

Міністерство освіти і науки України
Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка
Департамент культури і туризму
Полтавської обласної державної адміністрації
Обласний методичний кабінет навчальних закладів
культури і мистецтва

ШЛЯХИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ В УМОВАХ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ

МАТЕРІАЛИ
Обласної науково-практичної конференції
з міжнародною участю

21-22 травня 2020 року

Частина 2

Полтава – 2020

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Сулаєва Наталія Вікторівна – доктор педагогічних наук, професор, декан психолого-педагогічного факультету Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (науковий редактор);

Левченко Григорій Семенович – заслужений діяч мистецтв України, професор завідувач кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (науковий редактор);

Богодиста Ліна Вікторівна – директор Обласного методичного кабінету навчальних закладів культури і мистецтва (літературний редактор);

Гринь Юлія Миколаївна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Дем'янюк Наталія Юріївна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (відповідальний редактор);

Ірклієнко Вікторія Степанівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (відповідальний редактор);

Лобач Олена Олександрівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (відповідальний редактор, упорядник);

Павленко Наталія Олександрівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (відповідальний редактор);

Полухіна Ольга Сергіївна – заступник директора Обласного методичного кабінету навчальних закладів культури і мистецтва (літературний редактор);

Вовченко Сергій Володимирович – старший викладач кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Глушкова Світлана Іванівна – старший викладач кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Ремезова Наталія Миколаївна – старший викладач кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Яковлев Володимир Петрович – старший викладач кафедри музики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Комишан Юлія Вадимівна – аспірантка Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

РЕЦЕНЗЕНТИ

Федій О. А. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри початкової освіти, природничих і математичних дисциплін та методик їх викладання Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Соломаха С. О. – кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник відділу змісту і технологій педагогічної освіти Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України.

Шляхи вдосконалення педагогічної майстерності викладачів мистецьких шкіл в умовах трансформаційних викликів сьогодення : матеріали Обл. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (21–22 трав. 2020 р., м. Полтава) : у 2 ч. Ч. 2 / ред. кол. : Г. С. Левченко, Н. В. Сулаєва, Ю. М. Гринь, Н. М. Ремезова, Ю. М. Комишан та ін. ; наук. ред. Г. С. Левченко ; відповід. ред. В. С. Ірклієнко, Н. О. Павленко ; упоряд. О. О. Лобач. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2020. 168 с.

Збірник складають матеріали обласної науково-практичної конференції, де обговорено широкий спектр проблем із таких напрямів: «Мистецька освіта: історія, теорія, перспективи», «Поглиблення професійної компетентності педагогічних працівників мистецьких шкіл», «Удосконалення методичної майстерності викладачів мистецьких дисциплін», «Виховання та розвиток особистості в процесі загальної та спеціальної мистецької освіти».

У третій частині збірника представлено зміст воркшопів із методик: теоретичної та вокально-хорової підготовки учнів мистецьких шкіл; навчання гри на народних і оркестрових інструментах та викладання різних видів мистецтва (образотворчого, хореографічного, театрального).

Матеріали адресовано науковцям, педагогічним працівникам закладів загальної середньої та позашкільної освіти, магістрантам, студентам і всім, хто зацікавлений у розвитку вітчизняної мистецької освіти.

*Рекомендовано до друку вченою радою
Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка
(протокол № 11 від 6 квітня 2020 р.)*

ЗМІСТ

Воркшопи

УДОСКОНАЛЕННЯ МЕТОДИЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

1. Методика теоретичної підготовки учнів мистецьких шкіл

| | |
|---|----|
| Баран Катерина Творчий розвиток учнів на уроках музичної літератури | 8 |
| Гриша Юлія Розвиток навичок точного інтонування на уроках сольфеджіо | 10 |
| Дорошенко Вікторія Форми музичного диктанту на уроках сольфеджіо | 12 |
| Єфімцева Аліна Використання музично-художніх прикладів при вивченні інтервалів на уроках сольфеджіо | 14 |
| Захаренко Тетяна Вивчення засобів музичної виразності на уроках музичної літератури | 16 |
| Зінич Альона Робота над інтервалами на уроках сольфеджіо | 19 |
| Касяненко Оксана Як легко навчити початківців читати ноти | 21 |
| Осіпова Тетяна Ознайомлення учнів середніх класів мистецьких шкіл із темою «Тритон – представник інтервалів дисонуючої групи» | 24 |
| Полтавець Наталія Застосування українського музичного фольклору на початковому етапі занять сольфеджіо в мистецьких школах | 26 |
| Родіонова Віра, Крамаренко Тетяна Слуховий аналіз на уроках сольфеджіо в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах | 28 |
| Стеценко Марія, Саморай Алла Музичний диктант на уроках сольфеджіо як засіб виховання естетичного смаку | 30 |
| Сурмач Анна Застосування ігрових форм роботи на уроках сольфеджіо | 31 |
| Труш Анна Викладання музично-теоретичних дисциплін у сучасній мистецькій школі | 33 |

2. Методика навчання гри на народних інструментах

2.1. Баян, акордеон

| | |
|--|----|
| Даниленко Ірина, Перепелиця Оксана Постановка виконавського апарату акордеоніста: недоліки та поради щодо їх усунення | 36 |
| Демент Анатолій Розвиток виконавської майстерності баяніста в дитячій музичній школі | 38 |
| Дзюба Володимир, Корольов Анатолій Алгоритм роботи над музичним твором у класі баяна | 40 |
| Костиренко Роман, Шаповал Павло Робота над поліфонічними творами в класі баяна | 41 |
| Стрижиус Станіслав Структура уроку в класі баяна | 44 |
| Стрюк Олексій Розвиток музичного мислення та техніки виконання в учнів-баяністів | 45 |
| Сябро Олександр Розвиток у баяністів навичок міховедення в дитячій мистецькій школі | 47 |
| Темник Анатолій, Клепач Людмила Використання методу варіантів у роботі над технічним матеріалом у класі баяна | 49 |
| Чопенко Олександр Розвиток технічних навичок гри на акордеоні | 51 |
| Яковлев Володимир Методика роботи над технікою правої руки у класі баяна | 52 |

2.2. Бандура, домра, гітара

| | |
|---|----|
| Бабенко Володимир Постановка правої руки гітариста | 54 |
| Бондаренко Тетяна Робота над вправами та етюдами в класі домри | 55 |
| Возняк Валентина Робота над звуковидобуванням на початковому етапі навчання гри на гітарі | 57 |
| Діденко Тамара Засвоєння елементарних навичок гри на бандурі | 59 |
| Дуда Сергій Робота над інструментально-технічними навичками на уроках гітари як засіб формування виконавської майстерності учнів | 61 |
| Зіненко Володимир Постановка рук учня-гітариста на початковому етапі навчання | 64 |

| | |
|---|----|
| Лаліашвілі-Терещенко Лілія, Лисенко Тетяна Постановка виконавського апарату в домристів | 66 |
| Оксьоненко Людмила, Касьяненко Митрофан Робота над основними прийомами гри на гітарі на початковому етапі навчання | 67 |
| Песиголовець Тетяна Специфіка звуковидобування на бандурі | 70 |
| Ремньова Наталія Особливості початкового періоду навчання гри на бандурі | 71 |
| Речкалова Любов, Бобиренко Лариса Коротка історія зародження та розвитку кобзарського мистецтва в Україні | 73 |
| Саражин Валентина Деякі аспекти виховання учня-бандуриста (з досвіду роботи) | 75 |
| Хабюк Яна Розвиток у гітариста навичок техніки читання нот з аркуша | 77 |
| Шорох Людмила, Сахно Лариса Робота над мелодією як фактор формування художньої майстерності майбутнього бандуриста-виконавця | 80 |

3. Методика навчання гри на оркестрових інструментах

3.1. Скрипка, віолончель

| | |
|--|----|
| Агафонова Ірина Інтонія – один із провідних аспектів виховання скрипкової культури учня | 82 |
| Байгерич Світлана, Семенець Олександр Методи подолання сценічного хвилювання учня | 84 |
| Кравченко Лариса Початкова музична освіта скрипалів | 86 |
| Миколаєнко Марія Робота над постановкою учня під час навчання гри на скрипці | 87 |
| Писаренко Ольга Репертуар дитячого ансамблю скрипалів і деякі практичні рекомендації щодо роботи з ним | 89 |
| Потенко Лариса Робота над технічним і музичним розвитком віолончеліста-початківця | 90 |
| Романченко Альбіна Роль зміни позицій у техніці лівої руки скрипалів | 91 |
| Темник Юлія Докладне вивчення твору та його цілісне оформлення | 94 |
| Щербань Олена Робота над інтонацією в класі скрипки – засіб формування в учня-скрипалів якісного звуковидобування та виховання музичного слуху | 96 |

3.2. Духові інструменти

| | |
|---|-----|
| Вертелецький Олександр, Мирошніченко Олег Роль виконавського дихання при грі на трубі | 98 |
| Давиденко Костянтин Історія становлення духової освіти на Полтавщині | 100 |
| Зімній Юрій Особливості навчання гри на валторні | 103 |
| Кагал Любов Логіка роботи над гамами у класі флейти | 105 |
| Пилипенко Олексій Упровадження теорії артикуляції у процес навчання гри на мідних духових інструментах | 106 |
| Притула Анатолій Постановка виконавського апарату на духових інструментах | 108 |

4. Методика викладання вокально-хорових дисциплін

| | |
|--|-----|
| Балясний Іван Формування навичок дихання на уроці сольного співу | 111 |
| Гринь Таїсія Вокально-хоровий спів як форма музичного виховання учнів | 112 |
| Дяченко Світлана Методи вокального навчання в класі сольного співу | 114 |
| Карнаухова Анна Розвиток гармонійної особистості на уроках вокалу в мистецькій школі | 115 |
| Коверда Наталія Специфіка роботи з хором у мистецькій школі | 118 |
| Коришунінова Наталія Процес формування вокальних навичок в учнів з урахуванням особливостей розвитку дитячих голосів | 120 |
| Луценко Валентина Робота над диханням з учнями-початківцями у класі сольного співу | 122 |
| Міщенко Світлана, Литвин Тетяна Специфіка постановки народного голосу | 126 |
| Олексенко Анастасія Використання вправ дихальної гімнастики на уроці сольного співу | 128 |
| Пасічник Людмила Розвиток музичного смаку в майбутніх естрадних виконавців | 129 |
| Титаренко Надія, Шепель Аліна Роль вправ у формуванні діафрагмального дихання на початковому етапі роботи з молодшими школярами | 131 |
| Чередник Олена, Козлова Вікторія Розвиток кантилени в учнів-вокалістів (на прикладі романсів М. Лисенка та О. Білаша) | 134 |

5. Методика викладання образотворчого, хореографічного та театрального мистецтв

5.1. Образотворче мистецтво

| | |
|---|-----|
| Глоба Марина Предмет за вибором «Живопис вовною» в мистецькій школі | 137 |
| Гроза Наталія, Мирошниченко Лідія Роль образотворчого мистецтва у вихованні особистості школяра | 138 |
| Давидова Віра Пластика та колір у творенні художнього образу на уроках скульптури | 140 |
| Лукей Юлія Образотворче мистецтво в сучасній школі | 141 |
| Манжус Діана Методика навчання учнів мистецьких шкіл техніці «пластилінографія» | 143 |
| Попова Юлія Дисципліна «Живопис» у змісті професійної підготовки учнів у мистецькій школі | 145 |
| Ступка Юлія, Бурдун Максим Декоративно-ужиткове мистецтво: історія і сучасність | 149 |
| Темносагата Людмила Роль викладача класу образотворчого мистецтва у творчому розвитку учнів | 152 |

5.2. Хореографія та театр

| | |
|--|-----|
| Білоконь Олександр Павло Вірський і Мирослав Вантух – велетні української хореографії | 155 |
| Ковтун Тетяна Розвиток народно-сценічної хореографії в Україні | 157 |
| Кучер Ілона Розвиток комунікативно-кооперативних навичок на уроках хореографії | 159 |
| Лісова Оксана, Літвяков Вячеслав Виховна діяльність керівника аматорського дитячого хореографічного колективу | 161 |
| Павелко Юлія Специфіка роботи з учнями молодших класів театрального відділення мистецьких шкіл | 163 |
| Чугуй Олена Активізація творчо-ігрової діяльності на уроках хореографії | 165 |

Воркшопи

УДОСКОНАЛЕННЯ МЕТОДИЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

1. **Методика теоретичної підготовки учнів мистецьких шкіл**

УДК 78.071.5

*Катерина Баран,
ПСМНЗ (школа естетичного виховання)
Лубенська музична школа (м. Лубни)*

ТВОРЧИЙ РОЗВИТОК УЧНІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

На сучасному етапі все більше уваги приділяється пошуку перспективних підходів до вирішення проблеми гуманізації процесу виховання, стимулювання пізнавальної активності учнів, накопиченню досвіду їхньої творчої діяльності. У реалізації цього складного процесу важлива роль належить мистецтву, що допомагає дітям глибше пізнати себе, свій внутрішній світ, спонукає до самовдосконалення. Мистецтво з його унікальними можливостями цілісного впливу на особистість виступає не тільки джерелом естетичного виховання, а й універсальним засобом творчого розвитку дитини.

Проблемі творчого розвитку особистості присвячені наукові дослідження Л. Виготського, Л. Мільто, В. Моляко, В. Рагозіної, Б. Теплова та ін.

Мета статті полягає у визначенні сутності творчих здібностей, педагогічних умов, які забезпечують ефективне формування цих важливих якостей учнів на уроках музичної літератури.

Головною метою виховання є всебічний і гармонійний розвиток людини. Людина змінюється протягом усього життя, але особливо інтенсивно відбуваються ці зміни в дитинстві, підлітковому віці та юності, коли людина росте фізично і змінюється духовно. Саме в дитинстві людина здатна глибоко відчувати і переживати, захоплюватись і дивуватись, яскраво і безпосередньо виражати свої емоції, безмежно фантазувати. Цей період дає можливість сильно і природно впливати на неї засобами мистецтва, враховуючи в освітньому процесі її вікові особливості. «Музика – уява – фантазія – казка – творчість – отака доріжка, ідучи якою, дитина розвиває свої духовні сили», – визначав В. Сухомлинський [4, с. 3]. Допомогти знайти цю стежку, вміло спрямувати дітей на такий шлях – завдання вчителів, вихователів, батьків.

Переважає більшість науковців – психологів, педагогів, музикознавців – збігаються у погляді на особливу роль художньої творчості у справі виховання творчої особистості. Наприклад, видатний педагог-музикант Н. Ветлугіна була впевнена, що сучасне виховання повинне формувати людину нового типу, здатну до активної творчої діяльності, і наголошувала: «Мистецтво, зокрема музика, приховує у собі великі можливості для творчого розвитку молодого покоління» [2, с. 90]. Б. Асаф'єв зазначав, що творчість сприяє більш глибокому засвоєнню музичного матеріалу і розвитку музикальності дітей [1, с. 95].

Поняття «творчість» тісно пов'язане з поняттями «творча діяльність» і «креативність». Творчою вважається така діяльність людини, у результаті якої створюється

щось нове – чи предмет зовнішнього світу; чи нові знання про світ; чи почуття, здатні відображати нове ставлення до дійсності.

Повертаючись до проблеми формування творчих здібностей учнів, треба зазначити, що доцільно використовувати методи ігрової педагогіки. Зважаючи на те, що ігрова діяльність є одним з провідних видів діяльності особливо для дітей дошкільного і учнів молодших класів, саме в дидактичних, сюжетно-рольових, предметних іграх найбільш повно розкривається творчий потенціал учнів.

Музика стимулює до творчої діяльності, зокрема формує пізнавальні та емоційно-мотиваційні функції, розвиває творче мислення й комунікативність, а також позитивні якості характеру: систематичність, працьовитість, наполегливість у досягненні мети. На уроках музичної літератури особливе значення має творча діяльність дітей, яка сприяє формуванню уяви, мислення, винахідливості, творчих здібностей.

Важлива місія мистецьких закладів – виховати любителів і знавців музичного мистецтва. Тому перед викладачем музичної літератури постає дуже важливе завдання: навчити дитину розпізнавати та цінувати якісну музику, сприймати музичні твори, аналізувати їх та знаходити у своїй душі відгук. Для реалізації цих завдань викладачеві необхідна велика кількість навчальних посібників: методичні розробки уроків, робочі зошити, збірники відео та аудіозаписів музичних творів. Робочі зошити на друкованій основі вже традиційно використовуються у навчальному процесі і стають добрими помічниками викладача. Ці посібники допоможуть викладачу ефективно розкрити навчальні теми певного класу, цікаво викласти програмний музичний матеріал; навчити дітей сприймати й аналізувати музичні твори, передавати характер і настрій музики пластичними рухами; розуміти значення музичних термінів.

Особливо важливим періодом для розвитку музично-творчих здібностей видається період початкового навчання. Відомо, що у молодших школярів яскраво проявляється творче начало, вони надзвичайно винахідливі в передаванні інтонацій, наслідуванні, легко сприймають образний зміст казок, розповідей, пісень, музичних п'єс, їм притаманна природна активність, віра у свої творчі можливості. Все це виявляється цінним джерелом творчого розвитку молодших школярів. Творчість активізує пам'ять, мислення, спостережливість, цілеспрямованість, інтуїцію, що необхідно у всіх видах діяльності [3].

Творчість дітей на уроках музичної літератури пов'язана з самостійними діями, з вмінням оперувати знайомими їм музичними поняттями, знаннями, навичками, пристосовувати їх до нових умов, у нових видах музичної діяльності. Процес музичного пізнання набуває у атмосфері творчості процесуального характеру. Тобто дитяча творчість представляє собою «пізнавально-пошукову музичну практику». Власне кажучи, всі види і форми діяльності на уроках музичної літератури можуть носити творчий характер. Критерієм тут виступає новизна, оригінальність, самостійність діяльності, але ні в якому разі не художня цінність створеного, оскільки головним у творчій діяльності і запорукою успішного розвитку творчих здібностей є саме процес творчості, а не її продукт. Творча діяльність на уроці музичної літератури повинна виражатися у впровадженні творчих завдань – завдань такого характеру, в ході виконання яких учнів буде втягнуто у процес творчості, а результатом цього процесу буде виникнення чогось нового, притаманного тільки одній особистості.

Викладач може використовувати будь-які прийоми залучення до ігрової діяльності учнів: «пластичне інтонування» (виконавська участь рук, ніг, корпусу, нахилів голови під музику); показ пульсу музичного твору (плескання, гра на простих ритмічних інструментах), показ за допомогою рук не тільки темпу, а й динаміки, напрямку і висоти звучання, а пізніше й показ музичного фразування; поділ класу на рольові групи (наприклад, актори і критики, господарі і гості). Така діяльність дітей у процесі досягнення естетичних цінностей музичного мистецтва задовольняє їх бажання діяти самостійно, активно спонукає до проникнення у виконавські можливості музики [2, с. 18].

Розмаїття та різноплановість форм роботи: ігри, розфарбовування, малюнки, цікаві запитання та спостереження, кросворди, музичні вікторини, творчі завдання – усе це сприяє якісному засвоєнню навчального матеріалу та розвиненню особистих творчих здібностей учнів, допомагає у пізнанні музики через аналіз та інтерпретацію вивчених музичних творів, сприяє формуванню емоційно-ціннісного ставлення до музики, самостійності та критичності мислення дитини. Через подані уявні сюжетно-образні ситуації, подорожі розвиваються фантазія, уява, творчі здібності та емоційно-чуттєва сфера взагалі. Завдання щодо розфарбовування ілюстрацій до конкретного музичного твору сприяють розвитку асоціативного мислення, умінню уявити, «бачити колір» музики. Багато завдань, які можна пропонувати як домашні, сприятимуть закріпленню вивченого матеріалу, адже вплив музики на особистість складається із численних слухацьких вражень, що накладаються одне на одне, поступово збагачуючись і поглиблюючись, через повторюваність на уроках та поєднання з позакласними і домашніми музичними враженнями учнів.

Отже, творчість є актуальною потребою дитинства. Створення чогось нового, того що не існувало раніше – це захопливий процес, який стимулює загальний розвиток дитини, є визначним фактором у формуванні особистості. Поле застосування творчих задач на уроці музичної літератури є дуже широким. Важливими об'єднуючими факторами творчої діяльності є самостійність і оригінальність створеного. Цінною в творчій діяльності є саме процес, а не продукт діяльності, тільки у процесі творчості дитина може розвиватися найбільш природно і органічно.

На уроках музичної літератури є чудова можливість слухати музику, розмірковувати, говорити про духовність, красу, про інші види мистецтва, культуру, узагалі про саме життя, бо музика й життя – це основна тема уроків музичної літератури.

Список використаних джерел:

1. Асаф'єв Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / ред. и вступ. ст. Е. М. Орловой. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1973. 144 с.
2. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребенка. Москва: Просвещение, 1968. 300 с.
3. Дмитриева Л. Г., Черноиваненко Н. М. Методика музыкального воспитания в школе: учебное пособие. Москва: Просвещение, 1989. 240 с.
4. Келіна Н. Л., Овчаренко Л. В. Музично-театралізовані ігри: Колосок. Харків: Скорпіон, 2005. 64 с.

УДК 784.9

*Юлія Гриша,
ПСМНЗ (школа естетичного виховання)
Лубенська музична школа (м. Лубни)*

РОЗВИТОК НАВИЧОК ТОЧНОГО ІНТОНУВАННЯ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО

Заняття сольфеджіо мають на меті формувати в учнів музичний слух і здатність свідомо сприймати музичний твір в цілому, розвинутий художній смак, вміння розкривати зміст і визначати рівень художньої цінності музичного твору. В основу розвитку навичок інтонування покладені як основні системи організації музично-звукового матеріалу (стрій, лад, метроритм, форма), так і психологічні механізми, що регулюють процес інтонування.

Питання чистоти інтонації знайшли широке відображення у теорії про інтонацію Б. Асаф'єва, теоретичній концепції про лад Ю. Тюліна, дослідженнях Т. Бершадської В. Вахромєєва, О. Давидової, І. Дубровського, Л. Мазеля, Є. Назайкінського, А. Островського, І. Способіна, П. Чеснокова та ін.

Мета статті – розкрити методика та прийоми формування навичок точного інтонування на уроках сольфеджіо.

Провідну роль в розвитку навичок чистого інтонування відіграє спів по нотах. Не випадково навчальна дисципліна, яка вдосконалює слух музиканта, отримала назву *сольфеджіо* – похідна від сольмізаційних складів соль-фа. В. Одоєвський, надаючи особливого значення сольфеджуванню, писав: «Наше завдання довести учня до того, щоб його око розуміло те, що вухо чує, і вухо розуміло те, що око бачить» [3, с. 469].

На уроках сольфеджіо використовується багато загальновідомих вправ, що сприяють розвитку чистоти інтонації, звуковисотного слуху учнів. Першим і найголовнішим завданням для педагога є необхідність привчати учнів слухати себе під час співу, постійно слідкувати за якістю звуку з різних точок зору: точність висоти, тривалість штриховки, сила звуку тощо. Таке свідоме ставлення до звукоутворення – запорука майбутнього успіху.

Розглянемо прийоми, які сприяють розвитку точної інтонації, спираючись на дослідження відомих музикознавців-педагогів та на власний досвід.

Для розвитку навичок чистої інтонації першочергове значення має *спів гами* – простої мелодичної побудови, в якій тони знаходяться в найбільш доступних для інтонування інтервальних і функціональних взаємозв'язках. Гама на цьому етапі навчання служить суттєвим фактором розвитку ладового відчуття, одним із засобів виховання відчуття фрази і застосовується як основний засіб точної інтонації.

На початковій стадії навчання найбільш доцільним є спів у тому діапазоні, який забезпечує зручність інтонування і передбачає достатньо широкий вибір тональностей. Важливою є методика, яка на початковому етапі навчання використовує маломісткі звукоряди (гамоподібні побудови в обсязі тонічної квінти – від тоніки вниз до квінтового тону зверху) [1]. Поступовий перехід до співу гам в октавному діапазоні закріплює і вдосконалює раніше засвоєні навички. Однак, розширення діапазону музичної побудови вносить новий нюанс в інтонування VI і VII ступенів. Об'єднання в гамах (мажорній, мінорній натуральній, мінорній гармонічній, мелодичній) тетракордів різних структур, неоднакове розміщення великих і малих секунд, переходи із регістру в регістр і зміни теситури ускладнюють інтонування. Тому кожна з гам потребує детального розбору, ілюстрації її інтонування педагогом, ретельного опрацювання з учнями.

У старших класах дуже корисно практикувати спів гам від заданого звука. Тут учень уже не може співати звукоряд на слух, він повинен думати про послідовність секунд і слухати себе. Ця вправа позитивно впливає на розвиток в дітей уміння точно інтонувати тони і півтони.

У процесі розвитку і закріпленням інтонації важливим є використання вправ, зокрема спів інтервалів від даного звуку вгору і вниз. Для того, щоб ці вправи не були відірвані від ладової опори, потрібно надати їм певну систему. Ця система має опиратися на ряд первинних навичок, засвоєних при вивченні початкових музичних елементів. Наприклад, якщо учень інтонує інтервал в заданій тональності, то його настроюють, щоб він слухом мав змогу знаходити потрібні ступені. А що відбувається в свідомості учня, коли він співає той же інтервал, але від заданого звука? Якщо, наприклад, потрібно побудувати і проспівати велику терцію від звука «ре», то учень інтуїтивно сприймає цей звук як тоніку і співає велику терцію, спираючись на тонічний тризвук Ре мажору. Подібних прикладів можна навести багато.

А. Островський вважає, що інтонування інтервалів вгору і вниз від заданої ноти дає можливість опанування тональності, що виявляється не тільки у визначенні певного ступеня в уже заданій тональності, але й дозволяє активно конструювати тональність через інтервал [2, с. 17].

Інтонування акордів від заданого звука корисно розпочинати з п'ятого класу, намагаючись, щоб учні не загострювали увагу виключно на інтервальному складі акордів, а уявляли їх собі як акорд. Можна рекомендувати учням попередньо називати тональності, а

потім співати задані акорди. Наприклад, від звука «мі» потрібно проспівати мінорний секстакорд. Учень називає тональність до-дієз мінор, а потім інтонує секстакорд.

У цьому класі потрібно добиватись від учнів, щоб вони вільно інтонували всі вивчені акорди, яких чотирнадцять. Можна рекомендувати спів і гру на фортепіано акордів від звука в такій послідовності: B5₃, зб.5₃, M5₃, зм.5₃, B6, M6, B6₄, M6₄, D7, D6₅, D4₃, D2, mVII7, зм.VII7.

На всіх етапах навчання сольфеджіо дійовим засобом виховання навичок точної інтонації є ансамблевий спів. В ансамблі (хорі) співак, відчуває себе учасником єдиного творчого процесу і підлаштовує, підстроює свою партію до загального звучання.

Отже, втілюючи інтонацію як вираження інформативності, образності та змістовності музичного мистецтва, будучи однією з форм активності музичного слуху, інтонування входить в якості головного компонента в систему, яка забезпечує сприйняття музики, музичне мислення в цілому. Тому інтонування як спосіб відтворення музичної думки базується на тих же фундаментальних законах, що і мислення взагалі: на використанні даних досвіду, аналізу і синтезу, дії механізмів випереджаючого відображення.

Виступаючи дійовим засобом розвитку музичного слуху, інтонування є необхідною умовою розвитку всього комплексу музичних здібностей. Разом із музичним диктантом і слуховим аналізом інтонування виступає в курсі сольфеджіо в якості основного розділу роботи.

Список використаних джерел:

1. Островський А. Методика теории музыки и сольфеджио. Ленинград: Музыка. 1970. 296 с.
2. Островский А. Методические основы и структура учебника сольфеджио. Ленинград: Музгиз, 1958. 81 с.
3. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / общ. ред., вступ. статья и примечания Г. Б. Бернандта. Москва: Гос. муз. изд-во, 1956. 729 с.

УДК 784.9

*Вікторія Дорошенко,
Хорольський ПСМНЗ
(дитяча музична школа) (м. Хорол)*

ФОРМИ МУЗИЧНОГО ДИКТАНТУ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО

Важливою складовою процесу виховання музичного слуху на заняттях сольфеджіо є музичний диктант. Цей вид роботи потребує музичної пам'яті, сформованого внутрішнього слуху, знань теоретичного матеріалу та творчих здібностей. Адже при написанні диктанту активізується музичне мислення, що забезпечує усвідомлення почутого, музична пам'ять, яка конкретизує отримані інтонаційно-звукові уявлення, внутрішнє сприйняття усіх елементів музичної мови, що передбачає їх слухання, здатність чути і уявляти без інструмента.

Роботи науковців Ф. Аерової, Д. Блюма, В. Вахромєєва, Г. Виноградова, А. Островського Є. Столової та інших зачіпають проблеми розвитку внутрішнього слуху, музичної пам'яті, а відтак, методики запису диктанту.

Музичний диктант (від лат. dikto – диктую, повторюю) являє собою запис нот на слух: викладач програє кілька разів музичний фрагмент (одноголосний, двоголосний, багатоголосний), після чого учні повинні записати на нотному стані відтворений уривок, визначивши його музичний розмір, ритм тощо.

Навичка написання музичного диктанту залежить від багатьох обставин: від систематичної і свідомої роботи в класі, від кількісних показників, від володіння інструментом і розуміння його специфіки, від розумових здібностей дітей, їх

психофізіологічного стану, ступеня музичної обдарованості, вміння логічно мислити, індивідуальної уваги педагога до кожної дитини. Успіх, як показує педагогічний досвід, може забезпечити тільки тривала і планомірна, постійна і наполеглива, послідовна в розумінні системи і в сенсі регулярності робота.

Із метою постійного тренування слуху, закріплення отриманих учнями теоретичних знань, а також професійного володіння музичною лексикою, запис диктантів повинен мати систематичний характер. Диктант формує навички слухового «перекладу» музично-художніх образів на мову звуків. Ці чіткі слухові уявлення закріплюються в нотному запису. В цілому, основними завданнями музичного диктанту є формування і закріплення зв'язку видимого і почутого; розвиток музичної пам'яті і внутрішнього слуху; закріплення теоретичних і практичних навичок.

На уроках сольфеджіо у мистецькому закладі викладач може використовувати різні форми музичного диктанту. Серед них наступні:

1) *показовий диктант*, який проводиться педагогом. Його мета – показати учням послідовність кроків у роботі над диктантом. Вчитель перед усім класом розповідає учням, як він слухає, диригує, наспівує мелодію і, тим самим, усвідомлює її, а також фіксує в нотному запису;

2) *диктант із попереднім аналізом*;

3) *ритмічний диктант*;

4) *усний диктант*, який сприяє тренуванню пам'яті, вмінню відтворити інтонаційну лінію та ритмічний малюнок мелодії. Задля успішного виконання цієї форми диктанту корисним стає аналіз структури, ладомелодичних, ладогармонічних, ритмічних, регістрових, жанрових ознак музичного прикладу;

5) *основний диктант* – запис цілісної музичної будови;

6) *дидактичний диктант* – містить будь-яку специфічну складність (запис однієї з декількох вивчених заздалегідь напам'ять мелодій);

7) *диктант з достворенням*;

8) *диктант з акомпанементом*;

9) *тембровий диктант*;

10) *графічний диктант* (указується напрямок мелодії);

11) *диктант із помилками*;

12) *диктант «із пропусками»*;

13) *регістровий диктант*;

14) *ескізний диктант*, по частинах (записати певні фрагменти);

15) *«диктант-хвилинка»* або *«диктант-блискавка»* (програється два-три рази, учні проспівують мелодію і записують те, що запам'ятали).

Позакласна робота передбачає запис знайомих мелодій по пам'яті, запис вивчених напам'ять номерів зі збірок сольфеджіо, уривків з творів за фахом, диктантів, що звучать в аудіозапису. Всі перелічені різновиди одноголосого диктанту, як і всілякі творчі завдання, які є його своєрідним варіантом, сприяють набуттю більшої гнучкості і впевненості записування диктанту взагалі; формуванню навичок у визначенні жанрової основи, структури, характерних ритмічних та інтонаційних особливостей мелодії.

Однак слід зазначити, що жодна з перелічених форм не повинна замінювати традиційний диктант, який є обов'язковим на кожному уроці, в іншому випадку цілий ряд навичок, надбаних раніше, може втратитися. Завдання викладача навчити записувати почуту мелодію, тому контрольний диктант може бути не більше одного-двох разів на тиждень.

Кожен викладач має право розробляти свою модель порядку запису. Головне, щоб запис диктанту не перетворювався на стенографування, механічний запис окремих нот. І, звичайно, важливо, щоб у свідомості учнів мелодія диктанту зберігала свою музичальність, сприймалася як цікава музична думка.

Отже, музичний диктант є підсумком знань і вмінь, що визначає рівень музично-слухового розвитку учнів. Тому на уроках сольфеджіо музичний диктант має бути обов'язковою формою роботи.

Список використаних джерел:

1. Бергер Н. А. Современная концепция и методика обучения музыке Санкт-Петербург: КАРО, 2004. 368 с.
2. Давыдова Е. В. Методика обучения музыкальному диктанту. Москва: Музыка, 1962.
3. Ладухин Н. 1000 примеров музыкального диктанта. Москва: Музыка. 1981. 87 с.

