby możliwe bez zastosowania wszystkich form aktywności ucznia. U podstaw tych zajęć nie ma już wyłącznie tradycyjnych ogniw (śpiew, wyuczenie zapisu muzyki, słuchanie muzyki), ale rozmaite formy muzykowania i tworzenia, a więc różne rodzaje obcowa-

²¹⁶ Из истории советского музыкального образования: Сборник материалов и документов. - Л.: Музыка, 1969.

nia ze sztuką. Kabalewski ponadto zachęca nauczycieli do rozmów o muzyce samą muzyką, a więc zarówno: czy to podczas rozśpiewywania, czy grania, czy improwizowania, najważniejsza jest sama muzyka, a nie mówienie o niej.

Podejście D. Kabalewskiego do wychowania sztuką sugeruje konieczność przemyślenia zasad dydaktyki ogólnej, stosownych do specyfiki nauczania muzyki. Podkreślając konieczność kształcenia umiejętności swobodnego, nieskrępowanego myślenia sugeruje, że jest ono wskaźnikiem twórczego rozwoju uczniów. Rozpatruje tu stosowanie zasady podobieństwa i kontrastu jako decydujących zabiegów myślowych. Kryterium efektywności zajęć twórczych, twórczej aktywności ucznia wyraża się, według D. Kabalewskiego, pragnieniem zrobienia czegoś swojego, lepszego, nowego.

Ten krótki zarys historyczny wychowania muzycznego w szkołach Ukrainy świadczy o bogatych, praktycznych i metodycznych doświadczeniach w tym zakresie. Stałe wzbogacanie własnych tradycji muzyczno-pedagogicznymi pomysłami z innych krajów oraz świadomość, że również grupy różnych narodowości zamieszkujące nasz kraj²¹⁷ wnoszą cenne wartości do jego kultury, przyczyniają się zarówno do rozwoju pedagogiki muzyki jako nauki, jak i do rozwoju praktyki edukacyjnej, w której coraz więcej wagi przywiązuje się do twórczego rozwoju dziecka.

Bibliografia

- Burlas L., *Teória hudobnej pedagogiki*. Prešovská Univesita, Prešov 1997.
- Федотов Є., *Кирило Григорович Стеценко – педагог*. – К.: Муз. Україна, 1977. – 103 с.
- Іванова Л., *Педагогічні ідеї М. Леонтовича* // *Музика в школі*. Вип. 8. – К.: Муз. Україна, 1982. – с. 58–61.
- Из истории советского музыкального образования*. Сборник материалов и документов. – Л.: Музыка, 1969.
- Кабалевский Д.Б., *Воспитание ума и сердца*: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1984. – 206 с.
- Kurincová V., „Imigranti – výzva pre pedagogickú teóriu a diferencování pedagogikú prax”. W: *Diferenciácia vyučovania a súvislosti*. Red. E. Petlák S. Juszczuk, i in. PF UKF, Nitra 2004.

²¹⁷ Por. V. Kurincová, „Imigranti – výzva pre pedagogickú teóriu a diferencování pedagogikú prax”. W: *Diferenciácia vyučovania a súvislosti*. Red. E. Petlák, S. Juszczuk, i in. PF UKF, Nitra 2004.

- Леонтович М.Д., *Практичний курс навчання співу у середніх школах України*. – К., 1989.
- Лисенко О., *Спогади про батька*. – К., 1991.
- Процик С.С., *Внесок українських композиторів у теорію і практику музично-естетичного виховання школярів* // *Музика в школі*. Вип 8. – К.: Муз.Україна, 1982. – С. 52–57.
- Sacher W.A., *Sluchanie muzyki i aktywność artystyczna dzieci*. Impuls, Kraków 1999.
- Величко Н.А. П.О., *Козицький і проблеми музичного виховання дітей в перше післяреволюційне десятиріччя на Україні* // *Українське музикознавство: республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник*. Вип. 25. – К.: Муз. Україна, 1990. – С. 71–78.
- Верховинець В.М., *Весняночка Ігри з піснями для дітей дошкільного віку та молодших школярів*. 4-е видання – К.: Муз. Україна, 1979. – 339 с.