УДК 784.9

*Аліна Єфімцева,
Ромоданівська дитяча музична школа
(сmt. Ромодан)*

ВИКОРИСТАННЯ МУЗИЧНО-ХУДОЖНІХ ПРИКЛАДІВ ПРИ ВИВЧЕННІ ІНТЕРВАЛІВ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО

Розвиток художнього мислення учнів, формування музичного смаку, музичних інтересів та стимулювання розумового та естетичного розвитку є головною виховною метою викладачів мистецьких шкіл, яка реалізується на уроках сольфеджіо. Важливою темою теорії музики є тема «Інтервали». Ця проблематика знаходить своє відображення у роботах Б. Асаф'єва, Л. Маловик, І. Способіна, Г. Смаглій, О. Тракало та ін.

Для того, щоб урок з вивчення інтервалів пройшов цікаво, потрібно емоційно налаштувати учнів на сприйняття інтервалів як засобів музичної виразності, створити так званий «активний відпочинок» – цікаві пояснення, порівняння, слухання музично-художніх прикладів. Наведемо приклади пояснення поняття «інтервал».

Учням роздаються ноти пісень-поспівок та приклади музичних творів. Для початку викладач може запропонувати учням проспівати першу строчку української народної пісні, наприклад « Ой на горі жито». Потім звернути увагу учнів на те, що на деяких словах змінюється висота музичних звуків: спочатку мелодія різко піднімається і продовжує рухатися вгору, а потім мелодія також плавно спускається донизу. При співставленні слів «різко» і «плавно» викладач зауважує, що різниця між ними обумовлена відстанню між музичними звуками, яка стає то більшою, то меншою. Ця відстань між звуками називається інтервалом. Саме слово «інтервал» означає відстань між чимось. Наприклад, у початкових класах закладу загальної середньої освіти відстань у часі між другим та третім уроками становить 20 хвилин. Ця відстань у часі, яка становить 20 хвилин, і є інтервал, який називається великою перервою. Те ж саме значення має це слово і в музиці. Отже, інтервал – це відстань між двома звуками за висотою. Інтервалом називають також і само співзвуччя. Якщо звуки ідуть послідовно вгору або вниз, такий інтервал називають мелодичний, а якщо вони звучать одночасно, то це інтервал гармонічний.

Інтервали на письмі позначаються арабськими цифрами, де кожна цифра визначає кількість музичних звуків (тобто ступенів), які охоплює інтервал. Також інтервали можуть бути чистими, малими та великими. Повторення одного ступеня називається чиста прима є першим інтервалом. В перекладі з італійської мови слово «прима» означає «перша». Доцільно навести приклади схожих слів, зокрема «примадонна», «прима-балерина», пояснити учням, так називають видатних актрис, оперних співачок та балерин, які виконують головні ролі у спектаклях, в оперних та балетних виставах.

Знайомство з інтервалами продовжується секундою. Цікаво, що малу секунду композитори XVIII-XIX століть використовували, щоб передати схвильованість, сум, страждання. Так, наприклад, у п'єсі П. Чайковського «Хвороба ляльки» низхідна мала

секунда (м2) передає страждання дівчинки, яка уявляє, що її улюблена лялька захворіла. Відомо симфонія № 40 В. А. Моцарта теж починається з малої секунди, але ця музика схвилювана, ніжна і зворушлива, яка вже багато століть підкорює людські серця. Але часи змінюються, а разом з ними і музика. Сучасні композитори відкривають нові виразові можливості малої секунди. Прикладом може слугувати весела та яскрава п'єса німецького композитора Р. Петерсена «Старе авто», яка починається з повторення малої секунди одночасно у верхньому та нижньому регістрах, що нагадує автомобільний сигнал. Або «Танок дикунів» японського композитора Й. Накади, де завдяки використанню малої секунди звучання стає дійсно «диким».

Особливим можна назвати інтервал терція. Ще в XVI столітті італійський учений Дж. Царліно (1517 – 1590 рр.) писав про здатність музики розбудити в душі людини різні емоції. Він вважав, що характер музики прямо залежить від положення терції в тризвуку. Велика терція, яку у XVI столітті називали «*maqfiore*», робить музику жвавою, веселою. А мала терція, яку називали «*minore*», навпаки робить музику сумною. Так від італійських назв терцій «*maqfiore*» та «*minore*» згодом утворилися назви ладів – мажорного і мінорного. Так склалося, що у піснях народних і у піснях авторських другий голос, як правило, звучить в терцію, що створює приємне для слуху двоголосся, звуки якого доповнюють один одного. Прикладом двоголосся може слугувати «Державний гімн України» М. Вербицького та П. Чубинського (можна запропонувати учням заспівати перший голос, а викладач виконує другий голос).

Наступним інтервалом для ознайомлення є кварта. Зазначимо, що в музиці є поняття «інтонація» трактується як втілення художнього образу в музичних звуках. Інтонація містить у собі певну інформацію і тому має виразальне значення. Інтервали це і є музична інтонація. Так чиста кварта надає музиці урочистості, піднесеності, радісного хвилювання. Дуже часто з висхідної кварта починаються різні марші та гімни (гімн Франції «Марсельєза» Р. де Ліля); передаються людські емоції (П. І. Чайковський «Нова лялька» почуття переповнюють дівчинку, бо вона отримала подарунок; пісня Ф. Шуберта «В путь», де юнак мандрує світом із відкритою душею, тече струмок, життя йде вперед).

П'ятий інтервал – чиста квінта (ч.5) – статична і спокійна за характером. При слуханні п'єси І. Філіпа «Колискова» звернути увагу на партію лівої руки: чиста квінта, яка тягнеться і повторюється через кожні два такти, створює відчуття спокою і ніжний образ матері, яка співає колискову своєму малюку.

Наступний шостий інтервал секста може бути малою і великою. Як приклад можна згадати відому пісню Є. Крилатова «Прекрасное далёко», де куплети і приспів починаються з малої сексти (м.6). Що ж хотів передати композитор, коли використовував цей інтервал? Мабуть світлу печаль, мрію про прекрасне майбутнє. Також звернути увагу на те, що приспів багатоголосний і знову ми чуємо терції у другому голосі, а сексти – у третьому голосі, створюючи приємне для нашого слуху звучання. Цікаво, що сексти як і терції мають ладове забарвлення: відповідно мала секста (м.6) – ознака мінору (як у пісні «Прекрасное далёко»), а велика секста (в.6) – ознака мажору – як у всім відомій з дитинства новорічній пісні «Ялинка», яка починається «стрибком» мелодії на велику сексту.

Сьомий інтервал – септима, яка охоплює сім ступенів, також буває малою (м.7) і великою (в.7). Як правило мала септима – співуча, широка, радісна. Взяти хоча б «Німецьку пісню» П. І. Чайковського з «Дитячого альбому». Це справжня музична замальовка німецького життя, мелодія нагадує тірольський спів, який поширений в альпійських районах південної Німеччини. Для тірольського співу характерні так звані «йодлі» – часті голосові переходи від низького регістру до високого. Саме це можна почути в «Німецькій пісні» у третьому та сьомому тактах, і навпаки велика септима (в.7) звучить «різко», «фальшиво», неприємно для слуху.

З останнім восьмим інтервалом – чистою октавою – учні знайомляться ще у першому класі, коли починають опановувати гру на музичному інструменті (на октави розподіляється клавіатура у клавішних інструментів – фортепіано, акордеон тощо, або струнна система у

бандури, гітари та інших інструментів). Чиста октава (ч.8) також має безліч виразових можливостей, наприклад, у п'єсі «Волинка» І. С. Баха. Октави в партії лівої руки створюють характерне гудіння волинки, яку ще називають дуда, коза, баран, міх. Її виготовляють з вичиненої шкіри кози, вівці або теляти. В один з отворів міху вставляють трубку, крізь яку музикант вдуває повітря, друга трубка – ігрова, а третя трубка – басова – забезпечує постійне гудіння.

Отже, музика яку ми чуємо – це потік мелодичних і гармонічних інтервалів. Інтервали – це ті живі клітини, із яких складається музична тканина будь-якого твору, і чим уважніше ми будемо сприймати інтервали, тим глибше розкриє музика нам свої таємниці.

Список використаних джерел:

1. Мистецтво в школі (музика, образотворче мистецтво, художня культура). Харків: ТОВ Видавнича група «Основа», 2013. № 10 (58) жовтень.
2. Могилевська С. У ліри сім струн: науково-художня література. Київ: Дитяча література, 1981. 79 с.
3. Музична школа: навч.-метод. видання / упор.: Г. Сотник. Київ: Компанія «Менеджмент – ХХІ», 2012. № 4 (вип. 42).
4. Музична школа: навч.-метод. видання / упор.: Г. Сотник. Київ: Компанія «Менеджмент – ХХІ», 2013. №5 (вип. 55).
4. Энциклопедический словарь юного музыканта / В. В. Медушевский, О. О. Очаковская. Москва: Педагогика, 1985. 352 с.

УДК 784.9

*Тетяна Захаренко,
Глобинська дитяча школа мистецтв
(м. Глобине)*

ВИВЧЕННЯ ЗАСОБІВ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ НА УРОКАХ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Музика в нашому житті має велике місце. Жодне свято не обходиться без музики, з нею пов'язано багато подій людського життя. Вона піднімає настрій або навіює сум, пробуджує енергію або спонукає до мрій, роздумів. Вона звучить всюди. Великий, багатий і поетичний світ звуків завжди приваблював людей своєю виразністю і красою. Багаті і різноманітні засоби музичної виразності. Якщо художник в малюнках і фарбах, скульптор в дереві і мармурі, письменник і поет в словах відтворюють картини навколишнього життя, то композитори це роблять за допомогою музичних звуків. Вплив музики на людину досягається засобами музичної виразності.

Різнманітні аспекти впливу музичного мистецтва на особистість представлено в роботах педагогів, психологів, музикознавців, зокрема Б. Асаф'єва, Л. Бочкарьова, Л. Виготського, З. Жофчака, Д. Кабалевського, О. Лобової, Л. Масол, В. Медушевського, О. Отіч, О. Рудницької, В. Сухомлинського, К. Ушинського та багатьох інших.

Мета статті – розкрити специфіку вивчення засобів музичної виразності на уроках музичної літератури в мистецькій школі.

Як саме відбувається ознайомлення учнів мистецьких шкіл із засобами музичної виразності в ході музично-історичної підготовки?

Спираючись на принцип наступності, зазначимо, що пояснення теми про засоби музичної виразності мають спиратися на попередні теми навчальної програми, наприклад «Зміст музичних творів». Це надає можливість учням усвідомити, що музика виражає, наприклад, спів птахів, шум лісу, краплі дощу, політ баби Яги та інші образи і явища природи; що всім відомі звуки гама (до, ре, мі, фа, соль, ля, сі) можуть виразити

різноманітність людських почуттів і думок, бути сумною і веселою, урочистою, неспокійною. Саме за допомогою цих відомих всім звуків гама композитори створили музичні шедеври, наприклад, Л. ван Бетховен «Апасіоната», «Місячна»; П. Чайковський «Пори року», опера «Євгеній Онєгін». І таких прикладів можна навести дуже багато.

Учням треба довести, що окремі звуки – це ще не музика. Вони повинні бути організовані в музичну мову. Які ж способи такої організації, із чого складається мова музики?

Головний засіб виразності в музиці це мелодія, яка є послідовністю звуків в одному голосі, різних за висотою та тривалістю. Потрібно пояснити учням, що вже сама по собі закінчена мелодія може бути художнім твором, як, наприклад, народна пісня. Жива, з чітким ритмом мелодія, швидкий темп, яскраве звучання, мажорний лад, визивають у нас радісний і бадьорий настрій. Прикладом цього є мелодія української народної пісні «Засвітали козаченьки». Навпаки в творах, що створюють сумний настрій, роздуми зустрічається протяжна мелодія, повільний або помірний темп, неголосне звучання, мінорний лад (українська народна пісня «Ніч яка місячна»). Характер мелодії, як видно з наведених прикладів, залежить від ладу: в мажорі зазвичай виражається світлий і радісний настрій, у мінорі – сумний. Разом з учнями можна зробити висновок, що засоби музичної виразності при чергуванні мажорного і мінорного ладів композитори використовують для передачі різноманітних настроїв. Навести приклад української народної пісні «Ой, лопнув обруч», де пісня починається в мажорі і закінчується в паралельному мінорі. Далі обов'язково потрібно пояснити, що мелодія буває не тільки наспівною, але й розмовноспівною. Така мелодія має назву речитатив (приклад з будь-якої опери).

Важливим засобом організації музичної мови є інтонація, яка пов'язана із стійкими і нестійкими звуками, ладовими тяжіннями. Що таке лад? Музичний лад – певна система з визначеним порядком між звуками. І як люди в житті приходять до згоди різними шляхами, так і в музиці звуки «ладять» між собою по різному. Мажор і мінор найбільш розповсюджені лади в європейській музиці. Характер музичного твору обумовлює те, що композитор добирає відповідний лад, зокрема мажорний лад – музика світла, впевнена, життєрадісна. Музика м'яка, із відтінком суму зазвичай виписана в мінорному ладу.

У ході пояснення учням, що таке гармонія як засіб музичної виразності, можна запропонувати пісню з акомпанементом. Спочатку доцільно зіграти мелодію пісні на інструменті без акомпанементу (акордового супроводу), а потім у акордовому супроводі, співставляючи при цьому повноту і густоту звучання мелодії однієї і з акомпанементом. У ході обговорення зробити висновок, що в мелодії звуки звучать послідовно, а одночасне виконання звуків різної висоти утворює співзвуччя, тобто акорд. Констатуємо, що послідовність акордів разом з мелодією утворюють гармонію. Гармонія може використовуватися і як самостійний засіб музичної виразності. Наприклад, п'єса С. Прокоф'єва «Дош і веселка» починається з барвистого звучання дисонуючих акордів, які допомагають уявити і останні рідкі краплини дощу, і переливи фарб веселки на сонці.

Розмову з учнями про ритм можна розпочати з того, що все навкруги нас і в нас ритмічно: це ритм серця, чергування вдиху і видиху, зміна дня і ночі, зміна пори року. Поняття ритм використовується і в літературі, зокрема у поезії, де віршована мова є ритмічною (показати на прикладі). Можна разом з учнями відмітити наголошені і ненаголошені склади. Слово ритм безпосередньо стосується і музики, яка має процесуальну основу. Ритм є засобом організації музичної мови. Без ритму не було б музики, а залишився б лише набір різних за висотою звуків. Це можна довести на прикладі нескладної народної пісні. Виконання всіх звуку однакової тривалості доводить, що як така мелодія не відповідає оригіналу (учні в цьому пересвідчуються). Ритм будь якої мелодії можна записати без нотонасця. Записуючи ритмічний малюнок знайомих мелодій, учні відгадують їх, звертаючи увагу на те, що завдяки ритму ми можемо відрізнити пісню від маршу, танець від пісні. Учні пересвідчуються, що без ритму немає мелодії, а ритм без мелодії існує. Відомо, що багато

народів Сходу виконують свої танці тільки під ударні інструменти, їх багатий і складний ритм – основа танцювальних рухів.

При поясненні поняття «темп» можна запитати учнів про швидкість виконання коліскової (повільно). А в якому темпі танцюють гопак, козачок? (швидко). Наступним кроком може бути спів усім класом будь-якої коліскової з рухами, які імітують заколихування дитини. Іноді при позначенні темпу музичного твору композитори вказують і на характер виконання мелодії. В цьому випадку застосовуються позначення на початку нотного тексту «в темпі маршу», «в темпі вальсу» тощо. Треба пояснити учням, що деякі позначення темпів і характерів мелодії використовуються в якості назви п'єс або частин великих творів, наприклад «Адажіо» із балету П. Чайковського «Лебедине озеро» або «Анданте» з концерту для скрипки з оркестром А. Хачатуряна. При прослуховуванні фрагментів твору учні визначають темп.

При ознайомленні з поняттям «регістр» доцільно порівняти це поняття з частиною клавіатури, бо музичних звуків багато і вони відрізняються один від одного за висотою. Низькі звуки утворюють низький регістр, середні – середній, високі – верхній регістр. Вони різні за характером звучання, своєрідною виразністю і забарвленням. Ознайомлення учнів з клавіатурою доводить, що середній регістр м'який, повнозвучний; звуки за висотою, які входять до його складу, дозволяють використовувати його для співу (продемонструвати спів у середньому регістрі знайомої пісні). Низький та верхній регістри за характером звучання виділяються виразніше. Нижні звуки здаються похмурими, лункими, а верхні звучать світло, прозоро, дзвінко. Можна запитати дітей, що можна відобразити за допомогою таких звуків? Навести приклад, що в «Пісні жайворонка» П. Чайковський використовує верхній регістр, щоб передати висоту пташиного польоту, пташине щебетання. А в п'єсі В. Ребікова «Ведмідь» звуки нижнього регістру здаються грубими, важкими, бо «малюють» нам велику і хижу тварину.

Важливим засобом музичної виразності є тембр. Тембр – це властивість, яку має музичний звук. Слово «тембр» походить від французького *timbre* і перекладається як дзвіночок, мітка, тобто знак, що означає особливу якість звуку; звукове забарвлення, що притаманне тому чи іншому інструменту або голосу. У кожної людини свій індивідуальний тембр голосу: по ньому впізнаємо своїх близьких, друзів, улюблених акторів і співаків. Свій певний тембр має і кожен музичний інструмент. Відповідно при поділі співаків хору за характером голосів можемо мати чотири партії. Жіночі голоси – це сопрано і альти, чоловічі – тенори й баси. Різноманітність жіночих голосів особливо помітна в опері, де для кожного персонажа композитор підбирає найбільш відповідний його характеру тембр голосу. В опері М. Глінки «Іван Сусанін» партію Сусаніна виконує бас, щоб показати силу, мужність селянина-патріота, а для створення казкового образу Снігуроньки із опери М. Римського-Корсакова «Снігуронька» застосовується високий легкий голос колоратурне сопрано.

Дуже характерні і тембри музичних інструментів. Їх розмаїтість дозволяє порівняти оркестр з фарбами палітри, які оживають в картинах художника. Познайомитися учням з тембрами різних інструментів допоможе симфонічна казка С. Прокоф'єва «Петя і вовк», кожна тема своєрідна за своєю мелодією, ритмом, регістром, тембром.

Отже, ознайомлення учнів мистецьких закладів із засобами музичної виразності передбачає введення понять мелодія, лад, гармонія, ритм, темп, регістр, тембр, що дозволить більш глибоко осмислити зміст музичного твору.

Список використаних джерел:

1. Абрамовский Г. Л., Кабалецкий Д. Б. Беседы о музыке. Москва: Советский композитор, 1960. 42 с.
2. Лагутин А. И. Методика преподавания музыкальной литературы в детской музыкальной школе. Москва: Музыка, 1982. 204 с.
3. Лагутин А., Владимиров В. Музыкальная литература: учебник для 4 класса ДМШ и ДШИ (первый год обучения). Москва: Престо, 2011. 176 с.

РОБОТА НАД ІНТЕРВАЛАМИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО

Вивчення теми «Інтервал» на уроках сольфеджіо у закладі мистецької освіти має на меті розвиток в учнів музичного слуху. Вивчення даної теми передбачає поетапний аналіз і засвоєння всіх характеристик даного поняття. У ході засвоєння загальних теоретичних понять паралельно відбувається формування конкретних слухових уявлень, інтонаційних навичок, вміння застосовувати знання при ознайомленні з музичними творами на уроках зі спеціальності, написанні диктантів, співі з листа на уроках сольфеджіо. Б. Асаф'єв писав про роль інтервалів в музиці: «Усюди, де мова йде про інтервал, я трактую цей найважливіший елемент музики як виразний і вважаю, що інтервал – одна з первинних форм музики ... Мелодія, по суті, є виявлення інтервалів» [2, с. 102].

Розвиток музичного слуху неможливий без довгої і кропіткої роботи над інтервалами, що починається вже в підготовчому або 1 класі дитячої музичної школи і триває протягом усіх років занять з сольфеджіо. Кожен виконавець із перших кроків у музикуванні та співі відчуває «переживання інтервалу» (Б. Теплов) [4, с. 86], адже інтервал – «це справді жива клітина музики. У ньому часто укладена найбільша сіль гармонії» [3, с. 53].

Мета статті – розглянути методичні особливості роботи над інтервалами на уроках сольфеджіо, розкрити етапи вивчення теми, охарактеризувати особливості слухового сприйняття інтервалів.

Завдання педагога – навчити учнів точно і осмислено відтворювати голосом стрибки на будь-які інтервали, в будь-якому напрямку, в будь-яких метроритмічних умовах; сформувати вміння почути, визначити будь-який інтервал як в мелодичному, так і в гармонічному звучанні в ладу, враховуючи його функціональність, і поза ладом, спираючись на акустичну природу.

При вивченні інтервалів учні проходять кілька етапів. На початку викладач ознайомлює учнів з поняттям «тон», «півтон». Тут корисною буде вправа на тактильність і зорову пам'ять – показувати на трафареті-клавiатурі всі існуючі тони, півтони від білих і чорних клавiш по порядку, в висхідному і низхідному русі. Поступово набувається вміння швидко знаходити їх на клавiатурі від різних звуків зі знаками і без них, програвати на фортепіано, а також рахувати від будь-якого запропонованого звуку будь-яку тонову величину. Коли учні навчаються швидко і легко виконувати це завдання в висхідному і низхідному порядку від заданої ноти, можна переходити до пояснення теми «інтервал», «побудова інтервалів».

Наступним етапом є формулювання поняття: «Інтервалом називається співвідношення двох звуків за висотою» [1, с. 64]. Далі знайомимо учнів із назвами інтервалів, які визначаються кількісною характеристикою; їх позначеннями арабськими цифрами на письмі. Наступний крок – побудова інтервалів. Учні повинні навчитися рахувати задану кількість звуків в інтервалі в потрібному напрямку. Таким чином можливо домогтися швидкого знаходження на клавiатурі заданого інтервалу від білих клавiш вгору і вниз. При побудові, програнні конкретних інтервалів, потрібно звертати увагу учнів на зорове запам'ятовування розташувань звуків, особливо таких інтервалів як прима, секунда, терція, октава, де наочно, швидко і легко вдається їх впізнати за розташуванням звуків відносно один до одного. Наприклад, звуки прими можна назвати «близнюками», «двійнятами», за видимим повторенням одного і того ж звуку, секунду – «сходинками», так як звуки розташовані поруч, по порядку один за одним, терцію асоціюють зі «стовпчиком», у якого пропущений один звук.

Ознайомлення з видом інтервалу (якісною характеристикою) доречно починати з чистих інтервалів, згодом – з малих і великих, але введення інтервалів в іншому порядку також можливе, це в першу чергу залежить від віку і рівня здібностей учнів в групі.

У музичному освоєнні допоможуть короткі пісеньки-поспівки, складені на кожен інтервал або запозичені з посібників. Важливо, щоб ці пісеньки були яскравими, легко доступними, що запам'ятовуються в мелодійному і ритмічному плані, для того, щоб учень міг самостійно програти їх на музичному інструменті, вивчити напам'ять, а як наслідок – підібрати від інших звуків. Бажано, щоб в мелодії пісеньок використовувалося як висхідний, так і низхідний рух на даний інтервал. Самостійно працюючи над даною вправою, при програванні її на фортепіано, учень активізує і розвиває пам'ять як слухову, образну, так і тактильну. Пісеньки-поспівки, уривки повинні бути простими у виконанні, щоб кожен з учнів, незалежно від своїх здібностей, міг програти їх самостійно на інструменті, бажано на фортепіано.

З часом пісеньки забуваються, тому важливо навчити учнів давати правильну і точну характеристику звучання кожного інтервалу. Слід звернути увагу учнів на таке:

1. Визначити інтервал за звучанням: консонанс чи дисонанс.
2. Визначити відстань між звуками – вузький інтервал чи широкий, проспівуючи його від основи до вершини (від нижнього звуку до верхнього).
3. Визначити забарвлення інтервалу – мажорний, мінорний або порожній, без ладової характеристики.

Слухові сприйняття інтервалів можна записати в таблиці (див. нижче).

Таблиця 1

Таблиця слухового сприйняття інтервалів

| Інтервал | Гармонічна характеристика | Мелодична характеристика |
|-----------------------|---|--|
| Чиста прима ч.1 | повторення одного і того ж звуку, унісон | |
| Мала секунда м.2 | вузький, близький, жалібний дисонанс, різкий, «фальшивий» | розв'язування у висхідному порядку, скорбота, плач в низхідному |
| Велика секунда в.2 | вузький, світлий, впевнений, твердий дисонанс | схожий на початок гами в висхідному порядку, на закінчення гами в низхідному |
| Мала терція м.3 | вузький, м'який, ніжний, сумний консонанс | ласкавий, співучий, погойдується, початок мінорного тризвуку |
| Велика терція в.3 | вузький, світлий, веселий, м'який консонанс | бадьорий, веселий, співучий, початок мажорного тризвуку |
| Чиста кварта ч.4 | гордий, впевнений, твердий, яскравий | інтонація гімну, фанфар, заклику |
| Чиста квінта ч.5 | порожній, холодний, спокійний консонанс | крайні звуки тризвуку |
| Мала секста м.6 | широкий, м'який, ніжний, сумний консонанс, обернення терції | співучий, ласкавий |
| Велика секста в.6 | широкий, світлий, веселий, м'який консонанс, обернення терції | співучий, розмашистий, впевнений |
| Мала септима м.7 | широкий, м'який дисонанс, хочеться розв'язати вниз, обернення секунди | вимагає розв'язання, доспівування, нестійке звучання |
| Велика септима в.7 | широкий, різкий, гострий дисонанс, хочеться розв'язати вгору, в октаву, обернення секунди | далекий, вимагає розв'язання, доспівування, яскраво виражене нестійке звучання |
| Чиста октава ч.8 | широкий консонанс, злите звучання одного звуку на різній висоті | |

При засвоєнні учнями теми «Інтервал» викладач має їх зацікавити, розкрити матеріал з урахування вікових особливостей учнів. На початковому етапі ознайомлення з даною темою, для полегшення засвоєння матеріалу слід використовувати образно-асоціативний метод характеристик, зокрема наочні посібники у вигляді малюнків, казок, віршів, загадок. Доцільно добирати яскраві музичні приклади і аналізувати, міркувати про роль інтервалу в музиці. Уміння усвідомлено користуватися отриманими навичками в інтонуванні інтервалів при читанні з листа, написанні диктанту, співі поза ладом, швидко і точно визначати їх в завданнях по слуховому аналізу є результатом кропіткої роботи викладача і учня.

Список використаних джерел:

1. Алексеев Б. К., Мясоедов А. Н. Элементарная теория музыки. Москва: Музыка, 1986. 239 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 375 с.
3. Виноградов Г., Красовская Е. Занимательная теория музыки. Москва: Советский композитор, 1991. 192 с.
4. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва-Ленинград: АПН РСФСР, 1947. 355 с.

УДК 784.9

*Оксана Касяненко,
ПСМНЗ (школа естетичного виховання)
Лубенська музична школа (м. Лубни)*

ЯК ЛЕГКО НАВЧИТИ ПОЧАТКІВЦІВ ЧИТАТИ НОТИ

Важливою складовою формування особистості є мистецьке виховання, покликане сформувати духовну особистість, здатну оцінити кращі зразки музичного мистецтва.

Питання естетичного, мистецького виховання розглядалися у наукових доробках О. Демянчука, М. Куцїй, Л. Масол, Н. Миропольської, О. Рудницької, Л. Хлебникової, Ю. Юцевича та інших.

На початковому етапі навчання учня гри на фортепіано перед викладачем постають різноманітні задачі, серед яких – розкрити перед ним привабливий і цікавий світ музичного мистецтва, прищепити любов до музики, до музичних занять тощо. Велика роль у цьому процесі належить особистості вчителя та його вмінню налагодити контакт з учнем. Професіоналізм викладача, уміння дібрати цікаві, доступні форми ознайомлення з музичним матеріалом обумовлюють легкість і швидкість отримання перших позитивних результатів. Щоб підтримати зацікавленість дитини музикою, варто починати з «донотного» періоду, у ході якого відбувається знайомство з будовою інструмента (клавіатурою, педаллю, струнами), вивчаються назви клавіш, пропонуються для ознайомлення найпростіші ритмічні малюнки, використовуються короткі посівки. При співі учень плескає в долоні і так знайомиться з ритмом. Опісля, «граючи» одним пальчиком на столі, як на фортепіано, а потім на клавіатурі інструмента дитина спостерігає за своєю рукою, яку педагог формує, «ліпить» для подальшого розвитку. Так поступово формується підґрунтя для ознайомлення учня з нотами.

Одна з найдетальніших методик ознайомлення учня з нотами представлена в роботі Л. Баренбойма та Н. Перунової «Шлях до музики», у якій автори пропонують засвоювати систему позначень звуків на письмі нотами не механічно («Запам'ятай! Така нота розташовується на такій-то лінійці»), а спираючись на звуковисотний слух і логічні міркування. Авторі вводять нотацію із запису мелодії на двох лінійках. Така спрощена нотація та ще й без ключа дає можливість засвоїти два важливих моменти: система нот

вказує на *напря́м* звукової лінії та на *ві́дстань* між нотами, а не на їхню абсолютну висоту. Наприклад:

Українська дитяча забавлянка

Печу, печу хлібчик
Дітям на обідчик

Меншенькому – менший,
Більшенькому – більший.

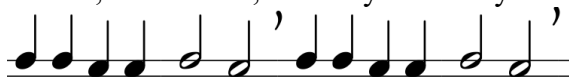


На цьому зразку видно, що музика охоплює два звука, один із яких вищий, другий – нижчий. Від одного звука до іншого – відстань у три клавіші. Ця відстань називається – інтервал *терція*. Терцію грають, пропускаючи один палець, тобто 3 – 1; 4 – ?; 5 – ?. Учень міркує, якими пальцями треба грати. Важливо навчитись звуку ще й записувати. Цей нотний запис не вказує точну висоту звука, із якого починати гру, тому поспівку можна грати від будь-якого звука за висотою. Спочатку граємо від «соль» правою рукою. Лівою граємо від будь-якої іншої ноти.

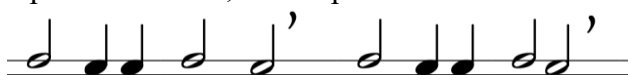
Розглянемо інший зразок.

Українська дитяча закличка

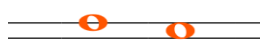
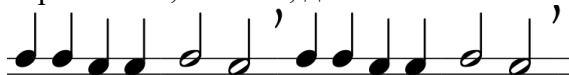
Летіть, соловейки, на нашу земельку



Просив вас тато, просила мати



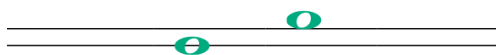
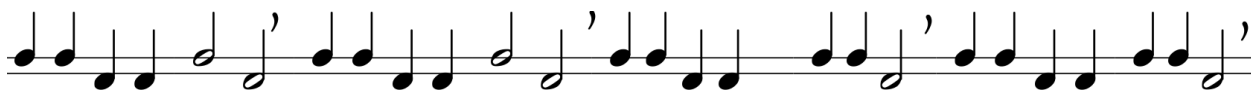
Прилітайте, пташки, до нашої хати!



Ця відстань між двома сусідніми нотами називається інтервал *секунда*. Грати секунду найзручніше сусідніми пальцями: 2 – 1; 3 – 2; 4 – ?; 5 – ?. Для кращого засвоєння і цю поспівку варто записати.

Дитяча поспівка.

Шпак пита у півня Де твоя шпаківня Півень глянув на ріку І сказав: Ку-ку-ріку Нащо та шпаківня Є курник у півня



Запишемо пісеньку нотами. Потім зіграємо її від ноти «соль» і побачимо, що відстань між нотами – чотири клавіші. Ця відстань, тобто цей інтервал називається – *кварта*. Кварту грають, пропускаючи два пальці: 4 – 1; 5 – ?.

На двох лінійках просто розібратись, але можна використати лише 4-5 нот. Тому наступний крок викладача і учня – вивчати ноти на справжньому 5- лінійному нотному стані. Кожне з наступних нотних прикладів поки що означає для нас лише те, що:



треба натиснути підряд сусідні клавiші, що йдуть за секундами вгору чи вниз

треба натиснути будь-які білі клавiші, але не підряд, а через клавiшу, тобто за терціями вгору чи вниз.

Наведемо приклад запису *квінти*, інтервалу, що має відстань у п'ять клавiш. Квінти легко впізнати: якщо обидві ноти розташовані на лінійках нотного стану, то між ними є ще одна лінійка, якщо ноти розташовані між лінійками нотного стану, то між ними теж проміжок у лінійках нотного стану для іншої ноти.

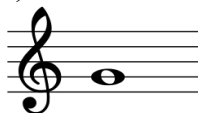
Дитяча поспівка

Коли йде осінній дощ
зайці в полі варять борщ,

Зайці варять борщ у полі
з буряків та бараболі



Наступний етап роботи з учнем – це ознайомлення з новим знаком – чарівним ключем, ключем «соль», або як його ще називають *скрипковий*.



Коли на початку нотного рядка з'являється скрипковий ключ, усі ноти пізнають свої справжні імена і розуміють, де чие місце. Учні часто задають питання: чому ключ «соль» і чому «скрипковий»? Викладач пояснює, що написання ключа починається навколо другої лінійки нотного стану, де «живе» нота «соль» першої октави, він відкриває секрет запису лише високих звуків, які можна зіграти на скрипці. Тепер якщо поставити скрипковий ключ на початку нотного запису кожної з вивчених поспівок, можна точно зіграти правильні звуки. Не треба розбирати ноти по одній. Достатньо впізнати *першу* ноту і лише за *нотним малюнком* прочитати і зіграти їх.

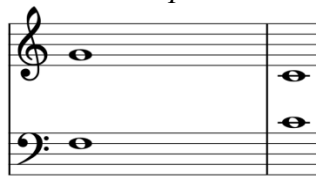
На фортепіано грають двома руками. А музику для нього записують на двох нотних станах: верхній – для правої руки, нижній – для лівої. Необхідно показати учневі, як виглядатиме нотний запис дитячої пісеньки «Качка йде»:



Качка йде, йде, йде, каченят веде на попасочку, на порясочку.

Партію правої руки можна прочитати легко. Ми не зустрічалися лише з нотою «до» першої октави, бо для неї не вистачило місця на п'яти лініях, тому її записали на маленькій додатковій лінійці. А як прочитати партію лівої руки можна легко зрозуміти. Головне – знати запис ноти «до» і принцип знаходження нот за графічним малюнком: вгору, вниз, через ноту

чи підряд. На допомогу приходить не тільки чарівна нота «до» між двома нотними станами, але і новий ключ «фа» або басовий ключ.



Його написання починається на 4 лінійці нотного стану, де розташована нота «фа» малої октави. Цей ключ немов би «відкриває» нижні, басові ноти, тому так і називається. Отже, пам'ятаючи про ключ «соль», ноту «до» та ключ «фа» можна зіграти будь-яку музику. Варто пам'ятати: перш ніж почати грати бажано проговорити ритмічний малюнок ритмічними складами, уважно вдивляючись у малюнок мелодії, щоб зрозуміти, з яких інтервалів вона побудована.

Українська дитяча пісівка «Про комарика»



Сів комарик на дубок, на ялино-вий пеньок,
Звісив ніжки на пісок, сунув носик під листок. За-хо-вавсь!

Отже, на основі використання описаної методики можна зробити висновок, що учень успішно засвоює різноманітні види музичної діяльності тоді, коли враховуються його індивідуальні особливості та вікові можливості. Тому використання різних методів і прийомів у роботі із засвоєння нотного запису допоможе маленькому піаністу легше і швидше оволодіти музичним інструментом, у цікавій формі засвоїти ази музикування. Все це має слугувати інтелектуальному розвитку та духовному збагаченню дитячої особистості.

Список використаних джерел:

1. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой: учеб. пособ. Изд. 6-е. М.: СК, 1987. 101 с.
2. Баренбойм Л., Перунова Н. Путь к музыке. Ленинград: Сов. композитор, 1989. 168 с.
3. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. Москва: Музыка, 1989. 144 с.

УДК 37.018.54:78

Тетяна Осіпова,
ПСМНЗ (школа естетичного виховання)
Лубенська музична школа (м. Лубни)

ОЗНАЙОМЛЕННЯ УЧНІВ СЕРЕДНІХ КЛАСІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ІЗ ТЕМОЮ «ТРИТОН – ПРЕДСТАВНИК ІНТЕРВАЛІВ ДИСОНУЮЧОЇ ГРУПИ»

На сьогодні важливим завданням виховання підростаючого покоління є залучення до мистецтва, зокрема музичного, покликаною збагатити дитину духовно, наповнити емоційно, спонукати до творчої дії. Музична освіта має велике значення в житті дитини, адже робить її більш доброю, чуйною, щирою.

Теорія музики та сольфеджіо поряд з музичною літературою, грою на музичному інструменті є важливими дисциплінами в загальному музичному вихованні учня. Тема «Інтервали» є обов'язковою, займає одне з ключових місць в системі елементів музичної мови, її вивчення передбачене навчальною програмою. Над нею працювали теоретики-музикознавці В. Вахромєєв, О. Давидова, А. Островський, І. Способін та багато інших.

Мета статті – висвітлити процес ознайомлення учнів середніх класів мистецьких шкіл із темою «Тритон, як один із представників інтервалів дисонуючої групи».

Інтервал – це співзвуччя двох звуків, взятих послідовно, або одночасно (за І. Способним). Серед інтервалів дисонуючої групи назвемо тритони, до яких належать інтервали збільшена кварта (зб.4) та зменшена квінта (зм.5), які мають тоновий вимір три тони.

Засвоєння поняття «інтервал» потрібно починати зі слухової підготовки. Викладач спочатку на музичному прикладі сам повинен показати новий інтервал (зіграти на інструменті, проспівати), продемонструвати написання і використання у нотному тексті, а вже потім пропонувати дітям повторити почуте та приступати до виконання завдань із підручника.

Ознайомлення з інтервалами збільшена кварта (зб.4) та зменшена квінта (зм.5) проводиться після засвоєння поняття «консонанси» та «дисонанси», які учні уже вміють визначати на слух. Виконуючи на музичному інструменті тритони в чергуванні з секундами та септимами, підкреслюємо головне: тритон – це дисонанс, середньої відстані, дуже нестійкий та напружений. Якщо добирати до цього інтервалу колір, то йому належить яскраво-червоний.

Після слухового ознайомлення учнів з тритоном зручно перейти до визначення збільшеної кварта (зб.4) та зменшеної квінти (зм.5) на слух. Починати роботу бажано не в ладу, співставляти за звучанням, наприклад, секунди з тритонами, септими із тритонами, а вже згодом порівнювати і визначати на слух всі інтервали дисонуючої групи: секунди, септими, тритони.

Наступним етапом слухового визначення є ознайомлення з тритоном в ладу. Дуже зручно показати цей інтервал в різних варіантах двоголосся. Наприклад, зіграти знайому мелодію паралельним рухом тритонами, показавши цим, що звучання буде дуже різким та неприємним. Потім, як контраст, зіграти мелодію паралельними терціями або секстами і на слабку долю іноді дати тритон. В такому випадку інтервал буде сприйматися дуже доречно, як «перчинка», яка прикрашає двоголосся, надає йому специфічного забарвлення, гостроти.

У ході слухового ознайомлення з тритоном потрібно постійно звертати увагу учнів на нестійкість цього інтервалу, на необхідність його розв'язання. Пояснюємо це тим, що зб.4, зм.5 утворюється в ладу між нестійкими ступенями (взятыми через один). Особливо гостро звучать тритони між IV-VII; II-V ступенями натурального мажору та гармонічного мінору. Це пов'язано з тим, що VII ступінь належить виключно функції домінанти, а інтервали зб.4; зм.5 входять до складу найнестійкіших домінантових акордів – D7, D⁶₅, D⁴₃, D2, 3m VII7; VII7. Найгостріше відчувається лад при розв'язанні (із звуженням) $\frac{zm5}{VII}$ в терцію на I ступені, тому що саме ця терція в мажорі підкреслює яскравий мажор на тоніці (в.3), а в мінорі – сумний мінор (м.3).

При розв'язанні $\frac{zb.4}{IV}$ (з розширенням) четвертий ступінь ладу в мажорі йде на малу секунду (м2)↓, а VII на малу секунду (м2)↑, розв'язання в малу сексту (м.6) звучить яскраво, мажорно. В гармонічному мінорі IV ступінь розв'язується в III на велику секунду (в.2)↓, а VII підвищений – на малу секунду (м2)↑, при розв'язанні звучить $\frac{v.6}{III}$, який підкреслює мінорний лад.

Дуже важливо звернути увагу учнів на те, що тритони взаємообернені інтервали, які утворюються в ладу одними і тими ж ступенями: IV – VII в натуральному мажорі, гармонічному мінорі; II – VI в гармонічному мажорі і натуральному мінорі.

Якщо тритони між IV – VII; VII – IV ступенями відносяться до домінантової функції, то між II – VI – до субдомінантової. Тритони гармонічного мажору, натурального мінору звучать не так напружено, вони більш спокійні. Особливої уваги потребує при слуховому визначенні розв'язання $\frac{zm.5}{II}$ в гармонічному мажорі, при якому II ступінь йде в III і звучить

мала терція (м.3), наступає «просвітлення». В натуральному мінорі при розв'язанні $\frac{zm.5}{II}$ не підкреслюється лад, тому що звучить $\frac{в.3}{III}$.

Приємне «просвітлення» утворюється і при розв'язанні $\frac{зб.4}{VI}$ в гармонічному мажорі, коли верхній звук, який є II ступенем лада, йде на велику секунду (в.2)↑.

Для слухового визначення тритонів потрібно провести підготовчу роботу, звернувши увагу на те, що зм.5, як і всі зменшені інтервали, розв'язуються із звуженням (в терцію), а зб.4, як і всі збільшені інтервали – з розширенням (у сексту).

Роз'яснюємо варіанти розв'язання тритона зм.5:

1) у велику терцію (в.3) – зм.5 на VII ступені мажору; II ступені мінору;

2) у малу терцію (м.3) – зм.5 на VII мінору гармонічного;

3) у малу терцію (м.3) з «просвітленням» – нижній звук йде на тон↑ – на II ступінь мажору гармонічного.

Пояснюємо варіанти розв'язання зб.4:

1) у малу сексту (м.6) – звучить яскравий мажор – зб.4 на IV ступінь мажору, VI ступінь мінору натуральних видів.

2) у велику сексту (в.6), звучить мінор – зб.4 на IV ступінь мінору гармонічного;

3) у велику сексту (в.6) з «просвітленням» – верхній голос йде на велику секунду (в.2)↑ (так розв'язується II ступінь в III) – зб.4 на VI ступінь мажору гармонічного.

Відпрацювати інтервали зб.4, зм.5 на слух з усіма варіантами розв'язань потрібно окремо.

Після слухового засвоєння починається робота над інтонуванням. Тритон зб.4 співаємо як два ступені ладу IV – VII. Відпрацювати інтервали потрібно в двох напрямках, як вгору, так і вниз, з розв'язанням і без нього.

Тритон зменшена квінта (зм.5) вгору співається через тризвук (VII^5_3 , II^5_3) із «закритим» терцієвим тоном, а в низхідному напрямку – як два ступеня ладу IV – VII; VI – II.

Отже, тритон – це дуже цікавий інтервал, який потребує до себе особливої уваги в роботі викладача сольфеджіо.

Список використаних джерел:

1. Вахромеев В. А. Элементарная теория музыки: учебник. 8-е изд. Москва: Муз., 1983. 224 с.
2. Давыдова О. Сольфеджио. 4 кл. ДМШ. Москва: Музыка, 2015. 112 с.

УДК 784.9

*Наталія Полтавець,
Чутівська дитяча музична школа
(сmt. Чутове)*

ЗАСТОСУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ ЗАНЯТЬ СОЛЬФЕДЖІО В МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ

Задля збереження української музичної культури ідею музичного виховання особистості розвивали українські композитори, вчені-фольклористи, педагоги, громадські діячі XIX-XX століть А. Вахнянин, В. Верховинець, С. Воробкевич, П. Козицький, Ф. Колеса, М. Леонтович, М. Лисенко, С. Людкевич, О. Нижанківський, Л. Ревуцький, Д. Січинський, К. Стеценко. Їх ідеї перегукуються із зарубіжними концепціями розвитку музичної освіти XX століття (Е. Жак-Далькроз, З. Кодай, К. Орф). Інноваційні процеси в діяльності позашкільного мистецького закладу висвітлені О. Спімаховою, І. Жосан, В. Кулик, О. Печенко, І. Подлесною, Т. Сіротіною, Н. Смольською, Г. Смаглий, Г. Чиж.

Мета статті – розкрити застосування зразків українського музичного фольклору на початковому етапі занять з сольфеджіо у мистецьких школах.

У мистецькій, зокрема, музичній освіті ХХІ століття, одним із пріоритетних напрямів є естетичне виховання дітей на національному музичному матеріалі. О. Єпімахова вважає: «Виховуючи дитину на ґрунті національної культури, ми вводимо її у світ народного життя, народної пісні, тим самим передаємо нащадкам, а, отже, зберігаємо національні традиції, обряди, ритуали, міфи, легенди – моральні норми, і, водночас, сприяємо формуванню в учнів музичного мислення на інтонаційній основі українського музичного фольклору, а ширше – національної самосвідомості на засадах культурних традицій українського народу» [1].

Розвиток інтонаційного музичного слуху відбувається на забутій «музичній мові» наших предків, від найпростіших звукових інтонацій обрядових поспівок, вигуків до складних звукових музичних систем. Спираючись на дослідження багатьох українських педагогів-етнографів та фольклористів, існує припущення, що лад вибудовується із типових інтонацій-зерен, які, ніби проростаючи, ускладнюються до більш складних ладових побудов, так званих ладових моделей, які склалися у певну музичну систему. Ці моделі вкладаються в межі мажорного і мінорного ладів, обростаючи ладовими відчуттями.

На початковому етапі занять сольфеджіо учні засвоюють інтонаційні моделі спочатку в межі мажорного, а згодом і мінорного ладів. Кожна інтонація будується на певних ступенях, має образно-емоційне усвідомлення учнями і від цього – свою назву (в процесі роботи часто учні самі створюють і дають назву своїм інтонаціям). Наприклад, на ступенях мажорного ладу інтонації: «колисання» (V-III), «лагідного звертання» (III-V), «дражнилки» (V-VI, або V-VI-V), «розповіді» (I-II), «примовляння», «пестошів» (VI-V), «жалю» (IV-III), «прохання» (III-IV), «запитання» (I-V), «відповіді» (V-I), «заклику» (V-I), «погрози» (I-V), «простору» (I-I²), «привітання» (I-III-V-I²) та ін. [2].

Вищеназвані інтонаційні моделі засвоюються учнями на уроках сольфеджіо в процесі інтонування української народної пісні, поспівки, побудованої на їх основі. У ході активної творчої діяльності учні створюють свою мелодію, ритмічний супровід чи ритмічну партитуру, пізніше – гармонізують мелодії. Саме таким чином відбувається ненав'язливе усвідомлення, розуміння і вивчення певної інтонації.

Досить продуктивним в роботі з молодшими школярами є застосування на уроках образно-емоційних засобів (використання малюнків, кольорових карток), що дозволить учням поступово, в процесі вивчення та творчої діяльності опанувати нове поняття, а не запам'ятовувати абстрактні терміни поза музикою.

Результативним і дієвим є метод моделювання (створення проміжного поняття, об'єкту у процесі розуміння поняття): відображення висоти звука рухами, за допомогою «німої клавіатури», «східців»; розуміння метро-ритмічних особливостей – через плескання, простукування, моделюючи ситуацію «в образах», у порівнянні до інших величин.

Важливо зазначити, що вивчення народнопісенної спадщини варто здійснювати не епізодично, а постійно, кожен форму роботи на уроці сольфеджіо (сольфеджування, підбір мелодій на слух, слухання музики, гра на дитячих музичних інструментах – метро-ритмічна форма роботи) будувати на матеріалі українського музичного фольклору.

Отже, можна зазначити, що український музичний фольклор дає величезні можливості учням для опанування предметів музично-теоретичного циклу у мистецьких школах, з легкістю і інтересом використовувати здобуті знання на практиці.

Список використаних джерел:

1. Єпімахова О.В. Сольфеджіо на основі української народної пісні: навч. посібник для почат. спец. мистецьких навч. закладів (шкіл естетичного виховання). Київ, 2013. 90 с.
2. Сольфеджіо: програма для муз. школи, муз. відділення початкового спец. навч. закладу (школи естетичного виховання) / укл. О Єпімахова, І. Жосан, В. Кулик, О. Печенко, І. Подлесна, Т. Сіротіна, Г. Смаглій, Н. Смольська, Г. Чиж. Київ: ДМЦНЗКМ, 2012. 129 с.
3. Фрайт О. Фольклорні мотиви в музичних творах для дітей. *Народна творчість та етнографія*. 1993. № 4. С. 67-70.

СЛУХОВИЙ АНАЛІЗ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО В ПОЧАТКОВИХ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Предметом курсу сольфеджіо є ознайомлення учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів з елементами музичної мови, засобами музичної виразності. Надзвичайно важливою є робота над слуховим аналізом, що передбачає усвідомлення, розуміння елементів музичної мови і зв'язків між ними, сприяє інтенсивному розвитку в дітей музичного слуху (метро-ритмічного, ладового, мелодичного, гармонічного, тембрового тощо) та музично-слухових уявлень («внутрішнього слуху»). Цей вид роботи поєднує всі знання та вміння, які учні отримують на різних навчальних дисциплінах, що входять до Типового навчального плану для мистецьких шкіл.

Проблему роботи над слуховим аналізом розкривали О. Афоніна, М. Демиденко, О. Єпімахова, І. Жосан, В. Кулик, О. Лознєв, О. Печенко, І. Подлесна, Т. Сіротіна, Г. Смаглій, Н. Смольська, Т. Старчик, Г. Чиж, Ю. Шамро, І. Шевченко та багато інших музикантів-теоретиків і методистів [1; 2; 3].

Мета статті полягає у висвітленні методики роботи над слуховим аналізом на уроках сольфеджіо (на прикладі Котелевської дитячої музичної школи).

Усвідомлення почутого залежить перш за все від уміння правильно і цілеспрямовано слухати. Багаторазове прослуховування веде до запам'ятовування, до впізнання різних явищ, розвиває музичне мислення, вчить диференціювати або синтезувати почути, і далі – проникати в образну суть музики. Аналіз на слух сприяє вихованню і зміцненню свідомої музичної пам'яті.

Робота над аналізом на слух має велике практичне значення для занять з сольфеджіо і особливо для запису диктантів. Таким чином, основні задачі цієї роботи наступні:

- виховати цілеспрямоване сприйняття музичного матеріалу;
- служити основним засобом ознайомлення з новими музичними явищами («слухова наочність»);
- сприяти накопиченню в пам'яті різних звукових вражень, які є основою для формування певних понять;
- розвивати музичне мислення учнів, тобто здатність усвідомлювати почуте, проводити порівняння, синтезувати і диференціювати явища;
- допомагати розвитку і зміцненню пам'яті і внутрішнього слуху.

Викладач сольфеджіо повинен знати, що на уроці засвоєння учнями теоретичних понять і формування в них відповідних навичок базується на показі та підтверджується звуковою моделлю.

Перші враження від почутого музичного матеріалу в основному емоційні та лише згодом, при повторенні, вони стають усвідомленими. Зазначимо, що розвиток музичного слуху, пізнання законів музичної мови передбачає в практичній роботі викладача використання методичних прийомів, які не позбавляють учня емоційного співчуття з боку педагога. При показі викладач має дотримуватися певних вимог, зокрема сама гра може підказувати учневі правильну відповідь (наприклад, виділення звуку, акорду, інтервалу за допомогою гучності виконання). Звертати увагу також треба і на тембр інструменту для показу. Відомо, що якщо в класі сольфеджіо використовується тільки фортепіано, то учні,

звикнувши до тембру цього інструменту, не завжди сприймають приклади, які виконані на інших інструментах, бо вони мають інший тембр звучання. Тому можна запропонувати використання на уроці сольфеджіо, наприклад, баяна.

У прикладах для аналізу, ритм, як правило, використовується простий, нейтральний. Але це не означає, що метроритм зовсім не впливає на сприйняття. Так, для визначення на слух «ланцюжків», послідовностей співзвуч, акордів чи інтервалів треба враховувати їхнє виконання на сильній чи слабкій долі в такті. Зазначимо, що виконання, наприклад, акорду, інтервалу на сильній долі сприймається більш яскраво і визначається легше, а на слабкій долі або на прохідних дрібних тривалостях – важче. Усе це слід враховувати педагогові, обмірковуючи приклади для аналізу та запитання до них.

Треба пам'ятати, що для закріплення вивченого матеріалу, для запам'ятовування потрібен час і тренування. Тому ми не квапимося з контрольним опитуванням, а систематично повторюємо з учнями, закріплюємо вивчене, використовуємо колективні форми опитування.

У якості матеріалу для аналізу на слух окремих елементів музичної мови можуть бути використані: звукоряди, гами, окремі ступені ладу, інтервали, акорди. Інтервали для визначення на слух можуть бути мелодичні і гармонічні, в ладу і від окремих звуків, в різних октавах, через октаву, окремо взяті і ті, які утворюють «ланцюжок» інтервалів, виконані на фортепіано, голосом або на інших інструментах. Акорди також можуть бути виконані мелодично в тісному розташуванні, в ладу, від окремих звуків, в різних октавах, в широкому розташуванні (строге чотирьохголосся або вільне, «фактурне»).

Педагог повинен пам'ятати, що процес упізнавання музичного матеріалу відбувається від сприйняття найбільш загальних рис до все більшої деталізації. Наприклад, при засвоєнні звучання мажорного тризвуку бажано починати з того, щоб навчити учнів відрізняти акорди від інтервалів (визначити кількість звуків, які входять у склад співзвуччя); потім почути його фонічне забарвлення – консонуюче чи дисонуюче співзвуччя, визначити його ладові властивості – стійкий, спокійний чи нестійкий, який потребує розв'язання. Після цього вчимося розпізнавати ладовий нахил – мажорний чи мінорний і на кінець перевіряємо інтервальний склад акорду шляхом проспівування «про себе» всіх трьох звуків у тісному розташуванні. Тоді вже учень може дати відповідь, який тризвук – мажорний чи мінорний – він чув. Деталізуючи далі, можна визначити мелодичне положення, розташування всіх голосів у даному акорді.

Отже, основними задачами роботи над слуховим аналізом на уроках сольфеджіо є: виховання цілеспрямованої уваги; фіксація в пам'яті різних музичних конструкцій, елементів музичної мови, пов'язаних з певними теоретичними поняттями; закріплення і розвиток музичної пам'яті і внутрішнього слуху; розвиток уміння аналізувати на слух не тільки окремі елементи музичної мови, але і приклади музичної літератури.

Список використаної літератури:

1. Музична грамота: навч.-метод. посібник із сольфеджіо та теорії музики для учнів 1-7 класів / уклад.: Казак І. І., Амосова Н. В. Київ, 2007. 96 с.
2. Сольфеджіо: зошит для диктантів та слухового аналізу для учнів шкіл естетичного виховання. Ч. I, II. / уклад.: Т. В. Старчик, Ю. Л. Шамро, О. С. Афоніна, І. О. Шевченко. Київ, 2013. 28 с.
3. Сольфеджіо: програма для муз. школи, муз. відділення початкового спец. навч. закладу / уклад.: О. Єпімахова, І. Жосан, В. Кулик, О. Печенко, І. Подлесна, Т. Сіротіна, Г. Смаглій, Н. Смольська, Г. Чиж. Київ: ДМЦНЗКМ, 2012. 129 с.

МУЗИЧНИЙ ДИКТАНТ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ

Термін «сольфеджіо (з італ. – solfeggio) походить від назв нот соль і фа. Цим терміном називають навчальну дисципліну, яка сприяє розвитку музичного слуху, включає в себе різні форми роботи: спів по нотах, слуховий аналіз, ритмічні та інтонаційні вправи, творчі завдання, музичний диктант.

Системи різних форм роботи на уроках сольфеджіо повинна сприяти активності, самостійності, критичності, забезпеченості умов для самореалізації, духовного та творчого самовдосконалення учня мистецької школи. Інноваційний підхід до будь-яких форм роботи на уроках сольфеджіо сприяє активізації навчального процесу.

Для викладача сольфеджіо важливим є досвід відомих педагогів, музикантів-теоретиків, зокрема О. Афоніної, О. Барабошкіної, Н. Ветлугіної, Є. Давидової, З.Жофчака, З. Кодая, Н. Ладухіна, А. Островського, Г. Смаглій.

У статі пропонуємо цікаві і доступні для учнів форми роботи над диктантом, які допоможуть формувати естетичний смак.

Музичний диктант (з лат. Dikto – диктую, повторюю) – запис по слуху одно-, двох-, багатоголосих музичних побудов.

Основними завданнями диктанту є:

- створення і закріплення зв'язок видимого і почутого;
- розвиток музичної пам'яті і внутрішнього слуху;
- закріплення теоретичних і практичних навичок;

Цей комплекс завдань здійснюється і вирішується через складний процес – «чую – розумію – записую» [1, с. 134].

Запису диктанту передую велика робота з музичної грамоти, з розвитку чистоти інтонування, пам'яті, внутрішнього слуху, слухового аналізу окремих ступенів та музичних зворотів, яка проводиться в початкових класах.

Починати роботу над графічною фіксацією мелодії треба заздалегідь: учня спочатку необхідно «наповнити» і зацікавити музикою. Улюблені, популярні і добре знайомі пісеньки першокласник захоче підібрати на інструменті. Знаходячи потрібні ноти, він швидше зрозуміє музичні фрази, речення і на прикладі знайомої музики легко осмислить будову мелодії. Тому усні або зорові диктанти, особливо на матеріалі знайомих пісень, популярної музики будуть корисні і цікаві. У молодшому шкільному віці у дітей ще не сформовано абстрактне мислення, тому використання зорової і рухової наочності (драбинки, стовбиці, ручні знаки за релятивною системою, «рука – нотний стан» за системою В. Струве, графічний запис, «повітряний лист», упізнавання мелодії за «німою драбиною», спів на ритмоскладі) швидко і захоплююче вчить дітей розуміти прості мелодії. Відбувається процес усвідомлення почутого, який формує музичне мислення дитини. Кількість проспіваних і проаналізованих мелодій з часом поза сумнівом переросте в якість розуміння, запам'ятовування і запису диктантів.

Сьогодні на уроках сольфеджіо викладача має застосовувати як традиційні форми запису диктанту, так і використовувати ігровими елементами, які б зацікавили учнів, наприклад, оформити мелодію ритмічно; поставити знаки альтерації (враховуючи вид ладу); знайти помилки і виправити їх; продовжити секвенцію; вставити пропущенні звуки; скласти мелодію з розрізаних тактів; дописати нижній голос тощо.

Будь-який диктант можна урізноманітнити творчими завданнями такими як: придумати останні такти; створити по своєму друге речення; запропонувати варіацію на тему

мелодії диктанту; придумати ритмічний акомпанемент; придумати гармонічний акомпанемент.

Використання сталих форм диктанту (показовий, ескізний, з попереднім аналізом, самодиктант, усний, ритмічний, по пам'яті, тембровий, контрольний) також слід чергувати і варіювати. Диктант-лото допомагає усвідомити структуру періоду, зрозуміти що таке фраза, речення. Часто використовуємо роботу на дошці у «диктантах з помилками» і в записі по пам'яті, що активізує учнів. Знайти і виправити свої помилки учень може за допомогою інструмента (наприклад, фортепіано).

Для написання диктантів викладача має добирати відповідні зразки, серед яких – мелодії класичних творів, дитячих пісень, українські народні пісні.

Отже, окреслюючи значення музичного диктанту як провідної форми роботи на заняттях з дисципліни сольфеджіо у мистецькому закладі, варто згадати, що кращі їх зразки становлять значну частину слухового багажу учня, збагачуючи його пам'ять яскравими музичними прикладами різних стилів, жанрів та історичних епох. Особливе місце в роботі над музичним диктантом повинна займати народна пісня, адже вона сприятиме зростанню їх національної свідомості, розвине естетичний смак, музичну пам'ять, виховуватиме любов та інтерес до української культури.

Список використаних джерел:

1. Афоніна О. Сольфеджіо I-VIII класи. Київ: Мелосвіт, 2006 – 2013.
2. Вахромеева Т. Музыкальные диктанты: I-IV класи детских муз. школ. Москва: Музыка. 2015. 40 с.
3. Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини. Київ: Муз. Україна, 1978. 385 с.
4. Давыдова Е. Методика преподавания сольфеджио. Москва: Музыка, 1986. 239 с.
5. Смаглій Г. Сольфеджіо: підруч. у 6 ч. Харків: Факт, 2003 – 2013.

УДК 784.9

*Анна Сурмач,
Козельщинська дитяча музична школа
(сmt. Козельщина)*

ЗАСТОСУВАННЯ ІГРОВИХ ФОРМ РОБОТИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО

Сольфеджіо – одна з найважливіших дисциплін у контексті комплексного виховання учнів мистецьких шкіл, але водночас залишається найбільш складним і незрозумілим предметом для школярів. Головним завданням сьогодення з погляду на реформу початкової школи та впровадження НУШ в загальноосвітніх школах постає зміна поглядів на систему викладання, а можливо й корекція змісту навчальної програми «Сольфеджіо» на початкових етапах. Сучасні діти, які навчаються за НУШівськими програмами тривалий час не вміють ні писати, ні читати, ні рахувати. Відтак, складно вимагати від школярів повного виконання змісту навчальної дисципліни на початкових етапах. Щоб зацікавити та привернути увагу учнів до предмета, вчитель вимушений на деякий час «послабити» програму, в іншому випадку він може «відбити» зацікавленість предметом. Що ж в даній ситуації, яка склалася зараз в країні з освітою, повинен робити вчитель? Відповідь проста. Зробити сольфеджіо улюбленим предметом учнів допоможуть ігрові форми роботи.

Дану тему неодноразово порушували у своїх працях музикознавці-викладачі О.Камозіна [2], Т. Первозванска [3], М.Червона [4], Т. Яценко.

Мета статті – розкрити проблему застосування ігрових форм роботи на уроках сольфеджіо.

Одне з найбільш влучних визначень «гри» дає Літературознавча енциклопедія: «Гра – діяльність людини з моделювання іншого виду діяльності з розважальною чи навчальною метою» [1, с. 238-239]. Гра має велике значення в житті дитини, це її робота. Тільки на перший погляд здається, що гра – це легко і весело. Насправді вона вимагає від дитини максимум енергії, розуму, витримки, самостійності. Тож пропоную розглянути деякі приклади ігор, які можна застосовувати на уроках сольфеджіо у мистецькому закладі.

«Допоможи розсадити пасажирів»

На перших етапах під час засвоєння тривалостей, поняття «музичний розмір» можна запропонувати дітям таку гру: намалювати паровоз з вагончиками і запропонувати учневі розсадити «пасажирів» по вагонах. Вагони можуть бути будь-якого розміру (2/4, 3/4, 4/4). Надалі обходимося без паровоза. На окремому аркуші, на якому зображений нотний стан, та в поданій до листка коробочці є маленькі карточки із зображенням розмірів, тривалостей та пауз. Завдання: заповнити такти.

«Хто крокує»

На перших уроках сольфеджіо дуже багато уваги приділяється формуванню ритмічних навичок. Можна просто крокувати ритмічні формули, в ускладненому вигляді на сильну долю, ще й плескати. Визначати дво- або тридольний метр у постійно змінних музичних уривках, які виконує педагог. Після ознайомлення з динамічними відтінками ритм можна крокувати з використанням фортепіано, на сильну долю тупотіти сильно, а на слабку ледь чутно.

«Музична луна»

Ця гра допомагає розвивати відчуття ладу, відчуття стійкості ступенів у ладу, тоніки. Викладач налаштовує учнів на певну тональність. Далі грає звуки, діти повинні почути і проспівати мелодію з назвою нот. На перших уроках це повторення нот в межах терції, з частими повторами тоніки в повільному темпі, потім – зі збільшенням стрибків, з прискоренням темпу.

«Я купила піаніно»

Крім відчуття ладових зв'язків, гра передбачає елемент творчості. Особливо добре грати в цю гру якщо дітей 7-8 осіб, що відповідає кількості ступенів гама. Кожна дитина – це клавіша. Педагог або учень «натискає» на клавіші і грає знайомі поспівки або імпровізує.

«Перевірка – повторення»

Цю гру можна використовувати на початку уроку для своєрідного розігріву пам'яті або на контрольному уроці. На картках намальовані різні музичні знаки: знаки альтерації, тривалості, фермата, реприза, динамічні відтінки, темпові позначення і т. д. Спочатку педагог просто показує картки дітям, які розділені на команди, і вони відповідають. Потім перемішані картки віддаються дітям із проханням розкласти їх на групи. Після того, як діти розкладуть картки, кожен обирає свою групу і пояснює її назву, називаючи загальне визначення (діти часом прекрасно знають, що таке форте і піано, а що це разом називається динамічні відтінки, сказати важко).

«Різнобарвний паркан»

Гра орієнтована на учнів середніх класів. Вона сприяє розвитку гармонічного слуху, усвідомленню ладових зв'язків. Використовуються фломастери жовтого, зеленого, червоного кольорів. Педагог грає гармонічну послідовність, учні викладають фломастерами функції акордів, що прозвучали. Або педагог викладає «різнокольоровий паркан», а учень грає акорди.

«Естафета»

Гра для закріплення побудови інтервалів і не тільки. Учні по черзі будують будь-який інтервал. Наступний будує від тієї ноти, на якій закінчив попередній. Можна будувати не тільки усно, але й налаштувавшись, співати в тональності. Для молодших класів можна полегшити побудову (просто побудувати від будь-якої ноти інтервал), але додати для них рухової активності (вишикувавшись у дві команди підбігати до дошки, будувати інтервал і

передавати естафету наступному). Цю ж гру можна використовувати під час слухового аналізу інтервалів або акордів.

«Я знаю інтервали»

Кожен учень готує картки з позначенням інтервалів. Після прослуховування інтервалу, що грає вчитель, діти піднімають потрібну картку. Після «розігріву» враховується правильна відповідь першого, хто підняв картку. Дух змагання активізує учнів, спонукає їх бути більш зібраними і мобільними.

Ми навели приклади далеко не всіх ігор, які можуть бути використані на уроці сольфеджіо. Вчителеві кожен урок доводиться щось вигадувати, добирати новий музичний матеріал відповідно до стану групи і конкретно кожного учня.

Учні від природи допитливі і сповнені бажання дивуватися. Для того, щоб вони проявили свої творчі задатки, необхідне чуйне керівництво. Якщо дитина, закінчуючи музичну школу, згадує сольфеджіо, як щось нудне і сумне, значить йому не пощастило з педагогом. Поки дитина не розучилася дивуватися, захоплюватися, фантазувати, треба використовувати цей період для навчання із захопленням. Для цього і потрібна гра. Вона розвиває, виховує, соціалізує, розважає і навчає.

Список використаних джерел:

1. Гра. *Літературознавча енциклопедія*: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія». 2007. Т. 1: А – Л. С. 238-239.
2. Камозина О. Неправильное сольфеджио. Ростов на Дону: Феникс, 2009. 92 с.
3. Первозванская Т. Теория музыки для маленьких музыкантов и их родителей: в 2-х ч. Санкт-Петербург: Питер, 1999.
4. Червоная М. Ф. Веселое сольфеджио: учебник для младших классов. Минск: Четыре четверти, 2001. 97 с.

УДК 37.018.54:78

*Анна Труш,
Ромоданівська дитяча музична школа
(сmt. Ромодан)*

ВИКЛАДАННЯ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН У СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ

Процес навчання музиці є досить тривалим та складним. Це велика розгалужена система, що має багато компонентів. Аналіз проблеми викладання музично-теоретичних дисциплін як складової освітнього процесу є актуальним завданням, вирішення якого сприятиме виявленню традицій, новацій, що в ньому присутній та дозволить динамізувати засвоєння компетентностей необхідних для формування майбутнього музиканта. Зміни в освітньому процесі спрямовані на забезпечення високої якості знань учнів.

Метою статті є висвітлення проблем викладання сольфеджіо у сучасному освітньому процесі.

Окреслена мета обумовила вирішення наступних завдань: вивчення досвіду роботи викладачів сольфеджіо, розкриття значення комп'ютерних технологій для розвитку сольфеджіо на сучасному етапі.

Музична освіта не може залишатися поза загальномистецькими тенденціями та опиняється сам на сам у вирі глобального реформування та впровадження новацій. Інновація в дослівному перекладі з латинської мови означає – оновлення, тож інновація не являє собою заміщення застарілого новим, а лише оновлює його. У програмі підготовки учнів мистецьких закладах освіти не малу частину відведено музично-теоретичним дисциплінам, які формують базові музичні знання.

Музично-теоретичні дисципліни утворюють окремий блок, що інтегрується у цикл фахових дисциплін, це «музична грамота», «теорія музики», «сольфеджіо» тощо. Ю. Холопов, досліджуючи основи музичної грамоти, виявив, що перші спроби її освоєння розпочалися ще за часів Аристотеля, коли музику поділяли на «практичну» та «теоретичну». Якщо при викладанні музики «практичної» надавалися рекомендації щодо основ гри на музичному інструменті та співу, то другий різновид асоціювався з елементарною теорією музики – певними знаннями про загальні основи музики – гармонію, ритм, мелодію, інструменти. Дослідник виявив, що творення музики та виготовлення музичного інструмента вважалися явищами одного рівня та іменувалися «техне». «Відносно мистецтва і музики це означає різкий поділ практики мистецтва на діяльність – техне, мета якої – як виробництво предметів мистецтва «статуй пісень», так і сам життєвий процес «спів, танець, виконання сценічних творів», і на роздуми – феорію про мистецтво – практику, метою чого є істина» [4, с. 23]. Термін «феорія» означав споглядання та був чимось набагато вищим за практичний вимір осягнення мистецтва. Згодом термін «феорія» трансформувався у термін «теорія».

В умовах сьогодення вивчення музично-теоретичних дисциплін має системний характер та зберігає зв'язок зі встановленими традиціями. Як фольклору, так і академічній музиці притаманним є консерватизм не тільки на рівні збереження виконавської традиції, а й консерватизм на рівні передачі знань через прийоми, форми, види та засоби, що забезпечує спадкоємність передачі у аксіологічному розумінні.

Компетентність – це здатність діяти на основі отриманих знань. Знання, отримані під час вивчення теорії музики, музичної грамоти, сольфеджіо, впливають на ефективність навчання гри на музичних інструментах, співу, сприяють розвитку музичного мислення.

Теорія музики є константою, однак реалії сьогодення спонукають до пошуку нових форм та методів її опанування.

А. Горемичкін пропонує розуміти музику як знакову систему мовного типу [3]. Відтак теоретичні дисципліни стають своєрідною граматиною музичної мови, наприклад теорія музики та гармонія розуміються автором як аналог морфології, сольфеджіо – фонетики. Аналіз музичних творів має мовні аналоги з синтаксисом, пунктуацією, стилістикою та теорією літератури. Він зауважує, що важливим є постійне та систематичне звернення до різних форм музичної творчості слухання, розуміння, виконавство тощо, що є основою музично-теоретичних занять.

На сьогодні, важливою умовою успішного вивчення музично-теоретичних дисциплін є технічне забезпечення, а саме наявність спеціалізованих класів, обладнаних клавіатурами, комп'ютерами з відповідним програмним забезпеченням, інтерактивними дошками тощо. Впровадження в практику інформаційно-комп'ютерних технологій здатне, з одного боку, зацікавити школярів і зробити процес навчання відповідним духу часу, з іншого – полегшити організаційно-технічну роботу викладача, залишаючи при цьому простір для фантазії і творчого самовираження [2, с. 55]. Застосування мультимедійного обладнання у ході викладання музично-теоретичних дисциплін, а саме – проекційних екранів, проекторів, ноутбуків чи планшетів – забезпечить ефективність процесу засвоєння музичного матеріалу.

Важливим є оновлення наукового матеріалу, який використовується в ході занять. Переважна більшість збірників диктантів, посібників сольфеджіо (відомі підручники і навчальні посібники Б. Калмикова і Г. Фрідкіна, Н. Баєвої, Т. Зебряк, О. Давидової, С. Запорожець, В. Фліса і Я. Якубяка) містять музичний матеріал із класичної і народної музики; серед недоліків можна визначити відсутність прикладів музики для дітей (музика мультфільмів, кінофільмів), приклади сучасної естрадної музики.

Музичний матеріал і методичні рекомендації щодо виконання теоретично-практичних завдань необхідно спрямовувати на розвиток особливих якостей слуху на кожному етапі навчання. Посібники «Сольфеджіо» О. Афоніної, які призначені для учнів музичних шкіл, мають інтегрований характер і розподілені на навчально-практичний, творчий, інформаційно-довідковий блоки. Навчально-практичний блок містить завдання з теорії

музики, інтонаційних і ритмічних текстів для контролю рівня підготовки. Творчий блок забезпечує можливість поєднання теоретично-практичної та індивідуально-творчої роботи. Інформаційно-довідковий блок надає інформацію про основні теоретичні відомості з дисципліни і методика виконання завдань різних форм роботи. Методика розроблялася з урахуванням вікових особливостей школярів, для яких у музичному навчанні й вихованні характерне емоційне ставлення, активна пізнавальна діяльність, схильність до наслідувальної, ігрової, імпровізаційної діяльності.

Особливістю виховання музичного слуху на заняттях сольфеджіо є розвиток основних навичок: сенсорних (сприйняття звучання), рухових (координація рухів у різних ритмах, керування голосовими зв'язками), мисленневих (слуховий аналіз), поведінкових (ансамблеве виконання). В підручнику «Сольфеджіо» (автор О. Афоніна) крім вправ на розвиток інтонаційно-слухових уявлень, містяться завдання на основі ритму пісень, що розучуються із плесканням метричних долей, з виділенням сильної долі тактуванням ритмічного малюнку; нескладних ритмічних послідовностей, що виконуються в повільному темпі; одночасне виконання цього завдання двома групами учнів; читання ритмічного малюнка ритмоскладами за нотним текстом під акомпанемент викладача. Усі завдання на цьому рівні усні. Учні слухають, намагаються зрозуміти, запам'ятати, утримати в пам'яті, що створює міцну базу інтонаційного слуху, що є складовою музичного таланту.

Особливу увагу при підготовці музикантів необхідно приділяти опануванню зразків академічної музики ХХ – ХХІ ст., розумінню музично-теоретичних дисциплін як своєї граматики музичної мови, що дозволить поглиблено засвоювати фольклорні, класичні, естрадно-джазові та сучасні академічні зразки музичного мистецтва. Блок музично-теоретичних дисциплін має вагомим значення у формуванні професійних компетентностей музикантів та повинен реалізовуватися відповідно до загальних сучасних тенденцій.

Вдумливе ставлення до традицій викладання музично-теоретичних дисциплін, збереження їх кореневого шару та пошук нових методів, форм, художнього, стильового звучання має бути вирішальним принципом роботи з учням мистецьких шкіл. Перегляд раніше встановлених норм, потреба внесення інновацій, котрі полягають у включенні звукових матеріалів сучасної музики, використання інформаційно-комп'ютерних технологій у процесі викладання музично-теоретичних дисциплін сприятиме активізації освітнього процесу та підвищенню ефективності музично-теоретичної підготовки учнів.

Список використаних джерел:

1. Дорофеева В. Ю. Музично-теоретичні дисципліни у сучасній мистецькій парадигмі: традиції та новації. *Офіційний сайт Київського національного університету культури і мистецтва*. Режим доступу: <http://www.allbest.ru/>
2. Долгушина М.Г. Информационно-компьютерные технологии в процессе преподавания музыкально-исторических дисциплин. *Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития*: материалы I междунар. научно-практ. конф., 21-22 апреля 2016 года / науч. ред. докт. пед. наук О. В. Бочкаревой. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2016. С. 55-57.
3. Горемичкін А. І. Основи музичної мови: підручник-дослідження з методики викладання муз.-теорет. дисциплін в системі муз.-пед. освіти. Мелітополь, 2005. 161 с.
4. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов муз. вузов. Москва: Издательский Дом «Композитор», 2006. 632 с.

2. Методика навчання гри на народних інструментах

2.1. Баян, акордеон

УДК 78.071.5:780.647.2

*Ірина Даниленко, Оксана Перепелиця,
ПСМНЗ (школа естетичного виховання)
Лубенська музична школа
(м. Лубни)*

ПОСТАНОВКА ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ АКОРДЕОНІСТА: НЕДОЛІКИ ТА ПОРАДИ ЩОДО ЇХ УСУНЕННЯ

Розвиток технічних навичок гри на акордеоні залежить від логічно обґрунтованої методики, яка береться за основу в навчанні. Найважливіші умови швидкого розвитку рухового апарату учня – правильна постановка і відсутність скутості рухів.

Аналізували та розглядали найпоширеніші недоліки й вади в постановці виконавського апарату акордеоніста й з'ясовували причини їхнього виникнення та шляхи усунення Р. Бажилін, П. Лондонов, А. Мірек, І. Наумов та ін.

У пропонованій статті систематизовано й доповнено недоліки та методи їх вирішення, що й складає її мету.

Ґрунтуючись на власному педагогічному досвіді роботи в дитячій музичній школі, до основних вад постановки виконавського апарату юного акордеоніста ми віднесли:

1. *Неправильне положення корпусу (зігнута, сутула спина, корпус відхилено назад).* Учень сидить «розвалившись», спина зігнута дугоподібно і корпус відхилено назад. Послаблені плечові ремені, інструмент відсунутий вниз від себе до колін. Усунення цих недоліків досягається так: учень повинен сісти прямо, випроставши спину й плечі, ноги виставити наперед, відчувши опору в ступнях. Підтягти ремені, присунувши до себе нижню частину інструмента та виправити положення рук [3, с. 25-29].

2. *Схилена голова.* Коли голова схилена і повернута вбік, щока притиснута до верхньої частини корпусу, а інструмент відхилений назад, то учень розглядає клавіатуру і свої пальці під час гри. При цьому в нього виробляється навичка гри на клавіатурі, замість навички гри через посередність клавіатури. Потрібно виправити положення корпусу виконавця, поставити вертикально акордеон. Можна запропонувати учневі читання з аркушу легких творів, щоб змусити його підняти голову й уважно стежити за нотним текстом.

3. *Спирання підборіддя на корпус інструмента.* Внаслідок цього затискуються м'язи обличчя й шиї, а м'язи плечового пояса позбавлені вільного розвитку. Щоб цього не трапилось, треба учня посадити вище, підтягти ремені трохи щільніше. Завершити регулювання третім ременем, наявність якого в даному разі обов'язкова. Також слідкувати, щоб учень сидів прямо, не сутулився й не схилив голови [2, с. 3-5].

4. *Нахил корпусу назад під час руху міхом.* При розтягуванні міху учень відхиляється назад, вигинаючи спину. Цей рух виникає внаслідок втрати стійкості опори міха на лівому стегні, через фізичну слабкість рук, відсутність належної опори в ногах, зазвичай ноги учень підгортає під стілець. Для запобігання цього треба посадити його так, щоб корпус був трохи нахилений вперед, а спина була прямою, сутулість або схилені плечі неприпустимі.

5. *Трохи підняті плечі. Відсутність вільних рухів плечового пояса.* Зайве напруження у м'язах плечей може стати причиною затиснення м'язів рук, яке створить труднощі в розвитку техніки. Щоб уникнути цієї вади, треба старанно відрегулювати натяг плечових ременів (використати третій поперечний ремінь); правильно посадити учня (зробити стілець

вищим); проконтролювати повну опору акордеона на стегна учня, присунувши інструмент якнайближче до його корпусу [4, с. 35].

6. *Схилене ліве плече.* Під час розтягування міху учень схиляє ліве плече, що буває наслідком неправильного руху лівої руки під час розтягування і стискування міху, з одного боку, а також відсутності розвиненої мускулатури в руках, – із іншого. Можна позбутися цього, якщо пояснити і показати учневі, де його помилка і як треба вести міх; запропонувати дитині поробити рухи міхом, часто змінюючи його напрямки (короткий міх), у цей час притримувати плече учня.

7. *Низький лікоть правої руки.* Лікоть правої руки буває опущений униз або притиснутий до корпусу. Зап'ястя при цьому має характерний крутий вигин. У такому разі викладачеві потрібно зайнятись правильною постановкою всієї руки загалом. Треба, щоб учень вільно опустив донизу руку, а потім, не змінюючи положення її в кисті, поставив руку на клавіатуру, відвівши лікоть убік. Бажано повторити це кілька разів, щоб учень міг самостійно вдома контролювати положення руки [1, с. 5-6].

8. *Високе положення зап'ястя (висока кисть, «провалювання» зводу кисті).* На відміну від попереднього випадку учень не опускає лікоть правої руки, але неправильно тримає зап'ястя і кисть: зап'ястя зігнуте майже під прямим кутом, а звід кисті ніби «провалений». Вивільнення кисті та зміцнення напівокруглого зводу треба робити за допомогою спеціальних вправ: а) виконання коротких арпеджіо із застосуванням гнучких рухів кисті; б) виконання секст, терції, трізвуків *non legato*, виробляючи вільні й плавні кистьові рухи.

9. *Опущені кисті.* Часто це пов'язано з неправильною позицією інструмента, недбалим ставленням до постановки корпусу, рук, ігноруванням аплікатурних правил. Щоб цього запобігти, треба перевірити правильність постановки інструмента й рук. Особливу увагу треба приділити положенню кисті під час виконання звуків верхніх октав. Ліва кисть встановлюється у правильному і природному положенні.

10. *Нахил кисті до мізинця.* Під час гри кисть має нахил до п'ятого пальця, від чого мізинець стає ніби притиснутим до клавіатури, натискування на клавішу здійснюється боком, а не пучкою. За таких умов палець майже позбавлений можливості розвиватися. Зміцнення та розвиток п'ятого пальця слід починати з правильного встановлення положення кисті. Поворот всередину вирівнює положення кисті на клавіатурі, зробить невеликий нахил до першого пальця. При цьому основа п'ятого пальця підніметься, звід кисті стане вищим, п'ятий палець займе правильне положення і дістане можливості повноцінно розвиватися. Закріпити це положення слід вправами на терції, сексти, акорди.

11. *Нестійкість пальців у кінцевих суглобах.* Пальці ніби «провалюються» (угинаються) в кінцевих суглобах (найчастіше другий і третій) як правої, так і лівої руки, що відбувається від неправильного положення пальців на клавішах і кнопках; учень або занадто натискає на клавіші, або мляво і безвладно «ляскає» по них. Щоб цього позбутися, треба під час виконання п'ятипальцевих вправ вимагати спочатку більш круто ставити пальці, щоб дати можливість відчути й закріпити нове положення пальця.

12. *Напружене положення великого пальця.* Великий палець, не зайнятий у даний момент грою, починає напружено стирчати вгору. Щоб уникнути напруження великого пальця правої руки, треба пограти в повільному темпі п'ятипальцеві вправи терціями, уважно контролюючи вивільнення м'язів великого пальця, коли він не зайнятий грою. На лівій руці треба опустити великий палець на ребро клавіатурної планки і стежити за вільним його положенням, щільніше підтягти лівий кистьовий ремінь.

13. *Напружене положення мізинця.* Не зайнятий грою мізинець відходить убік, іноді він під час гри напружено згинається в середньому й кінцевих суглобах. Таке положення мізинця ускладнює роботу четвертого пальця. Для усунення цього недоліку треба підправити положення кисті, підібрати вправи та етюди, побудовані на виконанні зв'язаних фігур третім, четвертим, п'ятим пальцями. Роботу слід проводити в повільному темпі, намагаючись розвинути м'язи цих пальців.

Отже, завдання викладача по класу баяна / акордеона щодо постановки виконавського апарату надзвичайно важкі й відповідальні: працюючи з учнем над формуванням постановки, викладач повинен твердо знати не тільки як треба тримати кисть і рухати міх на перших етапах навчання, а й як доведеться цим користуватись при виконанні сонат В. Моцарта, фуг Й. Баха чи навіть концерту Ф. Шмідта, скерцо Р. Бручі чи творів В. Зубицького. Для цього потрібне велике педагогічне чуття, глибоке знання педагогом не лише інструмента, але й методики навчання гри на ньому.

Список використаних джерел:

1. Бажилин Р. Н. Школа игры на аккордеоне. Москва: Изд. дом В. Катанского, 2008. 208 с.
2. Мирек А. Самоучитель игры на аккордеоне. Москва: Сов. композитор, 1984. 214 с.
3. Мірек А. Основи постановки акордеоніста. Київ: Муз. Україна, 1979. 39 с.
4. Наумов И., Лондонов П. Школа игры на аккордеоне. Москва: Сов. композитор, 1988. 178 с.

УДК 78.071.5:780.647.2

*Анатолій Демент,
Хорольський ПСМНЗ
(дитяча музична школа) (м. Хорол)*

РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ БАЯНІСТА В ДИТЯЧІЙ МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ

Актуальність проблеми розвитку виконавської майстерності учня-баяніста зумовлена необхідністю вдосконалення процесу викладання гри на баяні, що викликано розширенням музичного репертуару за рахунок перекладень класичних творів і написання оригінальних п'єс, що потребує від виконавця оволодіння різноманітними прийомами гри (тремоло міхом, рикошет, шумові ефекти тощо). Необхідно докласти неабияких зусиль щодо розвитку виконавського апарату задля створення переконливого й виразного художнього образу.

Проблему методики навчання гри на баяні розглядали І. Алексєєв [1], Ф. Ліпс [4], процес розвитку виконавської майстерності баяністів досліджував М. Давидов [3].

Мета статті полягає у висвітленні провідних проблем, що виникають у вчителів-практиків у процесі розвитку виконавської майстерності учня-баяніста в дитячій музичній школі.

Виконавська діяльність музиканта включає в себе розумову, фізичну і психологічну роботу. Правильність ігрових рухів перевіряється за допомогою звукового результату. Учень уважно слухає звучання гам, вправ, етюдів, п'єс, грає осмислено і виразно. Опора на слухові уявлення виховує в учня вміння спиратися у грі на слух, а не лише на зорову й м'язову пам'ять.

Труднощі викликає й координація між рухами рук і пальців, а також вироблення координації між слухом і складними рухами. Кожен рух вирішує певне музичне завдання, тому не можна навчати різноманітних рухових навичок без поєднання з реальним звучанням музики, що підтверджує принцип – вчити музики, а не рухів. Потрібно прагнути до свободи, гнучкості, розширювати рухові здібності. Все залежить від індивідуальних особливостей організму музиканта, взаємодії рухових і психологічних процесів, від темпераменту, швидкості реакції, природної координації.

На відміну від скрипалів, вокалістів, які витрачають багато років на постановку рук, голосового апарату, баяністи працюють над постановкою досить мало. Але правильна постановка ігрового апарату дуже важлива, адже від неї залежить можливість виразити у виконанні художній задум.

При роботі над посадкою слід враховувати і характер твору, що виконується, і психологічні особливості, а також анатомо-фізіологічні дані музиканта (зріст, довжина і будова рук, ніг, корпусу).

Правильна посадка така, що корпус тіла має бути стійким, не обмежувати рухів рук і визначати зібраність музиканта, створювати певний емоційний настрій. Баяніст і інструмент повинні бути одним художнім організмом. У виконавських рухах баяніста бере участь все тіло: і диференційовані рухи обох рук, і дихання тощо. Внаслідок конструктивних особливостей для видобування звуку потрібно два рухи – натиск клавіш і ведення міху. У кожному навчально-методичному посібнику «Школа гри на баяні» йдеться про взаємодію ведення міху й звучання його гучності. Перевага баяна в тому, що звучання не залежить від сили натиску клавіш, що економить сили музиканта.

Велике значення в розвитку виконавських навичок має «м'язове відчуття» – це відчуття, що виникає при подразненні м'язів, які беруть участь у здійсненні ігрових рухів. Про зв'язок музично-слухових уявлень із неслуховими говорить Б. Теплов, відмічаючи, що вони (слухові) обов'язково включають у себе зорові, рухові моменти і є необхідними «коли потрібно довільними зусиллями викликати й утримати музичну уяву» [5, с. 255].

У процесі виконання діяльність музиканта спрямовано на розкриття задуми композитора, створення художнього образу. Інтерпретація твору безпосередньо пов'язана з внутрішнім світом виконавця, його почуттями, уявленнями. Саме тому важливо розвивати творче мислення учня-музиканта, його теоретичну підготовку. Так, згідно з інтонаційним ученням Б. Асаф'єва і теорією ладового ритму Б. Яворського [2] музикант у процесі виконання твору повинен мати уявлення про інтонацію, засоби музичної виразності, які викликають певні настрої, образи.

Розвиток виконавських навичок відбувається як за допомогою загально-педагогічних методів (словесних, наочних, практичних, навчання, переконання), так і специфічних методів і прийомів, які ми розглянемо нижче.

У процесі реалізації методу спостереження і порівняння учні прослуховують твір у виконанні різних музикантів і порівнюють їхні виконавські прийоми.

Метод аналізу звуковидобування дозволяє відпрацювати раціональні рухи, скоординувати їх, знизити втомлюваність, набути навичок самоконтролю.

Інтонаційний метод координує психологічні процеси (сприйняття, мислення, пам'ять, уяву), виокремлюючи основні інтонації, сприяє цілісному уявленню про зміст музичного твору, втілення художнього образу.

Реалізація принципу «єдності художнього і технічного» сприяє розвитку правильних виконавських навичок і вимагає поєднання роботи над технікою виконання з визначенням художньої мети.

Досить часто в основі роботи з початківцями лежать не художні твори, а опанування елементів нотної грамоти, виконання вправ, етюдів, а робота над художніми творами відходить на другий план. Це досить часто нівелює цікавість юних музикантів до занять. Викладачеві потрібно звертати увагу на те, щоб заняття мали розвивальний характер і не спрямовувалися виключно на відпрацювання лише техніки.

Практика доводить, що розпочинати роботу в класі баяна потрібно з активних форм музикування, які потребують від учнів ініціативи й самостійності. У такий спосіб виключається будь-яка механічна робота. Наприклад, замість гам на початковому етапі краще грати п'єси з поступовим рухом вгору та вниз, тоді організація напрямку рухів буде пов'язана з музичним матеріалом.

Отже, чим раніше учень навчиться аналізувати свої рухи, досягати їхньої природності й свободи, тим краще будуть його виконавські результати. Важливим є і той факт, що не можна під свободою виконання розуміти розслабленість, адже свобода – це поєднання тону з ослабленням активності, правильний розподіл зусиль. Рухові навички в поєднанні з музикальністю та інтелектуальним розвитком складають основу виконавської майстерності музиканта, за допомогою якої він втілює художній образ твору.

Список використаних джерел:

1. Алексеев І. Викладання гри на баяні. Основи методики: навч. посіб. для консерваторій та муз. училищ. Київ: Держ. вид-во, 1957. 144 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва: Музыка, 1971. 376 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підручн. для вищ. та сер. муз. навч. закл. Київ: Муз. Україна, 2004. 240 с.
4. Липс Ф. Искусство игры на баяне: метод. пособие для пед. ДМШ, учащихся ССМШ, музучилищ, вузов / Ф. Р. Липс; предисл. Б. Егорова. Москва: Музыка, 1998. 142 с.
5. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. *Теплов Б. М. Избранные сочинения.* Москва: Просвещение, 1986.

УДК 780.647.2

*Володимир Дзюба, Анатолій Корольов,
Лучанська дитяча музична школа
(с. Лука Лохвицького району)*

АЛГОРИТМ РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ У КЛАСІ БАЯНА

Мета і завдання педагога по баяну – виховання виконавця-професіонала, що гаряче любить свою справу. Розучуючи зі своїми учнями ті чи інші музичні твори, педагог може переслідувати різні цілі, але він ніколи не повинен забувати, що головна мета навчання в музичній школі – виховання повноцінного музиканта-художника. Без якісної методичної підготовки педагог ніколи не стане повноцінним майстром своєї справи й не зможе вирішити музично-професійні завдання.

Грунтовне дослідження методики навчання гри на народних інструментах здійснюється у працях І. Алексєєва [1], М. Давидова [2], В. Зав'ялова [3], С. Крапиви, Ф. Липса [4], А. Сташевського, В. Тищика, І. Яшкевича [2] та ін., які справили неабияку роль не лише на становлення окремої школи, а й вітчизняної практики загалом.

Мета статті – розкрити алгоритм роботи над твором у класі баяна.

Слово «методика» грецького походження, у перекладі українською мовою воно означає «спосіб, шлях до чого-небудь» [1; 3; 4]. Методика в широкому значенні є сукупністю способів, прийомів виконання будь-якої роботи (дослідницької, виховної, навчальної, практичної); у більш вузькому сенсі методика – це вчення про способи викладання того чи іншого предмета.

Послідовність навчання гри музичного твору умовно можна розділити на ряд етапів. Починається воно з попереднього програвання твору, яке в музичній педагогіці часто називають сумарним [3]. Таке програвання абсолютно необхідне для загального ознайомлення з твором, бо яскраве, цілісне уявлення та емоційне враження про нього надихає та стимулює учня на подальшу роботу. Після загального ознайомлення починається детальний аналіз твору. На цій стадії роботи учень повинен абсолютно точно засвоїти нотний текст, розібратися в будові твору. Не менш важливою є робота над аплікатурою.

Потім починається друга стадія розучування твору – технічне вдосконалення. У період технічного опрацювання головне завдання педагога й учня – остаточно визначити технічні прийоми, необхідні для кращого втілення авторського задуму. Щоб учень не втрачав цілісного уявлення про твір, слід роботу над деталями (пасажами, штрихами, аплікатурою, мелізмами, метро-ритмом, артикуляцією, динамікою) чергувати з програванням великих фрагментів і всього твору в цілому. Технічні навички, необхідні баяністу, учень набуває, виконуючи вправи та етюди, а під час розучування музичного твору лише закріплює та вдосконалює їх. Щоб повно відчувати й зрозуміти найменшу художню й технічну особливість твору, учень повинен вміти зіграти його без помилок у дуже повільному темпі.

Технічне опрацювання твору, засвоєння його змісту і вивчення напам'ять відбуваються майже одночасно. Уміння вивчати твори напам'ять і тривалий час не забувати їх необхідно виховувати в баяніста з перших кроків навчання. Запам'ятавши твір, учень повинен знати, що в подальшій роботі над ним потрібно дотримуватися певної методики: працювати над окремими частинами твору лише по нотах, а програвати увесь твір треба без нот, напам'ять.

Вдалих підбір репертуару оптимально сприяє досягненню вихованцем успіхів. Щоб виховати кваліфікованого баяніста, слід опановувати з учнем твори різноманітних жанрів і стилів.

Отже, важливим принципом навчання є систематичне керівництво процесом навчання учня. Кожне індивідуальне заняття з гри на інструменті є лише одним закінченим елементом у складному ланцюжку інших занять. Мистецтво професійної, виразної гри залежить від уміння викладача і учня знайти на кожному етапі навчання необхідні методи, засоби для гармонійного зростання учня.

Список використаних джерел:

1. Алексєєв І. Викладання гри на баяні. Основи методики: навч. посіб. для консерваторій та муз. училищ. Київ: Держ. вид-во, 1957. 144 с.
2. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підручн. для вищ. та сер. муз. навч. закл. Київ: Муз. Україна, 2004. 240 с.
3. Завьялов В. Баян и вопросы педагогики. Москва: Музыка, 1971. 56 с.
4. Липс Ф. Искусство игры на баяне: метод. пособие для пед. ДМШ, учащихся ССМШ, музучилищ, вузов / предисл. Б. Егорова. Москва: Музыка, 1998. 142 с.

УДК 78.071.5:780.647.2

*Роман Костиренко, Павло Шаповал,
Градизька дитяча музична школа
імені Героя України О. І. Білаша (м. Градизьк)*

РОБОТА НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ТВОРАМИ В КЛАСІ БАЯНА

Основні принципи роботи над твором зберігаються і при вивченні музики поліфонічного складу, але при цьому багато вимог до учня набувають дещо іншого відтінку. Найважливіша характерна риса поліфонії – наявність декількох одночасних мелодичних ліній – визначає і головне завдання учня: необхідність чути і вести кожен голос поліфонічного твору окремо, і всю сукупність голосів у їхньому взаємозв'язку. Внаслідок цього все, що пов'язано з веденням мелодичної лінії, набуває ще більшого значення і потребує особливої уваги педагога й учня.

Методику навчання гри на баяні досліджували Ю. Акімов [1], О. Басурманов [2], особливостям вивчення власне поліфонічних творів присвятили свої праці І. Браудо [3], В. Власов [4], І. Макарчук та ін.

Мета статті – виявити специфіку методики опанування поліфонічних творів учнями-баяністами.

Учень повинен починати знайомство з поліфонією з перших років занять, завдяки чому в старших класах школи звичайно набуває певних навичок роботи. Але іноді доводиться зустрічатися з відсутністю в учнів навіть п'ятого року навчання елементарної грамотності в цьому відношенні. Як наслідок, – несвідоме виконання. Поліфонічний твір, вірніше, його нотний текст виявляється лише якимось чином завченим – й годі. У такому разі виникає необхідність вже на цьому порівняно пізньому етапі занять пояснювати принцип

поліфонічного викладу, ознайомити з його характерними прийомами; доводиться вчити чути лінії окремих голосів та їх найпростіші поєднання, вчити вести голос, сприймаючи й передаючи в грі його виразність.

Недоліки у виконанні поліфонічної музики, на жаль, властиві іноді й учням, що виконували чимало творів такого складу. Причина таких прогалин криється здебільшого в тому, що педагог не звертав уваги свого вихованця на змістовність і виразність поліфонічних п'єс, над якими вони працювали раніше, не вчив вникати в авторський задум, розуміти значення кожної мелодичної лінії, а працював в основному над технологією їх виконання. Всі старання учня спрямовувалися на подолання труднощів, обумовлених лише способом викладу. Вони ставали для учня чимось самоцінним і сприймалися без усвідомлення їх музично-сислової сутності. Надалі це призводило до формальної гри (виконанням її не назвеш) прелюдій і фуг Баха та інших поліфонічних творів. Адже розбиратися в музиці, яку, по суті, не сприймаєш, дуже важко, а запам'ятати, не усвідомлюючи музичного сенсу, мабуть, не можна, а учень часом опинявся саме в такій ситуації. Звідси виникало і елементарне невміння вести і слухати поліфонічний голос.

Один із найбільш характерних недоліків полягає в тому, що учень «кидає» будь-який звук цього голосу, не чує його взаємозв'язку з мелодичною лінією, а тому й не переводить у той, що впливає з нього за змістом і так порушує найголовнішу вимогу до виконання поліфонічної тканини. У двохголосному творі треба серйозно працювати над кожним голосом, уміти вести його, відчувати спрямованість розвитку, добре інтонувати і, зрозуміло, застосовувати потрібні штрихи. Необхідно відчувати і розуміти виразність кожного голосу і в їхньому спільному звучанні. Учень має бути відомо, що в різних голосах, відповідно до їх виразного змісту і мелодичного малюнку, фразування, характеру звучання – штрихи можуть бути (і часто бувають) зовсім різними. Це вимагає не тільки уважного вслуховування, але й спеціальної роботи. Треба вміти грати напам'ять кожен голос, що допоможе його правильному слуховому сприйняттю й виконанню. Загальне звучання порушить перед учнем завдання і тембрового виявлення звукової лінії.

При виконанні багатоголосого твору труднощі слухання всієї тканини (порівняно з двохголосим), природно, зростає. Грамотний розбір тексту тут пов'язаний з турботою про звучання всіх голосів, їх прослуховуванні та веденні. Необхідно чути й розуміти, у який звук іде в будь-який момент гри кожен голос, і вміти себе перевірити, чи яскраво це відчувається при виконанні. Адже учень ще не набув достатнього досвіду роботи над поліфонією, хоча нерідко і знає, яким має бути голосоведення, але пальці його грають інакше, і це виходить за межі контролю слуху і свідомості.

У багатоголосих поліфонічних творах своє фразування, штрихи та свою смислову виразність зберігають уже три або чотири голоси. Є різні педагогічні підходи до здійснення цієї роботи. Деякі практики дотримуються тих самих вимог, що й при вивченні двохголосних творів, домагаючись, зокрема, знання напам'ять кожного голосу від початку і до кінця. Можливо, це в окремих випадках доцільно, але не повинно визнаватися єдино правильним. Нам видається цілком прийнятним такий шлях роботи: учень, ознайомившись із твором, ретельно розбирає кожну його частину, виокремлюючи складні побудови, аналізуючи їх структуру і т.п. Тривалий час, поки учень не опанує потрібних навичок, кожну таку побудову слід обов'язково розібрати по голосах, звичайно, пограти їх окремо тою аплікатурою, якою доведеться грати згодом, і з дотриманням усіх авторських вказівок щодо фразування, штрихів; надалі можна перейти до поєднання різних голосів і потім – до повного багатоголосся. Так само треба опрацьовувати наступний розділ і в чорновому варіанті пройти весь твір. Далі потрібно повернутися до найбільш складного. Поступово вирішуються все нові музичні завдання.

Для розуміння поліфонічного твору й осмисленої роботи учневі необхідно з самого початку уявляти собі його форму, тему та її характер, чути всі її проведення. В одному

випадку учень самостійно розбереться в цьому, в інших – за допомоги педагога. Великої уваги потребує тема в таких творах, як двохголосні інвенції, прелюдії і особливо фуґи. Виявлення теми, її художнього змісту пов'язано, як правило, з пошуками особливої точності звуковидобування, чіткості штрихів, правильного інтонування. Тому в будь-якій фузі необхідна спеціальна робота над першим проведенням теми як основним художнім образом твору. Потрібно також знати, чи є у фузі стретти, розуміти їх виразне значення, чути проведення теми в збільшенні, у зверненні. Обов'язково уявляти мелодичний малюнок і характер протиставлення (або протиставлень), знати, утримані вони чи ні; вчити їх, можливо, спочатку окремо, потім у поєднаннях із темою. Такої ж уваги вимагають і інтермедії. Учень повинен розуміти, на використанні якого мелодичного матеріалу вони засновані, яка їхня функція.

Як і під час роботи над творами гомофонно-гармонічного складу, при розучуванні поліфонії твори слід спочатку грати порівняно насиченим звуком: має ясно звучати вся музична тканина. Про це доводиться говорити окремо, бо учні іноді старанно вирають лише окремі протяжні звуки, вириваючи їх із контексту, або «показують» лише тему і на її проведеннях намагаються будувати виконання. Їм необхідно знати, що поліфонічне багатоголосся може бути по-справжньому прослухано при виявленні своєрідності всіх голосів, які повинні прозвучати повно і виразно. Лише досягнувши цього, можна уточнювати різні плани звучання, виконавський задум. Учневі обов'язково треба також уявляти собі, що порушити рельєфність звучання теми (або будь-якого іншого голосу) може, як правило, той голос, який знаходиться з нею в безпосередній близькості. За відсутності уваги виконавця в один із цих голосів легко може «вклинитися» звук іншого. Боятися ж наповненості звучання голосу, порівняно віддаленого від теми чи іншої звукової лінії, не слід. Вони не тільки не завадять один одному, але, навпаки, дозволять краще виявити власне поліфонічність музики.

Нерідко значні труднощі викликає заучування поліфонічного твору напам'ять. Тут на допомогу мають прийти абсолютна ясність структури твору як у цілому, так і в будь-яких розділах, вичленування важких для учня побудов. Треба розібрати кожний такий епізод по голосах, можливо, вивчити їх окремо напам'ять, грати різні поєднання голосів, спробувати їх запам'ятати і потім включити окрему побудову в ціле (або в його більшу частину). Чим важче ця робота для учня, тим більша роль у ній педагога, який має змушувати якісь моменти вчити в класі.

Оволодіння поліфонією має велике значення для музично-виконавської підготовки загалом, у слуховому вихованні, у досягненні тембрової різноманітності звучання, в умінні вести мелодичну лінію, в досягненні технічної майстерності.

Розвиток повноцінного сприйняття поліфонії неможливий без музики І. С. Баха, яка поєднує в собі риси як поліфонічного, так і гомофонно-гармонічного мислення. Яскравий тематизм і чітка логіка музики І. С. Баха послужить відправною точкою знайомства дітей із поліфонією.

Поліфонічна музика є доступною і цікавою для юних музикантів, і освоювати її слід із початкового етапу навчання гри на інструменті. Причому сучасні, темброві, виборні баяни мають всі необхідні якості для повноцінного виконання поліфонічних творів.

Список використаних джерел:

1. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне. Москва: Сов. Композитор, 1980. 110 с.
2. Басурманов А. П. Справочник баяниста. Москва: Сов. композитор, 1987. 424 с.
3. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. Санкт-Петербург: Северный олень, 1994. 92 с.
4. Власов В. П. Методика работы баяниста над полифоническими творами: навч. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 116 с.

СТРУКТУРА УРОКУ В КЛАСІ БАЯНА

Методика навчання гри на музичних інструментах є складником музичної педагогічної науки, що розглядає загальні закономірності процесу навчання на різних музичних інструментах. Мета курсу методики – ознайомлення з теорією навчання гри на якомусь музичному інструменті, з основами педагогічного процесу і практикою викладання. У системі музичних дисциплін вона посідає особливе місце, бо вбирає в себе всі професійно-орієнтовані предмети (теорія музики, аналіз музичних творів, гармонія, сольфеджіо, музична література (зарубіжна та українська), інструментознавство, методика роботи з оркестром тощо).

Проблеми методики навчання гри на баяні досліджували відомі виконавці і викладачі консерваторій, музичних училищ (коледжів) і дитячих музичних шкіл (І. Алексеев, Ю. Бай, М. Давидов, В. Дорохін, В. Заєць, В. Салій та ін.), результати яких проаналізовано й узагальнено в науковій статті А. Душного [2].

Мета статті – розкрити структуру індивідуального заняття з основного музичного інструмента (баяна) в початкових мистецьких навчальних закладах.

Виконавець-баяніст, як і кожен музикант, повинен поєднувати справжню професійну майстерність з великою творчою сміливістю, гарячу любов до мистецтва – з прагненням віддати для його розквіту всі сили і знання. Він зобов'язаний чітко уявляти собі зміст виконуваного твору та мати достатньо технічних засобів для правдивої, переконливої його передачі. Художнє виконання – це творчий акт, до певної міри аналогічний процесу створення твору. Виховання такого виконавця-професіонала, що гаряче любить свою справу, мистецтво – головне завдання педагога-баяніста.

Педагог за фахом повністю відповідає за духовне зростання своїх вихованців. Великої помилки припускаються ті педагоги-музиканти, які обмежують свої обов'язки лише навчанням учнів гри на інструменті. Моральний образ учня, його погляди та переконання, його ставлення до музики значною мірою складаються під впливом педагога. Викладач гри на баяні повинен всіляко домагатися підвищення успішності учня з усіх предметів.

Основним засобом виховання на індивідуальних заняттях у класі баяна є репертуар. У процесі роботи над музичним твором слід ознайомити учня з основними особливостями творчості даного композитора, з характерними рисами його стилю. Дуже корисно провести бесіду про творчий шлях композитора. Але, навіть за найсумліннішого ставлення до своєї справи педагога, учень не досягне необхідних результатів, якщо не буде працювати сам – наполегливо, завзято, вдумливо, відповідально і зосереджено. Тому одне з головних завдань педагога – прищепити учневі любов до праці, цілеспрямованість і волю.

Підготовка педагога до уроку. Цілий комплекс складних завдань, що постають перед педагогом під час проведення уроку, вимагає максимальної концентрації його уваги на найважливішому, істотному, вміння не втрачати жодної зайвої хвилини. Велику допомогу у вирішенні цих завдань може надати попередня підготовка до уроку. Її особливо слід рекомендувати педагогам-початківцям.

Перш за все, важливо ретельно вивчити весь репертуар учня, вміння його добре грати, переглянути різні редакції, продумати аплікатуру. У деяких випадках корисно, крім того, намітити план уроку, шляхи виправлення будь-яких заздалегідь відомих недоліків виконання, способи роботи над важкими місцями у творах і т. д.

Послідовність роботи з учнем. З чого доцільніше розпочати урок: із вправ, етюдів або з художнього репертуару, а якщо з творів, то якого жанру?

Найбільш розумно було б не дотримуватися раз і назавжди встановленого порядку, щоб привчати учня швидко пристосовуватися до нових обставин, що дуже корисно в сучасних часто змінюваних і невизначених ситуаціях.

Зазвичай корисно спочатку попрацювати над тим, на що припадає більше часу. Якщо треба опрацювати великий репертуар – доцільно на одному уроці детальніше опрацювати частину творів, а на наступному – інші, обмежившись щодо перших лише перевіркою домашньої роботи і декількома найбільш суттєвими зауваженнями.

Пояснення нової теми. На уроці використовуються різні методи, які допомагають учневі зрозуміти характер музики, що виконується, і досягти потрібних результатів. Найчастіше – це програвання педагогом твору цілком або уривками і словесні пояснення. Програвати твір важливо тому, що зміст будь-якого, навіть найпростішого твору не можна передати словами або яким-небудь іншим способом. Якщо б можливо було її зміст «перекласти» інакше, то музика не була б особливим видом мистецтва, що має специфічні виражальні засоби.

Підведення підсумків уроку. Педагог зобов'язаний виявляти постійну увагу до того, як учень розподіляє час, на скільки плідно проходять домашні заняття. Він повинен розвивати його ініціативу, навички самостійної роботи, повинен мати постійне прагнення оживити урок, зацікавити учня, розбудити в ньому прагнення до щоденної праці, на що й спрямовано останню частину індивідуального заняття.

Отже, педагог повинен усвідомити, що реалізація широких можливостей баяна може бути здійснена тільки шляхом наполегливого подолання художніх і технічних труднощів. Тому у своїй практичній діяльності він повинен спрямовувати увагу на всебічний розвиток технічних навичок учня одночасно з розвитком його музичних здібностей. Позитивного результату в педагогічній діяльності можна досягти лише за умов тісної співпраці та співтворчості викладача з учнем.

Список використаних джерел:

1. Алексеев И. Д. Методика преподавания игры на баяне. Москва: Гос. муз. издат, 1961. 155 с.
2. Душний А. До питання наукового осмислення української школи баянно-акордеонного мистецтва. Режим доступу: <http://dspu.edu.ua/hsci/wp-content/uploads/2017/12/003-10.pdf>

УДК 78.071.5:780.647.2

*Олексій Стрюк,
Кобеляцька дитяча музична школа
(сmt. Кобеляки)*

РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ТА ТЕХНІКИ ВИКОНАННЯ В УЧНІВ-БАЯНІСТІВ

Сьогодні в баянному виконавстві відбувається постійний процес вдосконалення виконавської технології. Він охоплює всі художньо-технологічні аспекти, зокрема аплікатуру. Важливим питанням є впровадження прогресивної позиційної аплікатури в процесі гри на правій і лівій клавіатурі баяна, яку розробляли А. Гайсин [2], В. Галактіонов [3], О. Дмитрієв [5], а теоретично осмислив у контексті формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) М. Давидов [4].

Мета статті – визначити перспективність позиційної гри на лівій і правій клавіатурі баяна та виявити основні вимоги підбору раціональної аплікатури за принципом позиційного методу гри.

Важливою проблемою в процесі підготовки виконавців-інструменталістів є формування ігрової рухової техніки. Якісне відображення художнього образу втілюється,

насамперед, через усвідомлені ігрові рухи. Раціональність і економічність ігрових рухів є запорукою успішної професійної й упевненої гри.

Основними постановочними принципами правої й лівої рук є визначення положення кисті та пальців на клавіатурах баяна. Процес орієнтування баяніста на клавіатурі інструменту, на відміну від інших клавирних інструментів, має свою специфіку, що зумовлено механіко-конструктивною організацією баяна [2; 3].

Ефективності виконавської діяльності баяніста сприяє внутрішнє уявлення ігрових дій від початку до кінцевого результату, що під час гри може підлягати коригуванню. Слухові та м'язові уявлення клавіатурно-аплікатурного малюнка допомагають баяністові в процесі формування логічності музичних рухів, що є запорукою вдосконалення технічного боку виконавської майстерності. Процес раціонального підбору аплікатури на правій клавіатурі баяна відрізняється від аналогічного на лівій, що пов'язано насамперед із біфункціональністю лівої руки, відсутністю зорового контакту, а також із технологічним обмеженням її використання [1].

Для підтвердження оптимальності вибору того чи іншого аплікатурного рішення необхідно практично перевірити його в різних ігрових варіантах: гра пасажу в різних напрямках, метод комплексного охоплення частин пасажу в співзвуччя (педалізовані арпеджато), програвання пасажу в різних темпах тощо. Такий різнобічний спосіб перевірки аплікатури в широких пасажах допомагає виявити окремі недоліки обраних аплікатурних варіантів і своєчасно їх усунути.

Обираючи раціональну аплікатуру для правої руки на баяні, виконавець повинен пам'ятати про усунення деяких характерних помилок, таких як: часті підкладання та перекладання пальців, що є характерним для традиційно-непоследовного принципу аплікатури; невідповідність принципу природного розташування кисті на клавіатурі, за якого довгі пальці грають на дальніх рядах, короткі на ближніх; не виправдані раптові зміни аплікатурного варіанта під час гри вже після знайденого та опанованого оптимального рішення; виявлення й реалізація раціональної аплікатури в музичному матеріалі має фрагментарний, а не системний характер; вибір аплікатурного варіанта не фіксують у музичному тексті.

З моменту остаточного визначення аплікатурного рішення слід чітко дотримуватися встановленої аплікатурної схеми, оскільки процес багаторазового повторення музичного матеріалу контролює сфера м'язової пам'яті, що доводить ігрові рухи до автоматизму. Автоматизація рухових навичок значно полегшує музично-ігрову діяльність, зменшує активізацію свідомого контролю за виконавським процесом та сприяє економічному розподілу енергоресурсів баяніста. Завдяки автоматизації рухів пальців процес музичного мислення баяніста під час гри концентрує увагу на художньому аспекті виконання твору.

Виявляючи раціональну аплікатуру в різних типах фактурних побудов (одноголосні послідовності, арпеджовані пасажі, пальцеві репетиції, подвійні ноти, акордові сполучення, стрибки, поліфонічний виклад), необхідно виконувати такі загальні вимоги: неухильно дотримуватися основних аплікатурних принципів позиційного методу; зберігати єдиний принцип (аплікатурний стиль) у тотожних звукових будовах; утримувати незмінне положення кисті на клавіатурі під час виконання позиційного блоку; контролювати мінімальність амплітуди рухів пальців у позиції та під час її зміни; дотримуватися рівноцінного залучення всіх пальців у гру; завчасно передбачувати аплікатурні зміни у звукових послідовностях; тримати рівноцінний контакт усіх пальців із клавіатурою; позиційні блоки змінювати за принципами «стрибкового руху», перекладання та підкладання пальців.

Важливим у засвоєнні принципів раціонального підбору аплікатури є опанування цієї методики з перших кроків навчання гри на музичному інструменті.

Отже, прагнення до грамотного підбору аплікатури, заснованого виключно на позиційних принципах, обов'язково має бути закладено ще в дитячій музичній школі з метою запобігання неправильного розвитку виконавської техніки майбутнього баяніста.

Це полягає у виборі доцільно виправданої та художньо обґрунтованої аплікатури, що завжди взаємопов'язано з цілісністю природних ігрових рухів і художньо виправданим, раціональним і логічним мисленням баяніста в музично-ігрових умовах.

Перед викладачем постає важливе завдання – навчити учня мислити, працювати цілеспрямовано на перспективу бачення інтерпретації твору. З цього приводу доречно згадати слова відомого баяніста О. Дмитрієва: «Набуття аплікатурної дисципліни має бути предметом постійної планомірної роботи на всіх етапах навчання, особливо в початковий період» [5, с. 18].

Список використаних джерел:

1. Гайворонский И. В., Ничемпорок Г. И., Гайворонский А. И. *Анатомия и физиология человека: учеб. для студентов сред. проф. учеб. заведений. 2-е изд., стер.* Москва: Академия, 2006. 496 с.
2. Гайсин А. *О совершенствовании навыков ориентирования на левой клавиатуре. Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах: сб. тр. Вып. 74 / Гос муз.-пед. ин-т им. Гнесиных; отв. ред. М. И. Имханицкий.* Москва, 1984. С. 77–85.
3. Галактионов В. *Особенности двигательной ориентации на клавиатурах при исполнении современных сочинений на баяне: сб. тр. Москва: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1987. Вып. 95. С. 75–104.*
4. Давидов М. А. *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підруч. для вищ. та серед. муз. навч. закл. Київ: Муз. Україна, 2004. 290 с.*
5. Дмитриев А. И. *Позиционная аппликатура на баяне.* Санкт-Петербург: Союз художников, 1998. 22 с.

УДК 78.071.5:780.647.2

*Олександр Сябро,
Семенівська дитяча мистецька школа
(філіал с. Оболонь)*

РОЗВИТОК У БАЯНІСТІВ НАВИЧОК МІХОВЕДЕННЯ У ДИТЯЧІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ

Питання постановки виконавського апарату баяністів – посадка музиканта, положення його музичного інструмента під час виконання різноманітного за складністю репертуару, взаємодія інструмента та корпусу виконавця, положення правої та лівої рук на клавіатурі тощо, а також засвоєння технологічних прийомів інструментальної гри – є найважливішим складником навчального процесу музикантів-початківців.

Саме у зв'язку з цим означені питання набули різноманітного висвітлення в численних методико-педагогічних працях, музично-теоретичних розробках та виконавсько-практичних рекомендаціях (І. Алексєєв, О. Гончаров, М. Імханицький, Ф. Ліпс, О. Міщенко, О. Онегін, М. Різоль та ін.) [1–6]. Але, незважаючи на наявність значного обсягу методичної літератури з вищезазначених питань, вони є актуальними у виконавсько-педагогічній практиці та потребують подальшого теоретичного вивчення.

Мета статті полягає у визначенні специфіки становлення і розвитку виконавсько-технічної майстерності баяністів та акордеоністів на початковому етапі навчання, зокрема в процесі роботи над етюдами.

Розкриваючи сутнісні аспекти цієї проблеми, найперше необхідно зупинитися на головних питаннях постановки виконавського апарату:

- посадка учня-баяніста;
- положенням його рук, ніг, корпусу під час виконання;

- положення музичного інструмента виконавця відносно корпусу;
- положення правої та лівої рук виконавця на клавіатурі під час виконання.

Етюди – невеличкі інструментальні п'єси для розвитку різних видів виконавської техніки – є найважливішим складником репертуару баяністів і акордеоністів на кожному етапі навчання: від дитячих музичних шкіл (шкіл естетичного виховання) до вищих навчальних закладів культури та мистецтва. Впродовж усього періоду становлення і розвитку технічних можливостей виконавського апарату баяніста або акордеоніста етюди є тим підґрунтям, без якого неможливе якісне засвоєння різноманітного музичного матеріалу.

Баян – унікальний музичний інструмент, який має не тільки великий звуковий діапазон, але й досить широкі динамічні можливості – різноманітне нюансування, можливість витонченого філірування звуку в межах практично всього діапазону. І головне місце в процесі досягнення динамічної та художньої виразності звуку належить міховеденню. Посилюючи або послабляючи рух міха, баяніст може досягти й дуже тонкого *pp*, і чіткого, виразного *mf* і могутнього *ff*. Якість міховедення – один із найважливіших показників рівня виконавської культури баяністів і акордеоністів. Змінювати напрям руху міха необхідно непомітно, не порушуючи логіки розвитку музичного твору. Найкраще повертати міх під час фразувальної цезури. Але, як свідчить практика, не завжди існує така можливість і не завжди це зручно робити, наприклад, під час виконання поліфонічних творів або досить тривалих музичних фраз на *legato*. У таких випадках змінювати напрям руху міха необхідно дуже швидко, але без поштовху, не допускаючи розриву звучності. Дуже важливо також повністю дослуховувати тривалість ноти перед зміною напрямку руху міха.

Від правильного, художньо доцільного руху міха залежать також усі відомі засоби звуковидобування, зокрема штрихи. Щонайменша зміна характеру руху міха автоматично змінює динаміку та довжину звука, його характер. Але багато в процесі звуковидобування залежить і від роботи правої та лівої рук виконавця: вправної роботи його пальців, атаки звуку та художньо-емоційної складової музичного матеріалу. Отже, штрихи – це, радше, характер виконання музичного звуку, який є результатом певного способу звуковидобування та залежить від певного художньо-виправданого змісту звучання.

Отже, початковий період навчання на музичному інструменті – це складний процес засвоєння та вдосконалення навичок і технічних прийомів. Проте навчання – це завжди й процес творчого пошуку, знаходження та відпрацювання нових, досконаліших елементів музичної виразності, які можна лише відчувати інтуїтивно. Тому в кожному конкретному разі виконавцеві необхідно знаходити такі засоби звуковидобування та філірування звуку, які б сприяли найдосконалішому вирішенню учнем-баяністом складних художньо-виконавських завдань.

Перспективним напрямом подальших досліджень означеної проблеми є висвітлення шляхів опанування музичного матеріалу та подальшого розвитку й удосконалення виконавського професіоналізму під час систематичної та копійної самостійної праці учня. Це актуалізує питання здійснення самоконтролю (знаходження помилок і недоліків у своїй роботі) та наполегливої праці над виправленням помилок.

Список використаних джерел:

1. Алексеев И. Викладання гри на баяні. Київ: Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури, 1971. 271 с.
2. Гончаров О. І. Розвиток виконавської техніки баяністів та акордеоністів у початковий період навчання. *Культура України*. 2011. Вип. 34. С. 227–233.
3. Имханицкий М., Мищенко А. Воспитание навыков интонирования на баяне. Москва: Республ. метод. кабинет по учеб. заведениям искусств и культуры, 1989. 38 с.
4. Липс Ф. Искусство игры на баяне. Москва: Музыка, 1985. 123 с.
5. Онегин А. Азбука баяниста. Москва: Музыка, 1964. 64 с.
6. Ризоль Н. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне. Москва: Сов. композитор, 1977. 279 с.

ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДУ ВАРІАНТІВ У РОБОТІ НАД ТЕХНІЧНИМ МАТЕРІАЛОМ У КЛАСІ БАЯНА

Загальний музичний розвиток баяністів, акордеоністів, досконалість їх технічного матеріалу тісно пов'язані з тривалою роботою над великим об'ємом музичної літератури. Рухливість пальців, свобода координації рухів рук, різноманітні прийоми звуковідтворення, правильність у виборі раціональної аплікатури набувається шляхом систематичної самостійної роботи.

Методичні рекомендації щодо технічного вдосконалення баяністів (акордеоністів) розробили В. Бесфамільнов, М. Давидов [1], Ф. Ліпс, В. Паньков, М. Різоль, О. Чиняков [2], Г. Шахов та ін.

Мета пропонованої статті – надати методичні рекомендації викладачам по класу баяна щодо формування технічних навичок учнів у процесі роботи над технічним матеріалом (гами, вправи, етюди).

Основний технічний матеріал складають гами, арпеджіо, акорди, вправи. Гами і вправи – не просто щоденне заняття, а необхідна умова для успішного технічного росту. На прикладах із художніх творів переконаємось, що гами є органічним складником музичного матеріалу. На їх основі значно легше та швидше засвоюються технічні навички, які зустрічаються як в етюдах, так і у високохудожніх творах.

Гами вивчаються та виконуються не тільки для опанування аплікатури та технічної досконалості, але й для оволодіння ритмікою, динамікою та штрихами. Навички, що набуваються під час гри гам (аплікатура, опанування темпів) так само, як і під час роботи над динамікою (оволодіння динамічною шкалою, штрихами, філіруванням звуку тощо) та ритмікою, необхідно закріплювати шляхом поступового ускладнення вищеперелічених видів робіт.

Спочатку перед учнем ставиться конкретне, обмежене завдання: оволодіти аплікатурою, швидкістю, штрихами, філіруванням. Далі ці окремі елементи об'єднуються в одну загальну вправу, а саме: виконуючи гами, потрібно працювати над штрихами, динамічними відтінками та ритмікою. Навички, що набуваються паралельно, сприяють взаємному їх закріпленню.

Вправа – це своєрідна, цілком контрольована свідомістю гімнастика рук, тобто засіб розвитку гнучкості, швидкості, спритності пальців і окремих частин рук. Результатом роботи над вправами є навичка як автоматизм численних і різноманітних рухів. Будь-яку навичку треба обов'язково контролювати слухом. Виробляючи її, не можна забувати раніше набуту, а навпаки, треба продовжувати вправи для її вдосконалення, бо інакше навички втрачаються й тоді всю роботу доведеться починати спочатку. Вправи корисні для подолання технічних труднощів твору.

Значна роль у закріпленні технічних навичок, набутих на виконанні гам і вправ, належить етюдам. Вона полягає в тому, щоб закріпити навички, набуті на вправах. Етюди можна поділити на вузькотехнічні та етюди-п'єси. Вузькотехнічні етюди, спрямовані на закріплення певних технічних навичок, на застосування певного технічного прийому (гамоподібні рухи, терції, сексти, октави). Етюди-п'єси, тренуючи певну технічну навичку, мають і глибоко художній зміст. Так, згадаємо етюди К. Мяскова, Н. Паганіні, С. Рахманінова, Ф. Шопена.

Найкраще виховувати технічні навички на етюдах-п'єсах, на яких, крім вузькотехнічних навичок, прищеплюються й інші елементи виконавської майстерності. Такий підхід ефективний у роботі з підготовленими учнями. Менш підготовленим

вихованцям спочатку корисно засвоювати етюди, спрямовані на розвиток якогось одного виду техніки або технічного прийому. Але й тут формування технічних прийомів повинно відбуватися паралельно з виробленням окремих технічних навичок. Використання в роботі з початківцями етюдів, у яких поєднуються різні види техніки, дає менші результати, бо увага учнів розпорошується, що негативно впливає на якість тренування. Для успішного росту виконавської майстерності баяніста, акордеоніста треба чергувати етюди на вдосконалення різноманітних видів техніки (гамоподібний рух, різні фігурації, арпеджіо, подвійні ноти, октави, акорди, стрибки, трелі, глісандо та ін.).

Головним завданням етюдів є підготовка до подолання фактурних труднощів при виконанні художніх творів. Деталі роботи залежать від індивідуальності учня, його підготовки, музичних здібностей тощо. Корисно розучувати етюди не цілком, а частинами, розбивши їх на окремі епізоди. Це допомагає визначити, на що саме треба звернути головну увагу, сприяє якнайшвидшому запам'ятовуванню етюдів.

У процесі роботи над етюдом рекомендується вивчати партію кожної руки окремо, щоб краще грати пасажі, акорди, освоїти стрибки в басах, домагаючись якісно нового виконання. Дуже важливо не обминати технічних труднощів шляхом полегшення аплікатури, а переборювати їх, бо одним із завдань етюдів є розвиток техніки. Подолання труднощів має відбуватися поступово – від простого до складного.

У музичній підготовці учня робота над етюдів передбачає, зазвичай, дві взаємопов'язані мети:

- відпрацювання окремих технічних прийомів, слаборозвинених або ж відсутніх у технічному арсеналі учня;
- напрацювання певних рухових стереотипів, слаборозвинених або ж відсутніх у технічному арсеналі учня;
- напрацювання тих рухових стереотипів, що зустрічаються в конкретному художньому творі.

Значне поширення в музичній педагогіці набув метод варіантів (М. Давидов, О. Чиняков) [1; 2], який полягає у варіюванні нотного тексту різними способами, а саме:

1. Метричні варіанти – перенесення акцентів із сильної долі на слабку.
2. Динамічні варіанти – зміна сили звучання.
3. Штрихові варіанти – заміна авторського штриха контрастним (наприклад, стаккато замість легато і навпаки, деташе замість маркато і т. п.).
4. Ритмічні варіанти – при створенні ритмічних варіантів кількість нот потрібно зберегти за винятком тих випадків, коли довгі ноти замінюються нотами коротших тривалостей.
5. Транспонування на м.3.
6. Спрощення фактури. Цим прийомом користуються для того, щоб поступово привести учня до подолання технічних труднощів.
7. Ускладнення технічних труднощів.
8. Арпеджування акордів або поєднування арпеджованих звуків у акорди.
9. Розчленування матеріалу октавних етюдів.

При розучуванні таких етюдів корисно спочатку грати тільки нижні ноти – тими пальцями, що йдуть в октавах, а потім – верхні ноти, зберігаючи при цьому положення руки, як під час гри октав. У разі затискання руки необхідно програти нижні ноти октав при зібраних пальцях.

Отже, застосування методу варіантів при роботі над технічним матеріалом у класі баяна сприяє ефективному формуванню в учня виконавської компетентності.

Список використаних джерел:

1. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підручн. для вищих та середніх муз. навч. закладів. Київ: Муз. Україна, 2004. 240 с.
2. Чиняков О. Преодоление технических трудностей на баяне. Москва: Музыка, 1982. 56 с.

РОЗВИТОК ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК ГРИ НА АКОРДЕОНІ

Освоєння музичного інструменту й удосконалення ігрових навичок і вмій неможливо без виконання вправ, гам, арпеджіо, етюдів тощо. Робота над вказаним музичним матеріалом є художнім процесом, що пов'язаний із конкретними звуковими завданнями. Успішний технічний розвиток відбувається лише тоді, коли при кожному програванні учнем вирішується певна звукова мета, що контролюється слухом. У процесі повторення певних технічних аплікатурних формул розвивається автоматизм ігрових рухів, що веде до вдосконалення вправності та спритності ігрових рухів акордеоніста.

Сучасна музична педагогіка (Ю. Бай, М. Давидов, Ф. Ліпс, А. Семешко, Г. Ципін та ін.) розглядає вправи як важливий і ефективний засіб для технічного розвитку учня. Техніка – це гранична точність і швидкість пальцевих рухів.

Мета статті – здійснити огляд різних методів розвитку техніки.

Кожен виконавець повинен чітко усвідомлювати, що систематична гра різних вправ, гам, арпеджіо, акордів є обов'язковою і повсякденною. Існує безліч суперечок, чи варто взагалі грати технічний матеріал. Але тут можна навести такі приклади: жоден спортсмен не вийде на змагання, попередньо не розім'явши м'язи, і жоден вокаліст не буде співати концерт або оперу не розспіваним. Звідси впливає роль вправ. По-перше, вони слугують для вдосконалення володіння інструментом, а по-друге, – для так званого «розігрування». Звичайно, вправи не повинні виконуватися заради них самих, тому кожен виконавець має приділяти увагу вправам на ті види техніки, у яких він відчуває свою недосконалість.

Робота над вправами розділяється на чотири етапи: робота над незалежністю пальців; над крупною технікою; мілкою технікою; гамами та арпеджіо. Удосконалення технічної майстерності рекомендовано проводити саме в такій послідовності.

Незалежність пальців. У роботі над незалежністю пальців у вітчизняній акордеоновій практиці приділяється недостатньо уваги, хоча такий вид майстерності зустрічається чи не в кожному творі, а особливо в поліфонії. Суть цих вправ полягає в одночасній або почерговій активізації одних пальців, коли інші знаходяться у спокої.

Наступною ланкою є одночасне піднімання і репетиція двох пальців у всіх варіантах, як сусідніх, так і не сусідніх пальців, а далі – підняття трьох і чотирьох пальців. У такий спосіб опрацьовується почергове підняття пальців. Наприклад, при всіх натиснутих чергуються перший-другий, другий-третій; перший-третій, другий-четвертий і т. д.

Крупна техніка. Під поняттям «крупна техніка» завжди розумілася гра октав і акордів, що здійснюється за рахунок кистьових рухів. Гру на тремоло міхом і рикошет також віднесемо до крупної техніки. Октави й акорди за своєю природою поділяються на три види: репетиційні; гамоподібні; арпеджовані.

В основі репетиційної ланки лежить повторення одних звуків. Варто пам'ятати, що така кистьова гра передбачає швидку втомлюваність м'язів, тому рекомендується перед зміною кожної наступної фігурації використовувати кидьковий рух для розслаблення м'язів.

В основі гамоподібних і арпеджованих видів відповідно лежить октавна чи акордова гра по гамах і арпеджіо, вибір яких залежить від виконавця.

Дрібна техніка, до якої віднесемо репетиції, трелі, пальцьове тремоло та мелізми.

1. Репетиції – почергове натискання однієї ноти різними пальцями.
2. Трелі та тремоло існують ритмізовані та не ритмізовані. На даному етапі краще використовувати ритмізовані. Трелі можна грати як хроматичні, так і діатонічні з використанням усіх можливих аплікатурних варіантів.

3. Мелізми притаманні мелосу народної музики, яка складає велику частину репертуару акордеоніста, передбачає володіння ним форшлагами, мордентами, групето.

Гами і арпеджіо. Завершальним етапом комплексних вправ для розвитку різних видів техніки є безпосередня гра гам, арпеджіо та гамоподібних вправ. Ця проблема найбільше розкрита нашими педагогами та акордеоністами-виконавцями.

Для опрацювання можна обирати будь-який вид гами, але головним є дотримання чіткої послідовності. Потрібно вибрати єдиний темп. Важливим моментом є штрихова гра всіма варіантами: штрихами нонлегато, стакато, дві ноти – стакато, три ноти – легато і т. д.

Список використаних джерел:

1. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підручн. для вищ. та сер. муз. навч. закл. Київ: Муз. Україна, 2004. 240 с.
2. Князєв В. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста: навч.-метод. посібник. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2011. 216 с.
3. Семешко А. А. Методика навчання гри на баяні: навч.-метод. посібник. Київ: ДМЦМЗКМ, 2002. 144 с.

УДК 78.071.5:780.647.2

*Володимир Яковлев,
Полтавський національний педагогічний
університет імені В. Г. Короленка (м. Полтава)*

МЕТОДИКА РОБОТИ НАД ТЕХНІКОЮ ПРАВОЇ РУКИ У КЛАСІ БАЯНА

Становлення баянного виконавства становить своєрідний мистецький феномен. Фактично за півстоліття інструмент пройшов еволюцію від функціонування в побутовій сфері до академізму, опанувавши та переосмисливши відповідно до своєї специфіки методичні та практичні надбання суміжних виконавських спеціальностей і, зрештою, демонструючи власні неповторні виконавсько-технічні характеристики.

Баянне мистецтво України є органічним складником вітчизняної музичної культури. Вагомий внесок в розвиток української баянної школи зробили В. Бесфамільнов, В. Булавко, С. Грінченко, М. Різоль, В. Мурза, А. Семешко, Є. Черказова, П. Фенюк та ін.; баяністи-композитори В. Бібік, В. Власов, В. Зубицький, К. М'ясков, В. Підгорний, І. Шамо та ін.; методисти-баяністи І. Алексєєв, М. Геліс, П. Говорушко, Л. Горенко, М. Давидов [1], Б. Єгоров [2], О. Крупін, Ф. Ліпс, В. Мотов, А. Онегін, М. Оберюхтін, С. Павлюченко та ін.

Гра на музичному інструменті являє собою один із найскладніших видів людської діяльності. Високого художнього результату неможливо досягти, якщо баяніст не володіє технікою ігрових рухів. Нині в педагогічній університет вступають абітурієнти з різною базовою підготовкою: початковий спеціалізований мистецьких навчальний заклад (мистецька школа), коледжі культури і мистецтв, педагогічні коледжі, а останнім часом, у зв'язку з відміною творчих конкурсів на спеціальність 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво), трапляються абітурієнти без початкової музичної освіти, які успішно склали тести із ЗНО (українська мова і література, історія України, математика або англійська мова). Така непевна ситуація потребує реалізації особистісно-орієнтованого, індивідуального підходів до формування фахових компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва у класі баяна, побудови індивідуальної траєкторії його виконавського розвитку.

У запропонованому повідомленні ми зупинимося на конкретній проблемі навчання гри на баяні – роботі над технікою великого пальця правої руки, що й складає *мету* статті.

Зазвичай великий палець знаходиться за грифом правої клавіатури баяна проти першого пальця і при поворотах кисті рухається паралельно з нею. Всі інші пальці правої руки розташовано на клавіатурі. За такого положення великого пальця можливі різні обмеження повороту кисті під час гри, що веде до напруження всього виконавського апарату баяніста.

Досвід М. Давидова свідчить про доцільність застосування великого пальця в баянній аплікатурі, що має чимало переваг, як-от:

1. Значне збільшення діапазону виконуваних акордів. Без великого пальця акорди з діапазоном ширше октави важко виконати, а з його допомогою можна вільно грати акорди в різних комбінаціях і за різного розташування голосів у межах дуодецими. Ряд акордів може бути виконаний навіть у діапазоні двох октав.

2. Можливість, не стомлюючи руки і без великого розтягування пальців, виконувати на правій клавіатурі гами в трьох октавах одночасно.

3. Виконання в межах октави таких видів акордів, які без великого пальця надзвичайно незручні (акордові послідовності, у яких верхній голос утворює мелодію).

4. Розширення технічних можливостей при виконанні подвійних нот: терцій, секст, октав, децим.

5. Виконання складних поєднань із подвійних нот (двох голосів) таких, коли в кожному голосі потрібні свої штрихи (в одному – legato, а в іншому – non legato або staccato).

6. Поєднання мелодії на legato з акомпанементом подвійними нотами чи навіть акордами в іншому штриху.

7. Виконання послідовностей, які без участі великого пальця вимагають значного розтягування інших пальців, що, як правило, призводить до їх ослаблення і меншої рухливості.

8. Відтворення арпеджованих акордів на legato.

9. Збільшення технічності при виконанні мелодичних малюнків через економію рухів, бо відсутність великого пальця на клавіатурі за старою аплікатурною системою доводиться компенсувати рухами кисті та роботою згинання та розгинання м'язів [1, с. 34].

Власна практика навчання гри на баяні майбутніх учителів музичного мистецтва, які мають різний рівень базової підготовки, доводить необхідність *гнучкого* використання великого пальця в баянній аплікатурі:

1) якщо великий палець розташований за грифом, особливо коли променезап'ястий суглоб знаходиться на рівні грифа або навіть за його площиною, вага передпліччя ніби вимикається;

2) якщо великий палець розташований над клавіатурою, то решта пальців неминуче несуть на собі вагу передпліччя, тоді виконавець змушений більше фіксувати праву руку в ліктьовому суглобі, а це зменшує технічні можливості виконання.

Щоб позбутися цих виконавсько-технічних обмежень, необхідно з баяністом опанувати найрізноманітніші фактурні комбінації, які залежать від індивідуальних особливостей виконавського апарату (ширина долоні, довжина пальців). Завдання педагога полягає в тому, щоб шляхом послідовного засвоєння спеціальних вправ, етюдів і п'єс навчитися абсолютно невимушено працювати великим пальцем як на клавіатурі, так і за грифом, незважаючи на те, що баяністи, які працювали раніше без великого пальця, починають застосовувати його із недовірою.

Отже, баян має унікальні музично-виразні можливості, що відкривають перед виконавцями великі творчі перспективи. Технічна рухливість пальців виконавця в поєднанні з володінням міхом дає змогу досягати розмаїтості звуку: соковитий, співучий звук, його сила, барвистість поєднуються з динамічною гнучкістю і можливістю найтоншого філірування. для особистісної інтерпретації художнього образу та вираження смислу музичного твору.

Список використаних джерел:

1. Давидов М. Основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ: Муз. Україна, 1983. 64 с.
2. Егоров Б. Общие основы постановки при обучении игре на баяне. Баян и баянисты : сб. метод. статей / сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимов. Москва : Сов. композитор, 1974. Вып. 2. С. 12-47.

2.2. Бандура, домра, гітара

УДК 780.614.131

*Володимир Бабенко,
Опішнянська дитяча музична школа
(сmt. Опішня)*

ПОСТАНОВКА ПРАВОЇ РУКИ ГІТАРИСТА

Музичні інструменти були відомі здавна, але ні часу, ні місця появи їх остаточно не встановлено. Український народний інструментарій створювався упродовж багатьох років. На сьогодні в Україні побутує багато інструментів, які запозичені від інших народів: мандоліна, балалайка, гармонія, баян, волинка, дрімба, ліра, класичний зразок скрипки, цимбали, флейта Пана (кувиці або свиріль), окарина та гітара. Саме завдяки яскравому та приємному звуку гітара стрімко та впевнено зайняла своє місце в інструментарії українського народу. На сьогодні ствердилась гітара і в системі музичної освіти – навчання в дитячих музичних школах та студіях, училищах та вищих навчальних закладах. Тому, інструментальна підготовка гітаристів на сьогодні є актуальним питанням.

Проблеми інструментальної підготовки гітаристів вивчали такі педагоги, як: П. Агафшин, Д. Агуадо, А. Гітман, М. Каркассі, В. Колосов, М. Михайленко, Х. Сагрерас, А. Сеговія, А. Сіхра, Ф. Сор та ін.

Мета статті – висвітлити особливості роботи на початковому етапі навчання гри в класі гітари.

Постановка правої руки, є одним з найважливіших компонентів, що визначає якість звуку. Це основа, на якій базуються всі рухи пальців. На сьогодні відомі методики педагогів: Д. Агуадо, Ф. Сора, Ф. Таррегі та ін.

Права рука гітариста є основою технічного розвитку. Тому, під час навчання гри на гітарі постановка правої руки і звуковидобування є завданням номер один. Якщо приділити недостатньо уваги цьому етапові, або взагалі його пропустити, це негативно позначиться на подальшому інструментальному розвитку учня та обмежить його технічні можливості.

Права рука – це фундамент, на якому будується техніка гітариста. Невірно зафіксоване положення правої руки негативно позначиться на звуковидобуванні, що з часом буде важко виправити. Як результат, виконавцю доведеться розпочати навчання з нуля.

Починаючи роботу над формуванням правої руки, відбувається пояснення учневі всі правила та вимоги щодо постановки руки та позначення пальців.

Позначення пальців правої руки: *p* – великий палець; *i* – вказівний палець; *m* – середній палець; *a* – безіменний палець.

На початку навчання педагогу варто акцентувати увагу учня на правильному положенні руки. Задля цього варто зробити наступне – опустити праву руку до низу в розслабленому стані. Рука приймає природне положення, без вигинів в зап'ястку. Пальці *ima* необхідно зігнути так, щоб між ними і великим пальцем утворився хрест. У реальній ситуації будуть невеликі розбіжності з цим положенням, хрест може бути не таким ідеальним, пальці *ima* можуть бути трохи ближчі до кінця великого пальця, але загальна картина буде такою, що великий палець попереду, а пальці *ima* його перетинають.

Потім необхідно піднести руку до струн, зберігаючи положення кисті та пальців як було зазначено у попередній вправі. Поставити палець *p* на шосту струну, *i* – на третю, *m* – на другу, *a* – на першу. На великому пальці учень повинен відчувати вагу всієї руки. Вся рука спирається на великий палець як на точку опори. Це розташування не означає, що кожен палець завжди грає по своїй струні. При грі будь-який палець може зіграти будь-яку струну. Ця позиція найбільш є зручною для засвоєння принципів правильної постановки.

На сьогодні існує п'ять принципів постановки правої руки:

1. Зап'ясток прямий при погляді спереду і трохи випуклий згори.
2. Долоня в одній площині зі струнами.
3. Палець *p* трохи попереду пальця *i*.
4. Пальці *ima* до струн під кутом 90°.
5. Внутрішня частина долоні округлена (м'ячик в руці).

Помилки, які нерідко зустрічаються при постановці правої руки:

1. Вигин зап'ястка спереду.
2. Зворотний вигин зап'ястка.
3. Увігнутий до деки зап'ясток.
4. Долоня занадто близько до струн (плоска рука).
5. Розворот долоні назовні.
6. Розворот долоні до себе.
7. Пальці *ima* загнуті в долоню.
8. Пальці *ima* витягнуті вперед.

Отже, робота над постановкою правої руки займає важливе місце на початковому етапі навчання на гітарі. На цьому етапі велика відповідальність відводиться викладачеві. Адже, його методичні підходи безпосередньо відображаються на всьому подальшому інструментальному розвитку учня. Тому, першочерговим завданням викладача є постійний пошук нових методик та використання ним у навчальному процесі виключно перевірені підходи та методи навчання.

Список використаних джерел:

1. Гитман А. Начальное обучение на шестиструнной гитаре. Москва: Музыка, 1995. 84 с.
2. Пухоль Є. Школа игры на шестиструнной гитаре. Москва: Сов. композитор. 1983. 22 с.
3. Сеговия А. Моя гитарная тетрадь. Москва: Музыка, 1995. 55 с.
4. Український музичний інструментарій: історія виникнення та розвитку: Текст лекції до навчального курсу «Оркестровий клас» для студентів спеціальності 6.010100 – Педагогіка і методика середньої освіти. Музыка / уклад. Н. М. Буць. Полтава: ПДПУ імені В. Г. Короленка, 2007. 24 с.

УДК 780.614.13

Тетяна Бондаренко,
Заводська дитяча музична школа
(м. Заводське)

РОБОТА НАД ВПРАВАМИ ТА ЕТЮДАМИ В КЛАСІ ДОМРИ

Зважаючи на багатий педагогічний досвід провідних викладачів-виконавців і різноманітність методик гри на домрі, деякі з них стверджують, що виконавська техніка відпрацьовується виключно під час вивчення художніх творів і що технічний розвиток учня залежить від того, наскільки вдалим є підібраний для нього художній репертуар. Водночас побутує й протилежна думка, ніби техніка виконавця формується тільки завдяки вивченню вправ та етюдів, які завжди повинні бути в центрі його уваги.

Зважаючи на побутування таких кардинально різних підходів у вихованні виконавського апарату домристів, нами було здійснено аналіз навчально-методичної літератури з даної проблеми (А. Алексєєв, Л. Ауер, М. Геліс, В. Гризодуб, Г. Коган, Г. Нейгауз та ін.). У процесі дослідження нами здійснено узагальнення ефективних методичних підходів, якими можуть скористатися викладачі ДМШ по класу домри у своїй педагогічній роботі.

Мета статті – висвітлити специфіку роботи над вправами та етюдами з учнями ДМШ у класі домри.

Завданням кожної вправи та етюду – опанування певних простих елементів музики: чистої інтонації, точного ритму, вирівняного звучання, певного забарвлення тощо. Адже, вправність виконання технічного матеріалу без урахування його звучання не має сенсу.

Заняття вправами, завдяки певній беземоційності їх звукового матеріалу, завжди вимагають великої вольової зосередженості й розумової активності. Без дотримання цієї умови користь від них буде невеликою. На кожному етапі навчання домриста щоденні вправи поділяються на *постійні й додаткові*.

До *постійних* вправ (гами й арпеджіо) належать основні технічні формули, які включають у себе найпоширеніші технічні прийоми, що найчастіше зустрічаються у художніх творах.

Додаткові вправи охоплюють ті розділи техніки, в яких учень не має достатнього рівня опанування. До них відносяться вивчення гам прикладними варіантами й епізодичні негамоподібні вправи, що в майбутньому допоможуть учневі в роботі з художнім твором [1].

Гами й арпеджіо – це універсальний та найефективніший вид вправ, завдяки якому домрист має можливість засвоїти майже всієї види техніки. Необхідність систематичної роботи над гами й арпеджіо впливає насамперед з того, що вони містять у собі звукові формули, що входять до фактури майже всіх художніх творів. Адже кожна мелодія та пасаж складаються або з гамоподібної, або з арпеджіоподібної послідовності звуків, або у поєднанні їх обох.

Гама – це такий вид вправи, що може використовуватися і для послідовного, систематичного нагромадження загальних технічних навичок, і для технічної підготовки учня щодо виконання ним складних епізодів конкретного художнього твору. Робота над гами потрібна задля розвитку техніки та відпрацюванню координації лівої та правої рук. Особливо корисна вона задля вирівнювання інтонації, звуку та ритму, а також для оволодіння штрихами й плавними змінами позицій.

Окрім гам, великого значення для технічного розвитку домриста має робота над різними видами арпеджіо. Широко розповсюджена система арпеджіо (за О. Шевчиком та К. Флешом), яка застосовується однаково для однойменних мажорних і для мінорних тональностей та складається з семи акордів: мінорного і мажорного тризвуків, мінорного секстакорду, мажорного і мінорного квартсекстакордів, зменшеного та малого мажорного септакордів. А. Григорян пропонує доповнити цю систему ще такими акордами – мажорним та зменшеним секстакордами, зменшеним тризвуком та зменшеним квартсекстакордом. На думку К. Мостраса, доцільно розширити дану систему арпеджіо збільшеним тризвуком. Нарешті, для найбільш розвинених учнів можна додати три обернення домінантсептакорду: квінтсекстакорд, терцквартакорд і секундакорд. Таким чином, максимально розширена система арпеджіо має складатися з 15 акордів [1].

Враховуючи, що вправи приховують у собі потенціальну небезпеку «засушування» гри та можуть відвернути увагу учня від занять безпосередньо музикою, частину технічної роботи, на нашу думку, доцільно вести на відповідно підібраних п'єсах технічного характеру – етюдах.

Порівняно з п'єсами етюди вимагають більшої уваги до вирішення технічних завдань. Вивчення етюдів, як і робота над вправами, сприяє плановому нагромадженню виконавських навичок. Засвоєння на етюдів складніших прийомів створює технічний резерв і дозволяє вільно користуватися ним у відносно легких п'єсах. Під час роботи над етюдами рекомендується розбирати їх у повільному темпі, намагаючись правильно прочитати нотний текст, досягти якісного звучання у процесі поєднання в одному творі різнохарактерних прийомів та опанувати учнем певних ритмічних, аплікатурних і штрихових завдань. Вивчення етюдів варто доводити до максимально можливого рівня досконалості, тобто грати їх напам'ять, у вказаному темпі та відповідною динамікою. Важливо також контролювати рухи пальців лівої руки, намагаючись грати з мінімальними витратами енергії, у процесі їх затримання на струні та своєчасною підготовкою пальців на грифі або над струнами.

Отже, виконавська техніка здобувається не тільки під час вивчення художніх творів, а й під час гри вправ і етюдів. Систематична робота над вправами й етюдами корисна не тільки для розвитку загальної та прикладної техніки, вона також сприяє вихованню фізичної витривалості музиканта, зміцненню його психічної витримки та уваги.

Список використаних джерел:

1. Гризодуб В. Школа игры на четырехструнной домре. Москва: Музыка, 1978. 68 с.
2. Мострас К. Система домашних занятий скрипача. Москва: Музгиз, 1956. 55 с.
3. Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры. Л., 2017. 216 с.
4. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Київ: Музична Україна. Ч.ІІ, 1982. 80 с.

УДК 780.614.131

*Валентина Возняк,
Заводська дитяча музична школа
(м. Заводське)*

РОБОТА НАД ЗВУКОВИДОБУВАННЯМ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ГІТАРІ

Музичне мистецтво – це мистецтво звуків. Під час навчання у музичній школі по класу гітари до якісного видобування звуку висуваються особливі вимоги та завдання, одним із яких є – досягнення щільного, об'ємного, співучого, чистого красивого звучання музичного інструменту.

Проблему звуковидобування досліджували такі педагоги, як П. Агафшин, Д. Агуадо, А. Гітман, М. Каркассі, В. Колосов, М. Михайленко, Х. Сагрерас, А. Сеговія, А. Сіхра, Ф. Сор та ін.

Мета статті – висвітлити особливості роботи над звуковидобуванням на початковому етапі навчання в класі гітари з учнями-початківцями.

В. Стеценко стверджував, що «Музика як суспільне явище існує тільки в процесі виконання. Тільки реальне звучання може передати виразні властивості, художній зміст музичного твору» [4, с. 79]. Під час гри на інструменті гітарний звук має властивість швидко гаснути, а найменше форсування звуку робить його тріскучим. Саме тому формування виконавських навичок гітариста має починатися з виховання звукової культури. Адже, «Гітара не відрізняється великою силою звука. Це інструмент суто ліричного характеру зі своїм особливим тембром» [3, с. 189]. На початковому етапі навчання гри на гітарі посилена увага викладачів у роботі з учнями повинна приділятися пошуку красивого та темброво-різноманітного звуку.

У сучасному виконавстві склалися певні критерії якості звучання – насиченість і різноманіття тембру, порівняно великий динамічний діапазон, ясність артикуляції, мінімум сторонніх призвуків, глибина та щільність тону. Що стосується останнього, то задля отримання повноцінного звуку потрібно попередньо відтягувати струну пальцем і тільки потім відпускати. В цьому випадку всі ділянки струни коливаються рівномірно, так що основний тон переважає над обертонами. Якщо ж струна приведена до коливання ударом, тоді зростає кількість непотрібних обертонів, після чого звук виходить жорстким, негарним.

Для відтягування струни дуже важливий є попередній етап – установка пальця на струну, своєрідне туше. Момент доторкання до струни повинен бути добре відчутим, що поступово фіксується м'язовою пам'яттю та доводиться до автоматизму.

Гарний, якісний звук найперше залежить від вірної постановки правої руки та роботи пальців, що видобувають звук. «Тільки наполегливими і старанними заняттями можна відпрацювати стійке туше, необхідне для видобування чистого, сильного і красивого звуку [2, с. 22]. «Будьте уважні, не бийте по струнам! Перебирайте їх і намагайтесь досягти

красивого звуку» [5, с. 21]. Саме тому з перших уроків необхідно постійно акцентувати увагу учня на видобуванні якісного звуку задля того, щоб він до нього звикав, а вчитель має уважно слідкувати за вірністю рухів його пальців і звучанням гітари. Під час занять учень має чути тільки гарний звук і бачити правильний рух пальців. Отже, упродовж уроку вчителю необхідно постійно особисто показувати на інструменті як це відтворювати [1].

У процесі історичного розвитку гітарна школа за принципом звуковидобування умовно поділилася на дві великі гілки – *іспанську та італійську*. Головна їх відмінність полягає у використанні (або невикористанні) прийому *apoyando* (удару), при виконанні якого палець правої руки, що відіграв, зупиняється на сусідній струні. Цей прийом був запозиченим у іспанській школі фламенкістів, у якій був визначальним. В італійській школі прийом *apoyando* спочатку не використовувався, адже в його основі лежить гра арпеджіо – гра на різних струнах, що виконувався лише прийомом *tirando* (щипком), коли палець правої руки, не зачіпаючи сусідню струну, проходить вище її до середини долоні.

У зв'язку з таким поділом у багатьох теоретиків та виконавців-гітаристів виникало питання: що первинне – *tirando* чи *apoyando*? Прихильники іспанської школи, яка в нашій країні набула великого поширення, безперечно, віддають безумовно перевагу *apoyando*. А з іншого боку, традиція музикування на російській семиструнній гітарі базується на прийомі *tirando*, близькій до італійської школи.

Отже, відповідь на питання про домінування того чи іншого способу звуковидобування є суб'єктивним. Практика показує, що не має ніяких явних передумов до переваги будь-якого з них, однак лише в тому випадку, якщо звуковидобування виконується вірно. Напрямок відтягування струни та принципи роботи пальців при вірному виконанні обох прийомів мало чим відрізняються один від іншого, але *tirando* є більш універсальним способом, яким можна виконувати без винятку будь-яку фактуру; тоді як прийомом *apoyando* неможливо грати акорди, арпеджіо, подвійні ноти, деякі види поліфонічної фактури. *Apoyando* – прийом скоріше художній, колористичний, що надає особливу силу і барвистість звучання гітари.

Варто зазначити, що бурхливий розвиток виконавства на класичній гітарі в останній третині ХХ ст. поступово створив передумови до злиття декількох шкіл у єдину, в основі якої лежить синтез різних виконавських традицій, що зорієнтований в цілому на естетичні принципи академічної музики. В результаті обидва способи звуковидобування стають рівноправними звукоутворюючими елементами світової гітарної школи, що увібрала в себе кращі досягнення гітарного мистецтва [3]. В своїй педагогічній роботі з учнями вважаю доцільним використовувати також обидва способи звуковидобування – це дає змогу краще передати динаміку твору та його характер.

Відомо, що гітара фламенко має яскравий, дзвінкий, різкий, «тріскучий», тембр; звучання російської семиструнної гітари має теплий, тьмянний тон. Але класична гітара наділена яскравим, виразним звучанням, круглим звуком, що визнана в усьому світі. Та немає потреби говорити, що «у кожного гітариста звучання наділене характерними особливостями, що залежать від особистих відчуттів виконавця та від конфігурації його пальців» [3, с. 22].

У звуковидобуванні вирішальну роль мають цілий ряд факторів: сила, швидкість, спосіб, точка та направлення (відносно грифу) щипка або удару. Учень має чітко усвідомлювати всі ці фактори, тому як краса звуку – його виразність, наспівність, динамічне та тембральне різноманіття, досягається в результаті знань та вмілого використання всіх факторів звукоутворення та звуковидобування [4].

Від використання того чи іншого прийому один і той самий звук набуває різного динамічного та тембрового забарвлення. Тому, під час розбору музичного твору, на моє глибоке переконання, необхідно звертати велику увагу саме на вибір того способу звуковидобування, який краще розкриє задум твору. Необхідно спрямовувати учня відповідально підходити до вибору способу звуковидобування та постійного слухового контролю, який формується на найпростіших вправах, етюдах та гамах.

Вміння слухати, чути своє виконання та своєчасно корегувати художньо-звукову та технічну сторону гри – здатність, яку рекомендується розвивати з перших кроків навчання. На мою думку, не варто в музичній школі захоплюватись технічними завданнями, а в першу чергу вирішувати звукові задачі – працювати над звуком, прийомами звуковидобування.

Як вже було сказано, вірний та красивий звук в першу чергу залежить від постановки правої руки. Тому, з перших уроків необхідно приділяти велику увагу вірній посадці, звільненню м'язів ігрового апарату, спираючись на рекомендації всесвітньо відомих педагогів А. Гітмана («Начальное обучение на шестиструнной гитаре»), А. Носова «Уроки игры на гитаре», Е. Пухолья «Школа игры на шестиструнной гитаре», А. Сеговії «Моя гитарная тетрадь» та інші сучасні методики. Для відпрацювання вірного виконання *tirando* і *apoyando* у своїй тридцятирічній педагогічній роботі саме користуюсь вправами та рекомендаціями Д. Теслова («Идеальная школа техники гитариста») на розвиток різноманітних видів техніки, постановки правої руки та контроль звуку.

Отже, навряд чи знайдеться виконавець, який оскаржить важливість постановки рук у процесі навчання гри на гітарі. Однак проблема правильного звуковидобування часом залишається за межами навчального процесу на ранніх етапах навчання в дитячих музичних школах. Навчити гарному звуку важко, адже багато що залежить від учня, з яким необхідно працювати над технікою рухів пальців із самого початку. Така робота є дуже необхідною, навіть якщо вона не веде до швидких результатів. Як показує практика, оволодіння основами правильного звуковидобування значно розширює звукові та технічні можливості та сприяє підвищенню рівня виконавської майстерності виконавців.

Список використаних джерел:

1. Гитман А. Начальное обучение на шестиструнной гитаре. М., 1995. 84 с.
2. Кузнецов В. Как научиться играть на гитаре. Москва, 2006. 199 с.
3. Михайленко Н. П. Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре. Киев: Книга, 2003. 48 с.
4. Пухолья Е. Школа игры на шестиструнной гитаре. Москва: Сов. композитор. 1983. 22 с.
5. Сеговия А. Моя гитарная тетрадь. Москва: Музыка, 1995. 55 с.

УДК 780.614.13

*Тамара Діденко,
Зіньківська дитяча музична школа
(м. Зіньків)*

ЗАСВОЄННЯ ЕЛЕМЕНТАРНИХ НАВИЧОК ГРИ НА БАНДУРИ

В наш час бандурне мистецтво набуло масового характеру та інтенсивного розвитку. Бандуру широко використовують в ансамблях, оркестрах як сольний, так і акомпануючий інструмент. Важливу роль в системі естетичного виховання, музичної освіти підростаючого покоління та пропаганді сучасного бандурного мистецтва відіграють класи бандури в дитячих музичних школах.

Проблеми формування технічних основ бандуристів-початківців висвітлено у працях відомих бандуристів (С. Баштан, Н. Брояко, В. Кабачок, А. Омельченко, Я. Пухальський, Л. Федорова, Є. Юцевич та ін.)

Мета статті – висвітлити особливості початкового етапу навчання гри на бандурі в дитячій музичній школі.

Ознайомлення з музичним інструментом бандура розпочинається з історичного екскурсу (від кобзи до бандури), її строем та можливостями. Після цього розпочинається процес навчання.

Із перших уроків посилена увага викладача спрямована щодо посадки учнів-початківців за інструментом та правильною постановкою рук. А саме, учень має сидіти прямо, не згинаючись і не нахиляючись в один бік. Основна точка опори інструмента має бути у нього внизу, а саме, на лівій нозі вище коліна. Для цього стілець потрібно обрати не високий, щоб бандура не сповзала з колін. Праву ногу необхідно поставити на підлогу всією ступнею, лівою ногою спираємось на підлогу лише передньою частиною ступні. Весь інструмент має бути дещо схилений на лівий бік так, щоби нижня частина грифу була на лінії лівого плеча. Ліва рука має підтримувати бандуру в цій частині та водночас грати на басах.

Під час гри на праву руку припадає основне технічне навантаження. Існує перевірений спосіб перевірки правильної постановки правої руки. Для цього учень вільно опускає руку вздовж свого тіла (до низу), а потім він спокійно та ненапружено згинає руку в лікті переносить пальці на приструнки. При цьому йому завжди потрібно пам'ятати, що кисть правої руки має бути рухливою, але не напруженою, палець мусить торкатися струни пучкою та водночас щипати її нігтем.

Під час гри на бандурі можна видобути звук різного характеру за допомогою різних положень пальців. Тихий та глибокий звук можна досягти, взявши струну пучкою та злегка торкнувшись її нігтем. Гострий та дзвінкий звук можна зіграти самим нігтем з мінімальним дотиком пучки. Різний тембр звука залежить також і від місця де учень бере струну. Щоб отримати найкращий звук на бандурі (дзвінкий, гучний), необхідно дотримуватись лінії гри, що проходить над звуковим вікном, але трохи нижче перехрещення основних і додаткових приструнків. Не рекомендовано брати струни близько кілків або струнника. Не дуже сильний, але точний щипок нігтями дарує красивий та ясний дзвін струн, а щипання струн пучками дає, так званий, «шелест» струн (матове звучання, не дзвінке).

На сьогодні загальновідомі два способи звуковидобування на бандурі – *гра щипком* і *гра ударом* по струні. При ударі – палець відразу ж лягає на сусідню струну, а при щипкові – піднімається вгору. Для засвоєння цих прийомів, використовується ряд вправ, які рекомендовано грати послідовно всіма пальцями правої руки [1].

На мою думку, у процесі навчання необхідно приділяти не тільки технічним навичкам учнів, а також бажано постійно стимулювати творчу фантазію учня, привчати його самостійно визначати характер вокального чи інструментального твору, аналізувати літературний текст. У власній педагогічній роботі на кожному уроці особисто приділяю значну увагу співу та розучуванню нових пісень (мелодію разом із текстом), що допомагає йому краще зрозуміти п'єсу та відчути її інтонаційну виразність.

Для засвоєння нескладних вправ, на моє переконання, бажано використовувати пісенний матеріал відомих дитячих або народних пісень, який завжди відповідає природним даним учня; стежити за тим, щоб дитина не напружувала голос та не співала на дуже високих або дуже низьких звуках. Під час співу або гри на бандурі необхідно слідкувати за тим, щоб кожен відтворюваний звук контролювався слухом. Адже більшість дітей сприймають перші навички гри на бандурі як механічний процес – запам'ятовують очима та пальцями, а слух залишається пасивним. При такому навчанні справа обмежується відпрацюванням автоматичних зорово-рухових зв'язків – «бачу – граю», але не досягається основна мета – виховання активного розвиненого музичного слуху. Щоб уникнути цього, з перших занять моя робота спрямована на формуванні іншої системи умовних зв'язків, яку схематично можна визначити так: «бачу – чую – граю». Спочатку не можна орієнтуватись на першу складову цього ланцюга (бачу), бо учень не знає ще нотної грамоти. Тому, перш аніж чисто інтонувати та перейти до процесу гри по нотах, бажано вивчити на слух кілька простих пісень, а також підібрати їх на бандурі. Зазвичай дітям це подобається.

Отже, утворюється початковий умовний зв'язок: «чую – відтворюю голосом». Надалі учнем засвоюється нотний запис та сольфеджування вивчених пісень з текстом. Так на уроках з фаху початківець вперше пізнає співвідношення нотного тексту з його реальним звучанням. Починаючи з цього моменту та й на далі, вся подальша увага учня повинна бути

спрямована на якості звуку та чистоті його інтонування. Таким чином, у психіці дитини формується вищевказана система умовних зв'язків: «бачу – чую, співаю – граю». Удосконалення цього взаємозв'язку сприяє читання нот з листа, що є важливою частиною навчального процесу. Це виховує швидкість і точність моторної реакції на нотні знаки як символи, що несуть музично-змістовну інформацію. Подальша робота приділяється грі музичних творів (без зупинок) у доступному темпі для учня. Адже, розвитку творчих навичок юного музиканта сприяє, насамперед, свідоме сприйняття відтворюваної музики та виховання самостійності музичного мислення. Дуже корисним є транспонування, спроби імпровізації, створення власних невеликих п'єс.

Основою техніки гри на бандурі є виконання вправи терціями. У правій руці їх виконання не становить труднощів, бо ця вправа є простою та зручною. Найчастіше терції грають другим-третьім пальцями, при цьому необхідно стежити, щоб пальці глибоко не згиналися та не зачіпали струни, а лише злегка доторкалися їх в напрямку зверху – вниз і до себе. Граючи терції таким способом, легко досягти гарних технічних результатів.

В другому півріччі під кінець навчального року, можна початківцям запропонувати грати вправи секстами, октавами, акордами та нескладні п'єси, які будуть не перевантажені інтервалами та акордами. Сексти рекомендуємо грати першим-другим, або першим-третьім пальцями. Спосіб звуковидобування наближується до щипка по струнах нігтем. Особливе місце в техніці гри правою рукою, займає виконання вправи інтервалом октави. Звичайно, октаву теж найзручніше грати першим-третьім пальцями, але можна і першим-четвертим. Спосіб гри акорду заснований на легкому, короткому щипку нігтями, за умови що всі пальці тримаються разом. Особливістю акордової гри є те, що струни беруться одночасно кількома пальцями, але при цьому звук повинен видобуватися всіма пальцями з однаковою силою.

Отже, спираючись на весь вищевикладений матеріал із упевненістю можна стверджувати, що засвоєння елементарних навичок гри на бандурі учнями-початківцями є найважливішим завданням у процесі навчання на даному музичному інструменті. Тому, завдання кожного викладача полягає у постійному пошуку нових підходів та методик гри на бандурі. Адже саме від викладача залежить мистецька доля учнів у формуванні та подальшому їхньому виконавсько-технічному розвитку.

Список використаних джерел:

1. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. Київ: Музична Україна, 1984. 112 с.
2. Брояко Н. Б. Методика навчання гри на бандурі: навч. посібн. Київ: КНУКіМ, 2007. 230 с.
3. Омельченко А. Школа гри на бандурі. 1 клас. Київ: Муз. Україна, 1973. 104 с.

УДК 780.614.131

*Сергій Дуда,
ПСМНЗ (школа естетичного виховання)
Лубенська музична школа (м. Лубни)*

РОБОТА НАД ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ТЕХНІЧНИМИ НАВИЧКАМИ НА УРОКАХ ГІТАРИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ УЧНІВ

Мистецтво гри на гітарі – явище інтернаціональне, що поширене в музичному мистецтві країн Європи, південної та північної Америки. Класична гітара як концертний інструмент за останнє сторіччя міцно ствердився на сцені, адже виступи гітаристів відбуваються у найпрестижніших концертних залах світу. В різних країнах щорічно проходять міжнародні методичні семінари, конкурси та фестивалі гітаристів, (Греція, Іспанія, Польща, Росія, Україна), на яких відбувається яскрава презентація різних виконавських шкіл.

В. Лабунець [2] переконливо доводить, що в музично-виконавській підготовці учня-інструменталіста переважає *декларативно-функціональний підхід* – копіювання чужого досвіду. Згідно з традиційними методиками (Б. Струве, А. Ямпольський, Ю. Янкелевич та ін.), формування виконавської техніки здійснюється *локально-адаптивно*, коли викладач регулює зміст та обсяг професійної інформації відповідно до рівня підготовки учня. При цьому ігноруються такі суттєві важелі навчання, як усвідомлення власного досвіду, спираючись на особистісно значущі та суспільно прийнятні механізми самовизначення, саморозвитку, самовдосконалення майбутніх виконавців. Недостатньо враховуються можливості рефлексії, яку сучасна теорія та методика навчання музики (О. Андрейко, О. Рудницька, В. Федорчук та ін.) трактує як засіб ефективного розвитку митця.

Мета статті полягає у розкритті психолого-педагогічних особливостей формування виконавських умінь і навичок учня-інструменталіста мистецької школи, виявленні основних факторів і чинників, що впливають на вдосконалення його виконавської техніки та художньої майстерності.

Якість виконання твору учнем залежить від багатьох чинників, серед яких найважливішими є: музичні здібності, технічна та художня майстерність, яка суттєво залежить від багатьох як суб'єктивних, так об'єктивних факторів. Серед суб'єктивних чинників можна виділити емоційний та фізичний стан учня, рівень вивчення твору тощо. До важливих об'єктивних факторів можна віднести якість та технічний стан музичного інструменту, гігієнічні та фізичні умови виступу. Разом з тим, для переважної більшості педагогів, які прагнуть підготувати учня високого виконавського рівня, на перший план виступають музичні здібності. Очевидним є те, що про високу якість виконання твору можна говорити тоді, коли музичні здібності виступають у єдності з виконавською майстерністю. Формування майстерності вимагає копіткої праці не тільки учня, але й його педагога із використанням новітніх підходів та методів навчання. Закономірним є прагнення досягати в своїй діяльності найкращих результатів. Музиканти прагнуть глибше переживати музику, краще її розуміти, точніше запам'ятовувати зміст, що призначений для засвоєння, працювати більш економно й ефективно, краще вчитися, грати й творити.

Досягнення поставлених завдань є можливим в тому випадку, коли процес навчання та виховання у мистецькій школі буде адаптованим до можливостей особистості, до конкретних потреб майбутньої спеціальності та життєвої практики.

Відсутність раннього усвідомлення суспільної придатності в конкретній професійній праці призводить до того, що навчання є формальним, поверховим що не дає того результату, який можна досягти за умови чіткого усвідомлення практичної мети. Зокрема, технічна вправність пальців, вміння грати гама, пасажі та етюди, теоретичне знання гармонії без заглибленого зацікавлення певною практичною діяльністю та без пов'язання з практикою, характеризує скоріше як слабого виконавця.

Говорячи про художню майстерність майбутнього виконавця, варто зауважити, що серед значної кількості чинників, від яких залежить рівень цієї майстерності, варто виділити: технічні засоби гри на інструменті, пізнавальні психічні процеси, емоційно-вольову сферу та індивідуально-типологічні властивості учня (характер, здібності, темперамент). Накопичення знань, навичок та вмінь є основною умовою в опануванні гри на музичних інструментах, в тому числі й на гітарі. В цьому беруть участь такі основні психічні пізнавальні процеси як відчуття, спостереження, пам'ять, мислення, уява, що завжди супроводжуються увагою. Пізнання об'єктивної дійсності, а також життя людини здійснюється за допомогою психічних процесів у їх єдності. Однак серед них є більш та менш складні. Менш складні – це процеси чуттєвого пізнання – чуття та спостереження. Вони є основою перебігу більш складних процесів та зазнають на собі їх впливу. Кожен з пізнавальних психічних процесів має свої якості та закономірності та можуть виступати в психічній діяльності як провідним, так і допоміжним. У музичній діяльності гітариста, як і будь-якого виконавця інструменталіста, відіграють певну роль всі пізнавальні психічні процеси. Для майбутнього музиканта найважливішими якостями відчуттів є відчуття висоти звуку та його тембру.

Відомо, що висота звуку залежить від частоти коливань звукової хвилі. Тембр відображає акустичний склад звуку – кількість, послідовність та відносну силу окремих тонів (обертонів) (гармонійних і негармонійних).

Виконавська майстерність гітариста має два внутрішніх аспекти – м'язово-пристосувальний та художньо-інтерпретаторський; слуховий та руховий. Розподілена увага виконавця є засобом регуляції м'язової напруги та запорукою стабільності у вирішенні інтерпретаторських завдань виконавця. Суттєве значення має також формування та стабілізація раціональних дійових автоматизмів, які є основою пластичних професійних навичок.

Психологічними передумовами успішної виконавської майстерності учня є воля, наполегливість, самостійність, витримка, увага, яка, в свою чергу, може бути концентрованою та розподіленою. Психологічною передумовою виконавської майстерності є попереджувальні та коригуючі слухо-моторні уявлення.

Важливу роль також відіграє автоматизація виконавських рухів, сформованих на основі сприйняття та відчуттів (за О. Шульпяковим). В роботі гітариста-виконавця до базових відчуттів відносимо: слухові, тактильні, рухові та зорові. Важливого значення у формуванні виконавської майстерності має пам'ять (слухова, зорова, моторно-тактильна, емоційно-почуттєва, інтелектуальна) як комплекс психофізіологічного прояву фахової обдарованості учня-інструменталіста. Слухо-моторна пам'ять базується на відчутті аплікатурної послідовності музично-виконавських рухів, пов'язаних з логікою процесуального розгортання музичного твору, а саме це, коли факт осмислення дорівнює факту запам'ятовування. Інтелектуальна пам'ять зберігає логічні категорії музичного матеріалу: структуру твору, послідовність технічних прийомів виконання, осмислення тонального плану фактури, голосоведення, динамічного та драматургічного розвитку. Емоційна пам'ять фіксує характер звучання та інтенсивність переживань музики в ситуації концертного виконання, а також зберігає асоціативні враження від природи, подій, художньої творчості. Усі різновиди пам'яті розвиваються в процесі напрацювання позитивних музично-ігрових автоматизмів, які, в свою чергу, закріплюються багаторазовими та безпомилковими повторюваннями.

Отже, інструментально-технічні навички, виконавська майстерність гітариста базуються на системних теоретичних знаннях, вільному володінні арсеналом технічно-виражальних засобів інструмента, критичному осмисленні та орієнтації у великому сучасному інформаційному просторі, що сприяє досконалому, інтерпретаторськи-змістовному та артистичному втіленні музичного твору у реальному звучанні. Виконавська майстерність включає в себе весь комплекс слухо-моторних та психофізіологічних характеристик, навичок та вмінь, прийомів і музично-ігрових рухів. Структура та зміст твору, ґрунтуються логікою застосуванням виконавських засобів, що спрямовані для втілення інтерпретаторського й технологічного мислення музиканта.

Список використаних джерел:

1. Грищенко В. І. Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2003. 248 с.
2. Лабунець В. М. Формування виконавської техніки та художньої майстерності майбутнього вчителя музики і процесі виконавської підготовки. Збірник наукових праць. 2012. Вип. 12. С. 361-367.
3. Михайленко Н. П. Клас гітари в мистецькій школі. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*: зб. наукових праць. Луганськ, 2004. Вип.2. С. 73-77.
4. Михайленко Н. П. Рухові якості і свобода виконавського апарату гітариста. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*: зб. наук. пр. Харків, 2004. С. 105-112.
5. Шевченко Ю. О. Шість струн. Перші кроки: навч.-метод. посібн. для мист. шкіл. Полтава, 2019. 36 с.

ПОСТАНОВКА РУК УЧНЯ-ГІТАРИСТА НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ

Важливість правильної постановки рук для учня-гітариста має велике значення. Це стосується правильного звуковидобування, закріплення навичок гри, що в подальшому дасть можливість інструменталісту правильно втілювати свої музичні думки, раціонально використовувати ігровий апарат тощо.

Над питанням постановки рук працювали такі видатні педагоги-музиканти як П. Агафшин, О. Іванов-Крамской, Ф. Каруллі, В. Михайленко, Е. Пухоль, А. Сеговіа, Ю. Шевченко та ін. [1].

Метою даної статті є висвітлення ключових позицій із питання постановки рук в учнів-гітаристів у контексті власного досвіду.

Якщо розглядати музичне мистецтво як історичний процес, стає ясным, що всі знання є наслідком великого історичного досвіду, що передавався із покоління в покоління.

Розпочинаючи навчання, необхідно визначитися з інструментом, а саме – підібрати гітару для учня за розміром. Як правило, для маленьких учнів використовують гітару $\frac{3}{4}$ або $\frac{1}{2}$. Безумовною важливою складовою навчання на гітарі є також правильний вибір струн на інструменті. Зокрема, для маленьких учнів варто обирати нейлонові струни «лайт», а для старших – «відділ», або навіть «хард».

Посадка. Існує декілька видів посадки гітариста: класична, естрадна, стоячи, підвісивши гітару на ремінь. У статті нами буде розглядатися виключно класична посадка гітариста, головною умовою якої є комфортність, що забезпечує свободу рухів. При посадці учня важливою умовою є, щоб висота стільця відповідала зросту виконавця. Коліно правої ноги має знаходитися на рівні стільця, або трохи вище. Для маленьких учнів варто використовувати маленький стілець, або додаткову підставку. Для лівої ноги використовується підставка, або супорт (пристрій, що кріпиться безпосередньо до гітари). Сучасні гітаристи віддають перевагу супорту, адже при грі з ним тримається рівніше спина, відповідно ліва нога стоїть на підлозі та не спричиняє у подальшому перенапруження м'язів спини виконавця. Гриф необхідно тримати високо, майже на рівні голови дитини. Це забезпечує вільний рух як правої, так і лівої руки. Корпус гітари рекомендується злегка нахилити до себе – це надасть стійкості під час тримання інструменту. У процесі гри, на нашу думку, важливо щоби учень занадто не перевертав гітару з метою видивляння нот на грифі, адже це негативно позначиться на положенні його рук. Під час навчання є корисним, як на початку так і в кінці занять, складати руки зверху на обичайці, праву долоню на ліву, ніби відпочиваючи. Задля ефективності навчання провідні педагоги рекомендують під час уроку грати перед дзеркалом. Адже учень мусить бачити не тільки учителя, як приклад правильної постановки, але й своє відображення.

Постановка рук. Права рука. Існують два основні штрихи для правої руки – це щипок і удар, *тірандо* і *апояндо*. Як парвило, сучасні школи гри на гітарі нівелюють різницю між цими штрихами. Але, як показує практика, гра з опорою не тільки закріплює правильне положення правої руки, але й знімає напругу, а значить і скутість [2].

Можливо, на більш професійному рівні потрібно використовувати нову європейську постановку з метою збагачення тембрових відтінків, але на початковому етапі, на нашу думку, цього робити не варто. Перші спроби гри правою рукою на відкритих струнах

здійснюється штрихом *апояндо* – спочатку на першій, потім на перших трьох струнах. Остання фаланга пальця має бути майже прямою. Удар відпрацьовується спочатку по черзі пальцями «і» «т». Одночасно практикуються такі ігрові прийоми для правої руки як «Кулак», «Ловити бджолу» – вправи для визначення правильного положення великого пальця відносно вказівного. У даних вправах великий палець природно обіймає вказівний, але не рухається супроти. Це має важливе значення, бо не зафіксувавши правильне положення, учень буде в подальшому стикатися з проблемою, коли траєкторія руху великого пальця та вказівного будуть перетинатися, ніби заважати один одному. Також використовується вправа «Ківш екскаватора», коли форма кисті імітує форму ковша. Це потрібно для правильної форми при грі *апояндо*. Вправа «Їжачок» допомагає нам контролювати положення висоти кисті. Зазвичай, діти не тримають кисть та опускають її. Ми пояснюємо учневі, що внизу живе їжачок, який голочками коле, дана вправа контролює руку щоби вона не лежала на струнах. Існують ще вправи: «Хрест» та «Перевернута пташка», за допомогою яких учні можуть самостійно спостерігати за положенням пальців під час гри.

Тірандо. При відпрацюванні щипка *тірандо* відбувається згинання пальця в кінці третьої фаланги, за умови зігнутої першої фаланги, на відміну від *апояндо*. Палець огинає повну дугу та «забиває гол» в центр долоні. Великий палець в цей час залишається на опорі.

Ліва рука. Перша проблема, з якою стикається маленький гітарист у процесі постановки лівої руки – це нехватка сили для притискання струни на грифі. Гітара набагато крупніший інструмент аніж скрипка або домра, на яких струну притиснути значно легше, та довжина грифа є значно коротшою. Ми говоримо про те, що у зовсім маленьких дітей є хапальний рефлекс, тому, учневі пропонується схопити та якомога сильніше стиснути руку вчителя однією лівою рукою. Потім дану навичку варто йому перенести на гриф. Важливим моментом при цьому є те, що стискання відбувається двосторонньо, адже діти, як правило, не розуміють, що великий палець також являється повноцінним учасником цього процесу.

Далі процес постановки лівої руки продовжується поясненням постановки пальців на грифі. Учневі необхідно допомогти, починаючи з вказівного пальця «1», потім середнього «2» і безіменного «3», закінчуючи найслабшим четвертим [3]. Важливо одразу привчати дітей до позиції. Для цього існує вправа «Паровозик», під час якої учень знаходить V ладок (або перша крапочка), відповідно, ставиться зразу перший пальчик, другий, третій та четвертий. При додаванні пальців попередні пальці, звичайно, не знімаються з грифа. В низхідному ж порядку пальці знімаються у зворотному русі.

Отже, постановка рук є важливою невід'ємною складовою педагогічного процесу на початковому етапі навчання учня-гітариста, бо оволодіння основами правильного звуковидобування закладає важливе підґрунтя для формування інструменталіста, розширює художні, звукові та технічні можливості, сприяє подальшому підвищенню рівня його виконавської майстерності.

Список використаних джерел:

1. Ларичев Е. Техника А. Сеговиа. *Музыкальный альманах*. Вып. 1. Гитара. Москва: Музыка, 1989. 12 с.
2. Пухоль Є. Школа игры на шестиструнной гитаре. Москва: Советский композитор. 1983. 22 с.
3. Салан К. О., Цимбал С. В. Гітара крок за кроком: навч.-репертуарний посібник для гітаристів-початківців. Київ: Тонар, 2016. С. 67-92.

ПОСТАНОВКА ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ В ДОМРИСТІВ

Опанування художньо-виражальної техніки домриста визначається раціональною постановкою виконавського апарату.

Проблеми постановки та вдосконалення виконавського апарату домристів висвітлено у працях відомих педагогів (А. Алексєєв, Л. Ауер, М. Геліс, Г. Коган, Г. Нейгауз та ін.).

Мета статті – розкрити специфіку постановки виконавського апарату в учнів класу домри на початковому етапі навчання.

Постановка, як процес творчий, залежить від індивідуальних фізіологічних особливостей будови рук учня, його зросту, розміру та довжини рук, товщини та довжини і гнучкості пальців. Постановка ігрового апарату домриста включає вирішення низки важливих питань, серед яких – посадка, точки опори домри, кут розвороту шийки інструмента, висотність голівки, положення й робота правої та лівої рук.

Посадка. Посадка домриста – організуюча основа яка має бути зручною. Щоб забезпечити найменшу втомлюваність, сидіти потрібно на половині стільця, дещо нахилившись вперед. Кут нахилу корпусу виконавця буде залежати від положення лівої ноги, яка повинна стояти на підлозі всією ступнею, під прямим кутом або трохи висунутою вперед, що залежить від довжини ніг. Відведення ж лівої ноги назад під стілець створить нестійкість посадки й викличе м'язові перенапруження. Отже, рекомендується праву ногу покласти на ліву таким чином, щоб виконавець не відчував напруження м'язів. Останнім часом домристи практикують використання підставки під праву ногу.

Точка опори домри. Основними точками опори, що сприяють відносній стійкості положення домри – є грудна клітка та права нога, на яку спирається інструмент. Права рука торкається інструменту в трьох місцях – обідок корпусу домри, ніготь мізинця на щитку та медіатор. Найважливішим є те, що в усіх точках опори інструмент мусить лежати вільно, не викликаючи зайвих напружень під час гри у виконавця. Резонансну деку рекомендовано розміщати з нахилом у бік грудної клітини виконавця, таким чином відкриваючи оглядовість ладків. Що стосується голівки домри, то вона має бути віддаленою від корпусу виконавця настільки, наскільки дозволяє вільне та зручне положення лівої руки.

При відчутті опори домри серединою передпліччя бажано злегка підняти руку в зап'ястному суглобі. Саме таке положення кисті не дозволить руці торкатися підставки і глушити струни й до того надасть можливість вільного кистьового руху та використання ваги кисті.

Під час гри медіатором бажано кисть правої руки зібрати так, щоб вказівний, середній та підмізинний пальці притискувалися один до одного, створюючи єдину лінію.

При постановці лівої руки необхідно враховувати фізіологічну та функціональну взаємозалежність пальців. Як відомо, що найрозвинутіший палець – вказівний, який є визначальним у рухах кисті. А найкоротший та найслабший – мізинець. Незважаючи на ці фізіологічні особливості, мізинець бере активну участь під час гри, як і всі інші пальці руки. Деякі викладачі здійснюють постановку лівої руки, починаючи саме з мізинця.

Для зручності постановки пальців велике значення має положення кистьового суглоба. На нашу думку, найзручнішими положення кисті є таким, при якому вона утворює єдину пряму із передпліччям.

Наступний важливий момент у постановці лівої руки – положення пальців над грифом. Доведено, що найзручнішою формою пальців над струнами – напівзігнуте положення. Причому недоцільно їх піднімати занадто високо над грифом, але не рекомендується тримати їх і низько.

Існує чотири способи переміщення пальців на грифі: *падаючий* або вертикальний рух; *боковий* або горизонтальний; *поперечний* та *доторкувальний*.

При *падаючому* русі пальці повинні знаходитись над грифом. Вони повинні притиснути струну до появи чистого звуку. Бажано, щоб опускання та підймання пальців повинні бути активними та, разом з тим, пластичними.

Боковий або *горизонтальний* рух – це переміщення пальців вздовж грифу. Засвоєння цього руху дозволяє виконавцю миттєво змінювати позиції, що допоможе при виконанні хроматичних, діатонічних гам та глісандо.

Поперечний рух – це перестановка пальців з однієї струни на іншу. Поперечні рухи пальців лівої руки широко використовуються при виконанні піцікато та всмикування.

Доторкувальний рух – легке доторкання пальців до струн. Найчастіше доторкувальний рух застосовується у виконанні флажолетів [5, с. 361-362].

Розглянувши способи переміщення лівої руки по грифу, зауважимо, що у виконавській практиці вони використовуються комплексно.

Отже, постановка виконавського апарату домриста – це творчий шлях, який в кінцевому результаті повинен привести виконавця до успішного оволодіння всім арсеналом технічних засобів художньої виразності. Але зауважимо, що в залежності від індивідуальних фізіологічних особливостей будови рук трапляються відхилення від основних правил. Тому, завдання кожного викладача знаходити підходи до питання постановки виконавського апарату учнів в кожному випадку індивідуально.

Список використаних джерел:

1. Ауер Л. Моя школа гри на скрипке. Москва: Музыка, 1965. 41 с.
2. Геліс М. Методика обучения гри на домре: метод. реком. Свердловск, 1988. 44 с.
3. Лисенко М. Школа гри на 4-х струнній домрі. Київ: Муз. Україна, 1967. 80 с.
4. Матвійчук Л. Основи постановки виконавського апарату домриста. *Музичне мистецтво і культура*. 2013. Вип. 18. С. 357-367.

УДК 780.614.131

*Людмила Оксьоненко, Митрофан Касьяненко,
Миргородська дитяча музична школа
імені А. П. Коломійця (м. Миргород)*

РОБОТА НАД ОСНОВНИМИ ПРИЙОМАМИ ГРИ НА ГІТАРІ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ

Сьогодні музичне виховання набуває особливого значення, оскільки воно є не тільки важливим фактором розвитку моральної та естетичної культури, але й одним із проявів духовного ствердження особистості. Для вирішення цієї проблеми необхідні висококваліфіковані педагоги, які б сприяли вихованню молоді засобами музичного мистецтва. Актуальність теми полягає у глибокому її вивченні сучасними викладачами-гітаристами адже правильно сформований ігровий апарат, посадка гітариста та усвідомлене володіння основними базовими прийомами гри є запорукою успішної виконавської майстерності в майбутньому.

Проблеми специфіки гітарного виконавства яскраво висвітлено у працях відомих педагогів та виконавців (В. Г. Карлаш, М. Каркассі, Е. Пухоль, Ф. Сор, О. В. Ходаковський, К. А. Чеченя, Ю. О. Шевченко).

Мета статті – узагальнити досвід роботи над провідними прийомами гри на гітарі з учнями-початківцями.

Зважаючи на світову популярність гітари й величезну кількість охочих оволодіти цим чудовим інструментом, спираючись на власний педагогічний досвід та досвід вищевказаних гітаристів-виконавців, педагогів, психологів, в даній статті систематизовані та узагальнені основні етапи формування ігрового апарату на початковому етапі навчання, що й складає мету моєї роботи.

М. П. Михайленко в своїй роботі «Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста» стверджує, що формування ігрового апарату, зокрема «техніка правої та лівої рук – кардинальна проблема гітарного виконавства, на якій базується основний комплекс виконавських виражальних засобів – динаміки, тембру, штрихів, агогіки та ін. Постановка та звуковидобування – тісно взаємопов'язані аспекти гітарної техніки, де найважливішими є: оптимальність цілеспрямованих м'язових рухів, що створює необхідні умови для подолання найрізноманітніших технічних труднощів» [5].

Формування ігрового апарату юного гітариста розпочинається з формування правильної та перспективної посадки. Найбільшу свободу рухів і зручність виконавцю дає класична посадка [2]. Правильна посадка гітариста – це правильний початок навчання. На початку навчання, зазвичай, важко зберігати правильне положення рук і корпусу, тому місія викладача в період формування ігрового апарату юного музиканта є надзвичайно важливою. Сидіти потрібно вільно та без напруження, спину тримати рівно, плечі не піднімати. Для підведення лівої ноги обов'язково потрібно використовувати спеціальну підставку (висота 12-20 сантиметрів) або супорт (підставка під деку гітари на ногу гітариста). Щоб гітара була чітко зафіксованою та не ковзала, на своїх уроках, ми використовуємо спеціальні антиковзаючі килимки. На відмінну від посадки хлопчаків, для дівчат ми пропонуємо ноги ставити разом, щоби стопа правої ноги була розташована поряд із підставкою, про що знаходимо підтвердження у колег педагогів [1]. Це основні вимоги щодо посадки, яких ми дотримуємося повсякчас.

Не зважаючи на те, що в наш час побутує безліч навчально-методичної літератури з методики навчання на класичній гітарі, але, як правило, в них недостатньо висвітлюється особливості постановки ігрового апарату для учнів-початківців. Тому, зважаючи на власний багаторічний досвід, нами було розроблено ряд авторських вправ, що пройшли апробацію часом та довели свою ефективність.

Отже, починаючи роботу над формуванням правої руки, відбувається пояснення учневі всі правила та вимоги щодо постановки. Перше, що пропонуємо йому поставити руку на 1 струну, зберігаючи правильне положення руки (зібрані, округлені, розслаблені пальці, великий палець відставлений від інших). Просимо руку зафіксувати в цьому положенні та відчутти струну. Далі пропонуємо перенести, зафіксовану правильно руку (кисть), зі струни на струну. В подальшому руку потрібно переносити через струну, через дві струни і т. д., поступово збільшуючи амплітуду. Мета вправи – правильне формування кисті правої руки та її координація. Це основна вправа, яка має безліч варіантів.

Відразу ж розпочинається робота над основними прийомами гри: *апояндо* та *тірандо*. Спочатку працюємо над *апояндо* великим пальцем (*p*). Ставимо всі пальці, включаючи мізинець, на 1 струні, а палець *p* переносимо на 3 струну, таким чином, утворюємо ним звук прийомом *апояндо*, далі мізинець зупиняється на 2 струні після цього переносимо всі пальці на 2 струну і т. д. В даній період навчання варто грати музичні твори дуєтом, в якому викладач виконує мелодію, а учень – акомпанемент на відкритих басових струнах пальцем *p*, тримаючи вказівний палець (*i*) на 3 струні, середній (*m*) – на 2 струні, а безіменний (*a*) – на 1 струні, дотримуючись всіх вимог щодо постановки правої руки.

Тримаючи руку в положенні, описаному в попередній вправі, можна розпочати роботу над *тірандо* (щипок, з іспанської – смикаючи). Спочатку палець *p* утворює звук прийомом *апояндо* на одній з басових струн, а потім по черзі пальці *i, m, a* прийомом *тірандо*. На

першому етапі роботи над цією вправою, пальці *i, t, a* після виконання прийому *тірандо*, розслаблюючись, повертаються на струну у вихідне положення. Пізніше можна не ставити пальці на струну. На далі дану вправу варто відпрацьовувати різними варіантами пальців (6): *pіma, pіam, pтіa, pтаі, pаіm, pаті*. Далі – це гра *тірандо* по 2, по 3 звуки одночасно.

Наступний важливий етап роботи в класі гітари – це робота над прийомом *апояндо* (з іспанської – спираючись). Цей прийом дозволяє сформувати кращий, об'ємніший і гучніший звук. Цей факт базується на законах фізики та є вже давно доведеним виконавською практикою. Апояндо – це більш строгий та конкретний прийом, в якому після удару пальці фіксуються на сусідній струні, тому його застосування створює менше можливостей для деформації правої руки та відповідно є більш ефективним з точки зору педагогічної практики [4]. Технологія виконання прийому апояндо полягає в тому, що після утворення звуку (удару) палець спирається на сусідню струну (при цьому сила удару повинна виходити від першого, найближчого до долоні, суглоба) [1]. *Апояндо*, як правило, відпрацьовується пальцями *іm, тa, іa, іmа* на різних струнах [3].

Формування лівої руки починаємо з V-VII ладів (не зайвим буде починати навіть із VII-X ладів) [4]. Традиційна ж школа пропонує починати грати в перших позиціях (I-III лади), однак, з нашої точки зору, учням варто починати грати у верхніх позиціях. Під час гри положення лівої руки не є відхиленням від корпусу гітари, тому під час гри пальцям зручніше грати, адже відстань між поріжками у верхніх позиціях є значно меншою. Таке позиціонування краще відповідає фізіологічним особливостям дітей, а тому їм значно легше починати опановувати гру лівою рукою. Постановка лівої руки має бути схожа на положення правої, розвернутої на 180°.

Основна вправа для пальців лівої руки полягає в їх розслабленні та координації. Для цього ми виставляємо зігнуті, трохи розсунуті пальці на 2 струні (на першому етапі 1 та 6 струни пропускаємо, тому як робота на них має деякі тонкощі та вимагає певних навичок) у V-VII позиції та по черзі переставляємо їх на 3 струну, дотримуючись тієї ж позиції. Варіантів чергування пальців безліч та в подальшому пальці можна переставляти одночасно по два, по два через один і т. д.

Отже, робота над формуванням ігрового апарата гітариста на початковому етапі потребує терпіння, уваги, системності та послідовності не тільки від учня, а й насамперед від викладача. Цей процес займає декілька місяців кропіткої праці та продовжується упродовж всього навчання в школі. Описуючи в статті вправи, ми сподіваємось зробити певний навчально-методичний внесок із проблеми формування ігрового апарата початківців, роботи над основними прийомами гри на гітарі на ранньому етапі навчання. Ефективність нашої методики доведена на практиці, бо вона має позитивні результати: вихованці нашої школи неодноразово здобували звання володарів Гран-Прі та лауреатів міжнародних, всеукраїнських і обласних конкурсів; викладачі Миргородської ДМШ імені А. П. Коломійця неодноразово брали участь у роботі обласних методичних семінарів, майстер-класах і педагогічних читаннях, на яких вони на високому рівні презентували власні авторські розробки.

Список використаної літератури

1. Андрушко А. М. Музичні нотатки. Легкі п'єси для класичної гітари. Львів: Галицька Видавнича Спілка, 2018. 36 с.
2. Карлаш В. Г. Удосконалення гри на класичній шестиструнній гітарі. Полтава: Полтава, 2011. 98 с.
3. Михайленко М. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2011. 245 с.
4. Ходаковський О. В. Майстер-клас гітари. Житомир: Виднокола, 2010. 86 с.
5. Чеченя К. Мій острів – гітара. Київ: Муз. Україна, 2015. 192 с.

СПЕЦИФІКА ЗВУКОВИДОБУВАННЯ НА БАНДУРІ

Наука «акустика» визначає музичний звук як відображення в свідомості людини періодичного коливання пружного тіла. На бандурі таким пружним тілом є струна.

Проблеми звуковидобування на бандурі висвітлено у працях С. Баштана, Н. Б. Брояко, В. Ю. Дорофєєвої, І. М. Мокрогуз, А. Омельченка, Г. Хоткевича.

Мета статті – висвітлити специфіку опанування звуковидобування на бандурі на початковому етапі навчання в дитячій музичній школі.

Звук музичного інструмента бандура характеризується такими основними властивостями, як висота, сила, тривалість і тембр.

У звуковидобуванні на бандурі вирішальне значення мають чотири основні фактори взаємодії ігрового апарату та струни:

1. Спосіб контактування зі струною: пучковий; нігтьовий; комбінований.
2. Сила тиску як міра вагового впливу на струну.
3. Характер звільнення струни.
4. Місце збудження струни.

У методиці навчання гри на бандурі найпоширенішим прийомом звуковидобування є спосіб контактування зі струною, але у сучасному виконавстві найчастіше використовується спосіб – комбінований – з пучки на ніготь. При комбінованому контактуванні виявляється повна обертональна палітра бандурного звука. Цей спосіб зручний у застосуванні, що дозволяє формувати звук.

Виходячи з цього, ми розглядаємо виконавську майстерність бандуриста з двох основних аспектів – психофізіологічний та художньо-інтерпретаторський. Перший аспект включає фізичні слухо-моторні навички, вміння, прийоми, форми рухів. Другий аспект виражає процесуальність динаміки, тембровість, фонічність.

За особливостями сучасної конструкції бандура серед струнних щипкових інструментів явищ унікальне. Хроматичне розташування басів та двохрядне розташування струнного звукоряду (приструнків) дозволяє за допомогою перестрою вальних перемикачів грати на основному ряді у будь-якій тональності. Разом з тим бандура має ряд специфічних особливостей, з якими необхідно рахуватись в процесі відпрацювання ігрових рухів. Сюди входять: похиле положення інструмента, незручний спектр огляду приструнків і цілковита відсутність огляду робочого діапазону басів. Тому, під час освоєння інструмента в учнів виникають певні труднощі.

Із власного досвіду знаю, що учням-початківцям у процесі гри важко поєднувати ліву та праву руки. Тому, на перших етапах їм рекомендується помічати бас «соль» ниточкою, поки учень звикне до місця знаходження цього басу. В цілому специфіка бандури вимагає наближеного дотикового контакту пальців виконавця зі струнами.

Отже, бандура є унікальним, цікавим і складним інструментом. Вона пройшла тривалий час конструкційних змін – від кобзи до бандури. Сучасна версія інструменту, як результат модернізації та вдосконалення інженерських рішень народних майстрів і фахівців сьогодення, значно полегшує для учнів процес освоєння правильного звуковидобування на бандурі.

Список використаних джерел:

1. Баштан С. В. Школа гри на бандурі. Київ: Музична Україна, 1982. 35 с.
2. Брояко Н. Б. Ігрові прийоми виконавської майстерності бандуриста. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2000. С. 20-30.
3. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка, 1967. 118 с.

ОСОБЛИВОСТІ ПОЧАТКОВОГО ПЕРІОДУ НАВЧАННЯ ГРИ НА БАНДУРІ

Початковий етап навчання гри на бандурі являє собою період формування художньо-виконавського фундаменту музиканта, адже від якості навчального процесу залежить його подальший технічний розвиток як бандуриста-виконавця.

Здійснивши аналіз навчально-методичної літератури, дійшли висновку, що вагомим внеском у дослідження цього питання є праці С. Баштана, Н. Б. Брояко, В. Ю. Дорофєєвої, І. М. Мокрогуз, А. Омельченка, Г. Хоткевича та ін.

Мета роботи полягає в розкритті особливостей початкового періоду навчання гри на бандурі в мистецькій школі.

Із перших занять завдання вчителя полягає в налаштуванні психологічного контакту з учнями та підтримці доброзичливої атмосфери. Починати навчання необхідно з вивчення найпростіших мелодій, можна навіть зі словами.

Під час знайомства початківця з інструментом частину уроку можна приділити вивченню вокальних творів під акомпанемент викладача. Це допоможе визначити діапазон голосу учня, що в подальшому допоможе правильно добирати йому репертуар.

Сидіти бандурист-виконавець повинен приблизно на половині стільця, тримаючи корпус рівно, із деяким нахилом уперед. Права нога ставиться під прямим кутом до стільця, ліва знаходиться дещо попереду. Бандуру ставлять на коліна (між стегнами) так, щоб площа верхньої деки була дещо розгорнута, тоді звук буде линути до слухача. Ліву руку кладуть на пруг верхнього краю інструмента біля грифу, притискаючи бандуру до корпусу [1, с. 12-13].

Дослідники Н. Б. Брояко та В. Ю. Дорофєєва зазначають: «Якщо учень тримає бандуру перпендикулярно до тіла, зовсім не нахиляючи її під кутом вліво, робота ігрового апарата в нормальному руховому режимі неможлива. Щоб пристосуватися до інструмента в такому положенні, учень змушений або притискати плече та лікоть до корпусу, або занадто високо піднімати плече, відводячи лікоть, ніби вивертаючи вперед. Результатом притисненого чи піднятого зафіксованого плеча є швидка втомлюваність апарата, недостатність раціональної координації рухів і застосування вагової гри, що призводить до втрати здатності керувати художнім виконавським процесом» [3, с. 68].

Дуже важливим є те, на якому стільці сидить учень під час гри. Висота його повинна відповідати зросту дитини. Високий стілець не дає можливості відчутти опору в ступнях ніг; на низькому – в учня занадто високо піднімаються коліна, що призводить до перевантаження хребта та швидкої втомлюваності м'язів спини [2, с. 33].

Праву руку бандуристу-початківцю необхідно тримати так, щоб зап'ясток був трохи вищим від рівня передпліччя. Не можна припускати надмірного прогинання зап'ястка ані донизу, ані догори: це призводить до неправильного позиційного положення пальців на струнах і гальмує розвиток техніки гри. Лікоть треба тримати близько до корпусу, не відводячи його вбік; не варто також занадто високо піднімати його або опускати занадто низько [1, с. 13].

Н. Брояко зазначає, що положення пальців повинно бути таким, щоб його можна було легко змінювати. Занадто випрямлені пальці важко скорочувати, а зігнуті гачкоподібно не здатні розгинатися у другій фаланзі. Тому перевагу варто надати природній трохи заокругленій формі пальців, що сприяє як скороченню пальців, так і їх звільненню, «відкриванню». Найбільш природними є рухи пальців, що працюють «із долонь» – у такий спосіб, як ми беремо предмети [2, с. 32].

Прийом гри на бандурі – щипок буде точним і чітким, якщо пальці правої руки будуть заокругленими, вільними, і розміщуватимуться приблизно на рівні середини струн (перші фаланги вказівного, середнього та безіменного пальців) – перпендикулярно до деки. Після щипка пальці не «ховаються» в долоню, а залишаються над струнами та за потреби, глушать їх легким повторним доторком.

Під час гри завжди необхідно контролювати положення правої руки бандуриста, оскільки у педагогічній практиці зустрічаються випадки її заниженого положення, що у свою чергу негативно позначається на якості звуку під час щипка. Г. Хоткевич у «Підручнику гри на бандурі» зазначає, що «Права рука має йти не високо й не низько – по лінії гри; там вона дасть найповніше звучання. Очевидно, що найприродніший звук струна буде давати тоді, коли її щипають посередині – обидві половинки її тоді вібрують однаково» [6, с. 28].

Працюючи над постановкою лівої руки бандуриста рекомендується керуватись наступними порадами фахівців: «Ліва рука бандуриста, зігнута в зап'ястку, розміщується на пружі шемстка біля грифу бандури. Великий палець трохи притискає нижню частину грифа, решта пальців заокруглена та поставлена на баси» [1, с. 23].

Фахівці зазначають: «Саме хапальний рух першого пальця лівої руки є основою підтримання грифа бандури (точкою опори)» [3, с. 68].

Граючи баси, бандурист користується найпоширенішим способом звуковидобування – ударом. При видобуванні звуку на басах палець притискає струну, немовби спираючись на неї пучкою, а потім «перекочується» на ніготь і падає на сусідню струну, даючи звучати попередній [1, с. 23]. Необхідно звертати увагу на технічний розвиток усіх пальців лівої руки. Із самого початку опанування гри лівою рукою треба налаштовувати учня на те, що вивчений твір треба виконувати, не дивлячись на баси.

Оволодіваючи грою на інструменті у деяких учнів можна спостерігати м'язовий затиск, який може гальмувати засвоєння постановочних та ігрових навичок. Перенапруження м'язів негативно впливає на звуковедення, призводить до швидкої втоми рук, шиї, спини, ніг, обмежує рухомість пальців та еластичність кистьового суглоба. Учневі варто «прислуховуватися» до своїх відчуттів, ліквідовуючи затиснення до початку їх появи та підтримувати нормальний тонус м'язів. Викладач має стежити за учнем, але в разі виявлення м'язового затиску, заохочувати учня до подолання виявлених недоліків особистим показом. Щоб позбутися м'язової перенапруги, у кожному окремому випадку потрібно вибирати індивідуальний підхід та спосіб.

Опанування нотного запису учнями починається із запам'ятовуванням декількох звуків з поступовим вивченням всіх нот першої октави. Потім, по мірі розширення нотного матеріалу у творах, вивчають ноти другої та малої октави, знайомляться з басовим ключем. Щоби закріпити теоретичний матеріал, учневі пропонується вивчити декілька легких творів, мелодія яких включає вивчені звуки.

Бандуристам-початківцям складно грати нові твори по нотах, оскільки не напрацьована навичка читання з аркуша. Тому під час роботи з новим твором, на мою думку, варто запропонувати учневі називати висоту кожної ноти, звертаючи його увагу на тривалості нот. Гарний результат дає сольфеджування, викладач може у цей час співати разом з учнем або грати мелодію на інструменті. Після такого ознайомлення можна переходити безпосередньо до гри на інструменті. На початковому етапі бажано добирати нескладні твори з гамоподібною мелодією та з простим ритмічним малюнком.

Надзвичайно важлива чітка послідовність навчальних завдань і репертуару, який був би співзвучний інтелектуальному рівню дитини, її психологічному та фізичному розвитку. Матеріал необхідно подавати в цікавій, зрозумілій і доступній формі.

Отже, на ранньому етапі навчання гри на бандурі відбувається процес усвідомлення музичних явищ, активно формується відношення учня до музики та музичних творів; період закладення художньо-виконавського досвіду. Відповідно, задля успішного навчання бандуриста, на початку його творчого шляху дуже важливо проконтролювати – посадку учня

та положення інструмента під час гри; постановку та розвиток навичок гри правою рукою; постановку лівої руки та опанування басів; подолання м'язового затиску; освоєння нотного запису тощо.

Список використаних джерел:

1. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. Київ: Муз. Україна, 1984. 112 с.
2. Брояко Н. Б. Формування основ техніки бандуриста-початківця. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України*. Серія: Педагогіка, психологія, філософія. 2015. Вип. 230. С. 28-34.
3. Брояко Н. Б., Дорофєєва В. Ю. Психофізіологічні особливості формування ігрових рухів бандуриста. *Імідж сучасного педагога*. 2018. №3(180). С. 66-70.
4. Омельченко А. Школа гри на бандурі. 1 клас. Київ: Муз. Україна, 1973. 104 с.
5. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі / упоряд. : Чемерський П., Мішалов В. Харків: Глас, 2004. 240 с.

УДК 78.03:780.614.11

*Речкалова Любов, Бобиренко Лариса,
ПСМНЗ (школа естетичного виховання)
Лубенська музична школа (м. Лубни)*

КОРОТКА ІСТОРІЯ ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТКУ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Кобзарське мистецтво – явище самобутнє, що тісно пов'язане з історією нашого краю та об'єднує творчість народних музикантів-кобзарів, лірників та бандуристів. Термін «кобзарство» вперше ввів український музикознавець Г. Хоткевич. Але, на жаль, історія кобзарства є недостатньо вивченою й до сьогодні. Відсутня також і єдина термінологія, яка б визначала відмінність між кобзарями та бандуристами, адже кобза та бандура є різними музичними інструментами, що відрізняються будовою, кількістю струн, способом гри тощо.

Довгий час це питання носить дискусійний характер, але має яскраве висвітлення у працях М. Возняка, А. Гуменюка, Б. Жеплинського, В. Єсипка, Ф. Колеси, Ф. Лаврова, М. Лисенка, Г. Хоткевича, Я. Шуста та ін.

Мета статті – здійснити короткий історичний екскурс у кобзарське мистецтво України від найдавніших часів до сьогодення.

Витоки кобзарського мистецтва в Україні походять з періоду княжої доби – часів народних музикантів-потішників, яких називали скоморохами, що грали на різних народних інструментах. Тому українські народні епічні співці тісно пов'язані з репертуаром та інструментарієм народних скомороших «гудаків» і були продовжувачами їхнього мистецтва.

Одним з давніх представників народних співців, яких можемо вважати прототипами кобзарів – славний Боян, що згадується у «Слові о полку Ігоревім». Іпатський літопис 1243 р. розповідає про славетного співця Митусу. З 1383 р. маємо цікаве згадування про двох шутів-весельчаків, яких наймали на весілля розважати народ. Польські історичні джерела 17 ст. називали таких мандрівних музик «дудами», «музиками», «гультьями», а в деяких областях України – «кифаристами» [1].

Водночас можна відзначити зміни в супроводжуючому інструментарії того часу. Найбільш розповсюдженим акомпануючим інструментом у той період була кобза-бандура, що вдало підтримувала тональність та зміст епічної пісні, яка з часом витіснила та замінила менш досконалі інструменти (гудок, дуду). Іншим основним фактором змін в епічному

середовищі співців-скоморохів було їхнє мандрівництво, яке в 16-17 ст. стало загальним і типовим явищем для народних кобзарів-бандуристів.

Спираючись на дослідження провідних науковців, можна з впевненістю стверджувати, що формування та подальший розвиток кобзарського професіоналізму відбувається саме за часів Запорізької Січі, де кобзарство було явищем дуже поширеним і користувалось великою пошаною. Кобза для запорожців-козаків завжди була розважливою «дружиною вірною» [1]. Саме найцікавішим кобзарем-бандуристом козацького війська науковці вважають А. Головатого (1744 – 1797 рр.). – автора пісень, що дійшли й до наших часів «Ой, годі нам журитися», «Ой, Боже наш, Боже милостивий».

У XVIII ст. бандура стає популярною не тільки в Україні, а й побутує при царському дворі в Росії. На сьогодні нам відомі такі придворні кобзарі як Г. Данилець, Г. Любисток, І. Павлов, С. Тарабанов. Загальновизнаним є той факт, що добре грав на бандурі славнозвісний український філософ Г. С. Сковорода, зокрема багато його творів увійшли до репертуару народних співців-кобзарів. Сковородинські псалми та улюблена народом пісня «Всякому городу нрав і права» кобзарі донесли й до сьогодні. Отже, кобза упродовж багатьох років невпинно удосконалювалась та набувала все більшого розповсюдження та популярності на Україні. А з часом інструмент кобзу починають називають бандурою.

У наш час бандурне мистецтво стрімко розвивається в двох напрямках: *традиційному народно-фольклорному та сучасному сценічно-академічному*. *Традиційне народно-фольклорне* кобзарство відроджує зразки давніх народних інструментів (кобзи, бандури, стародавньої ліри), опановує та пропагує кобзарський репертуар, виявляє тенденцію до відродження давніх традицій та звичаїв. *Сценічно-академічний напрям* презентують здебільшого виконавці з музичною освітою, значна увага яких зосереджена на концертній діяльності та конструкційному вдосконаленні бандури тощо. До репертуару таких виконавців входять переважно твори класиків та сучасних композиторів [4].

На сьогодні в Україні сформовані дві основні школи кобзарського мистецтва сценічно-академічного напрямку, що засновані професорами Київської та Львівської консерваторій (сьогодні музичних академій) – С. Баштаном та В. Герасименком. Із київської класичної школи С. Башатана вийшли такі учні та його послідовники як Р. Гриньків, Л. Дедюх, В. Єсипок, Т. Івченко, Л. Коханська, О. Леонова, Н. Ткачук, П. Чухрай та ін. Львівська класична школа В. Герасименка на сьогодні пишається своїми учнями та послідовниками, серед яких – Г. Менкуш, Л. Проскіра, І. Содомора, О. Баран, О. Стахів, М. Сорока, Т. Лазуркевич, О. Сознанський та багато інших.

Отже, кобзарське мистецтво має довгу й цікаву історію, позначену періодами зародження, становлення, розквіту, занепаду та відродження в українській культурі. Витоки кобзарства сягають глибокої давнини, але впродовж століть, удосконалюючись, осучаснюючись, воно породжувало нові виконавські форми й жанри. Проте головним об'єднувальним фактором бандурництва, на наше глибоке переконання, завжди є і буде музичний символ України – кобза.

Список використаних джерел:

1. Жеплинський Б. Коротка історія розвитку кобзарства в Україні та їх етапи. Львів: Вид-во «Край» 2000. С. 244-260.
2. Кердан. Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. Київ: Муз. Україна, 1980. 90 с.
3. Лавров Ф. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України. Київ: Мистецтво, 1976. 234 с.
4. Овчинников В. Деяко з історії бандурного мистецтва. Київ, 1928. С. 86-127.

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВИХОВАННЯ УЧНЯ-БАНДУРИСТА (З ДОСВІДУ РОБОТИ)

Вимоги до сучасної перебудови й реформування мистецької освіти окреслили єдині завдання для всіх. Сьогодні педагог повинен чітко усвідомлювати мету своєї роботи та адекватно оцінювати власний фаховий педагогічний і виконавський рівень знань, умінь і навичок, адже саме від нього залежить майбутнє кожної дитини в плані музичного, педагогічного, естетичного виховання та виконавського розвитку.

Проблеми специфіки бандурного виконавства яскраво висвітлено у працях відомих педагогів і виконавців, таких як: С. Баштан [1], Н. Брояко, В. Дорофєєва, В. Кабачок, І. Мокрогуз, А. Омельченко [2], Я. Пухальський, Л. Федорова, Г. Хоткевич [3], З. Штокалко [4] та ін.

Мета статті – базуючись на власному досвіді, висвітлити особливості навчання гри на бандурі учнів-початківців у дитячій музичній школі.

Навчання у дитячій музичній школі починається з набору дітей. Не секрет, що до неї вступають різні діти. Саме на цьому етапі робити на перший план виступає роль вчителя-педагога, його вміння знайти диференційований підхід до кожної дитини, зуміти розгледіти в майбутньому учневі свою «родзинку», зуміти його зацікавити, заохотити та супроводити кожного з них в чарівний світ музики. Адже кожна дитина – то особистість, зі своїм характером і уподобаннями, зі своїм баченням навколишнього світу, своїми психологічними та фізичними можливостями, своїм ставленням до занять. Спираючись на підтримку батьків, педагог повинен зуміти так спланувати свою роботу, щоби кожній дитині хотілося стати кращим, спонукати його до праці, яка приносила б йому задоволення. Тому інтерес я визначаю як потребу в певних емоційних переживаннях, що заохочують особистість до діяльності.

Однією з головних умов у підборі репертуару для учнів є відповідність нотного матеріалу до розумових, психологічних та технічних можливостей дитини. Дуже важливим в цьому аспекті є дотримання принципу поступовості у навчанні: від простого до складного. При підборі музичного твору дуже важливо так виконати його вчителем, щоби у дитини виникла зацікавленість і бажання його грати, адже коли в дитини є інтерес – це викликає додатковий стимул у процесі вивчення твору.

Серед різноманіття прийомів педагогічної роботи, за допомогою яких досягається засвоєння знань, умінь та навичок на заняттях із фаху, з учнями варто використовувати такі основні методи навчання як: розповідь, бесіда, показ на інструменті, наспівування музичної фрази, диригентський жест, робота над художнім або інструктивним матеріалом, колективні заняття, перевірка й оцінка знань та навичок, самостійна робота учнів тощо. Під час перевірки, опанованого учнем матеріалу на заняттях, викладач перевіряє ступінь засвоєння навчального матеріалу дитиною, виявляє недоліки та окреслює шляхи їх виправлення. Але разом з тим, опитуючи її, не варто педагогу акцентувати увагу учня лише на недоліках та помилках. Адже вчитель мусить завжди бути в якості справедливого, тактовного та доброзичливого критика. Він має вміти своєчасно похвалити, викликати в нього впевненість та прагнення активно працювати. Вчитель, який не цінує слова, даного учневі, не користується авторитетом.

Головне завдання педагога – привчити юних бандуристів досягати не тільки технічної досконалості, але й змістовності, виразності під час виконання музичних творів.

На першому етапі роботи над запланованою програмою учень отримує цілісне уявлення про музичний твір, що буде виконувати. В цьому велику роль відіграє змістовна

розповідь викладача про автора музики, характерні риси музичної мови п'єси, коло її художніх образів тощо.

На наступному етапі доцільно послідовно відпрацювати окремі частини твору, поступово долаючи технічні та художні труднощі. Після того, як учень вивчив п'єсу напам'ять, педагог спрямовує його увагу на розкриття художнього задуму автора, на цілісність і бездоганність художнього виконання.

При виконанні вокально-інструментального твору провідне місце належить співу. На ранньому етапі навчання бажано включати до робочих планів учнів твори з простим акомпанементом. Пісню, над якою тільки-но розпочинається робота, викладачеві варто заспівати та проаналізувати її самому, ознайомити учня з текстом, пояснити йому незрозумілі слова. Коли дитина засвоїла вокальну мелодію, тоді подальша робота розпочинається над інструментальним супроводом. Аналізуючи інструментальну партію з учнем, викладач допомагає йому проаналізувати фактуру, динаміку, прийоми гри, визначається потрібна аплікатура тощо. Далі робота здійснюється над вивченням літературного тексту та вокальної партії. Наступним важливим етапом роботи над піснею є поєднання співу із супроводом.

Споглядаючи на власний досвід роботи з учнями різного ступеня підготовленості, вважаю доцільним на ранньому етапі навчання спрямовувати їх до розуміння музичного мистецтва, як мови почуттів: адже навіть один звук, наповнений емоцією, є елементом музики. Залучення дитини до світу мистецтва в дитячій музичній школі можливе тоді, коли широко застосовуються знання вчителя на заняттях (із залученням усіх видів навчання). А задля цього потрібні високий професіоналізм педагога та вивірена, дійова система підвищення його кваліфікації, яка має базуватися на ідеологічній, виховній, дидактичній, психологічній, фізіологічній, технічній, музично-виконавській, культурно-освітній підготовці та постійному розширенні його культурного світогляду. Відповідно, така комплексна система підготовки вчителя благодійно позначається на успішності дітей.

Отже, всі вищевказані методичні підходи у вихованні бандуриста-початківця є апробованими впродовж 48 років педагогічної роботи, визнаними викладачами-колегами та підтверджені досягненнями наших учнів. Із Семенівської дитячої музичної школи вийшли у світ чарівного бандурного мистецтва – народна артистка України *О. І. Калина* – учасниця славетного тріо бандуристок «Вербена», що після навчання в Полтавському музичному училищі імені М. В. Лисенка (клас викладача С. Г. Оранської) успішно закінчила Київську консерваторію імені П. І. Чайковського (клас професора С. В. Баштана); *А. Черевинник* – після Полтавського музичного училища імені М. В. Лисенка (клас викладача Н. В. Тимощенко) з відзнакою закінчила Київську консерваторію ім. П. І. Чайковського (клас професора С. В. Баштана). Під час навчання в Києві вона була учасницею тріо бандуристок Українського телебачення і радіо, а нині навчається в аспірантурі Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Сьогодні після закінчення з відзнакою Полтавського музичного училища імені М. В. Лисенка (клас викладача Н. В. Тимощенко) продовжують навчатися в Національній музичній академії імені П. І. Чайковського *О. Миронова* (клас професора Р. Д. Гриньківа) та *А. Киричук* (клас професора К. Г. Новицького).

Список використаних джерел:

1. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. Київ: Музична Україна, 1984. 112 с.
2. Омельченко А. Школа гри на бандурі. Київ: Музична Україна, 1984. 104 с.
3. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі / упор. Чемерський П., Мішалов В. Харків: Глас, 2004. 240 с.
4. Штокалко З. Кобзарський підручник. Едмонтон – Київ: Вид-во Канадського інституту укр. студій, 1992. 347 с.

РОЗВИТОК У ГІТАРИСТА НАВИЧОК ТЕХНІКИ ЧИТАННЯ НОТ З АРКУША

Читання з аркуша – один із найважливіших компонентів музичного навчання, завдяки якому розвивається внутрішній слух, музична свідомість, аналітичні здібності, специфічне музичне мислення та закладається основа майбутньої виконавської самостійності музикантів. Деякі педагоги акцентують на значимості читання з аркуша задля розвитку так званої синестезії в музиці – коли музикант сприймає звук у його поєднанні з візуальними (запис нот, колір звуку) та тактильними характеристиками. Будучи одним з найскладніших видів музичної діяльності, читання з аркуша конститує специфічну темпоральність виконавця, об'єднує воедино «минуле», «теперішнє» та «майбутнє» в музиці. Руки музиканта грають те, що зафіксували на мить очі. При цьому здійснюється миттєва рухова реакція на нотну картину. За ствердженням М. О. Нарожної, вміння читати з аркуша – це все одно, що вивчити нову мову: «...формування й розвиток навичок читання з аркуша однаково обов'язкове для всіх, хто навчається музичному мистецтву. Своєчасне напрацювання цих навичок безумовно пробуджує інтерес і любов до музики. Хто не знає рідної абетки, не вміє вільно читати, не розуміє суті того, що прочитано, природно, не виявить інтересу до літературного твору. Те саме стосується й мови музичних творів» [3, с. 57].

На важливості розвитку вміння музиканта читати ноти з аркуша у своїх працях наголошували такі педагоги й виконавці, як М. П. Михайленко, М. О. Нарожна, Л. В. Соколова, Г. А. Фетисов, Е. Шарнассе та ін.

Мета даної статті – аргументувати той факт, що розвиток здатності гітариста читати нотний текст з аркуша є одним із базових чинників цілісного розвитку майстерності гітариста-виконавця.

Музичні педагоги нерідко спрямовують свої зусилля на ті види діяльності учня, що пов'язані, в першу чергу, з підготовкою програм до академічних концертів та екзаменів. Але, поки увага викладача зосереджена вивченням тексту, нюансів двох-трьох п'єс упродовж півріччя, учень затримується у своєму музично-естетичному розвитку. Щоб уникнути цієї помилки, необхідно з перших кроків навчання розвивати в учнів навички читання нот з аркуша. Це дозволяє їм ознайомлюватися з різноманітною нотною літературою, яка необхідна задля всебічного розвитку музиканта та розвитку внутрішнього музичного слуху. Зважаючи на це, доречно констатувати актуальність звернення до проблематики методики читання нот з аркуша як частини комплексного становлення гітариста-професіонала.

Для кращого розуміння механізмів читання з аркуша нами окреслюється така пояснювальна теоретична модель (або структура) музично-виконавської діяльності – графічний образ; (для гітари) образ грифу; звуковий та емоційно-смысловий образ. Дана теоретична модель дозволяє вдосконалювати навички читання з аркуша в поєднанні із загальним вихованням музичної культури виконавця. Особливо ж варто наголосити на останньому рівні – рівень художнього образу. Якщо виконавець не відчуває емоційно-смыслову сторону музичного змісту, читання твору не відбувається. Усі названі рівні мають відношення до педагогіки читання. Ці рівні пов'язані з формуванням або засвоєнням зорових образів нотної графіки, образів простору грифу та ігрових рухів, із аналізом звукових образів.

Процес оволодіння навичками читання з аркуша можна поділити на два етапи:

1) читання без інструменту (внутрішньо-слухове читання);

2) читання за інструментом (читання-гра). Найбільше ці етапи відповідають потребам самостійного навчання читання з аркуша або корекційній роботі, яка виправляє невірні навички читання нот.

Перший етап розглядається як підготовчий відносно другого. Відтак, читання з аркуша – не лише компонент взаємодії педагога з учнем, який опановує гру на гітарі, але й велика самостійна робота.

Читання нот з аркуша – «топос», у якому збирається найбільша кількість помилок музикантів у процесі навчання – елементарне дезорієнтування у типових ритмічних малюнках, ігнорування ключових знаків, потактне читання, неухважність до динамічних знаків, зневажання знаків агогіки [1, с. 3]. Саме на цих проблемах наголошував у свій час Е. Шарнассе: «...поряд із плеядою професійних виконавців-гітаристів з'являється великий прошарок любителів, які часто не знають нотної грамоти взагалі. Тому необхідно приділяти увагу вихованню виконавської культури та майстерності гри на гітарі, яка обов'язково включає читання нот з аркуша» [6, с. 56].

Сьогодні багато критики спрямовано на метод розвитку ігрових навичок, що базується на моториці. Метод, в основі якого лежить рухове запам'ятовування музики, отримав назву «рухового», на протигагу іншому, який називають «слуховим». Вважається, що останній метод менш популярний, аніж «руховий». Якщо гра на слух ґрунтується на раніше сформованих та зафіксованих пам'яттю слухових образах, тоді в основі читання з аркуша лежить слухове уявлення, що виникає безпосередньо в процесі зорового сприйняття нотного тексту, а саме перетворення нот у звуки. На нашу думку, процес відтворення музикантом-інструменталістом нотного тексту відбувається таким чином – від зорового сприйняття через слухову сферу до моторики. Швидкість протікання всього процесу залежить від швидкості сприйняття нотного тексту, його усвідомлення та передачі в рухові центри мозку.

Успішність читання з аркуша залежить від тісної взаємодії між слуховими та руховими уявленнями, які отримують постійне «підкріплення» через читання нотного тексту. Якщо порівняти читання з аркуша музикантами, що мають високорозвинені слухові уявлення та міцний слухо-руховий зв'язок, з виконавцями із недостатньо розвиненими вищевказаними якостями, то схеми їхніх виконавських процесів будуть різними. У перших провідну роль відіграє слуховий образ, який віддає наказ моториці, коригує її, налагоджує відповідну координацію між слухом і звучанням на інструменті, а саме – зорове сприйняття – слух – моторика – звучання нотного тексту.

В інших на перший план виступає не слуховий, а руховий фактор – зорове сприйняття – моторика – звучання нотного тексту – слух. Одну з ключових функцій тут відіграє розвиток внутрішнього слуху, який «розвивається природним шляхом у процесі правильно впорядкованої роботи над творами та етюдами, а також виконанням та слуханням музики» [2, с. 56]. Наприклад, Л. Соколова в кінці посібника для навчання читання з аркуша розміщає саме етюди. На її думку, до вивчення нотної грамоти та, відповідно, до розвитку у гітариста навичок читання з аркуша, необхідно підходити «методично цілеспрямовано з вже попередньо закріпленими навичками елементарної гри на гітарі [4, с. 31].

Велику кількість етюдів, п'єс зарубіжних композиторів, народних музичних творів для початківців-гітаристів містить посібник Г. Фетисова [5]. Адже, за переконанням автора, під час навчання відбувається тренування не лише моторики та методів звуковидобування на гітарі, а й читання з аркуша. На початковому етапі навчання читання з аркуша гітарист спочатку сприймає окремі ноти, а в подальшому – цілі музичні мотиви або фрази. З перших занять варто вводити знаки альтерації, спочатку випадкові, а потім і ключові. Техніка гри на

гітарі формується переважно через програвання гамоподібних пасажів, арпеджіо, акордів. В цьому процесі дуже важливо сконцентрувати увагу учня на єдності зв'язку слуху й моторики, з поступовим накопиченням в пам'яті типових формул, зворотів гамоподібних пасажів, арпеджіо та акордів.

Упродовж першого року навчання нотний текст, завдяки якому формується навичка читання нот з аркуша, повинен допомагати загальному розвитку учня в процесі формування елементарних виконавських навичок гітариста. В подальшому репертуар мусить ускладнюватися згідно зі зростаючими вимогами до майстерності гітариста. Підбір нотного матеріалу підпорядковується двосторонній задачі – забезпечення широкої обізнаності музиканта-гітариста й розвитку динамічного музичного мислення. Відтак, читання нот з аркуша являє собою реалізацію на інструменті звукового образу. Поступовий розвиток цих навичок ускладнюється, а саме: коли виконавець вміє «передбачати» виконуваний текст, тобто вміти грати один фрагмент і одночасно дивитися на інший. Можливість такого «передбачення» нотного тексту залежить, перш за все, від обсягу й стійкості зорової, слухової та рухової пам'яті, а також від уміння сприймати текст структурно.

Отже, важливими навичками читання нот з аркуша виявляються такі як:

- 1) техніка швидкого читання нотного запису;
- 2) вміння швидкого вибору раціональної аплікатури й вільного орієнтування на грифі гітари.

Кращі результати в навчанні досягаються тоді, коли формування навички читання з аркуша починається з перших днів навчання гри на інструменті, перед тим, як встигне закріпитися навичка розбору твору «окремими складами». Саме читання нот з аркуша безпосередньо пов'язано з комплексом таких музичних завдань, як розвиток внутрішнього слуху, розкриття художнього змісту твору, вміння мислити великими музичними фразами, вільне орієнтування в метро-ритмічній структурі, гармонії й фактурі музичного твору. Але навичка вільного читання виникає лише внаслідок цілеспрямованого педагогічного впливу на основі ретельно розробленої методики.

Отже, систематична та правильно побудована робота на уроках з учнями в процесі читання нотного тексту з аркуша відпрацьовує в них певну рухову установку на нотний текст. На заняттях з учнями педагогу варто грати музичні твори задля їхнього подальшого розвитку внутрішнього слуху. В цьому процесі ретельний підбір репертуарної програми має величезне значення, адже при читанні з аркуша в учнів формуються необхідні якості запам'ятовування різних видів музичних конструкцій, реакція апарату на нотний текст, сприяє їхньому подальшому технічному розвитку, аплікатурних навичок, вільному орієнтуванню на грифі гітари. Водночас необхідно поступово виховувати у гітариста-початківця потребу, бажання вивчати нові твори та прищеплювати йому любов музики.

Список використаних джерел:

1. Камаева Т., Камаев А. Чтение с листа на уроках фортепиано: игровой курс. Москва: Классика-XXI, 2006. 95 с.
2. Михайленко Н. П. Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре. Киев: Книга, 2003. 48 с.
3. Нарожна М. О. Читання нот з аркуша як складник комплексного розвитку учня-піаніста. *Проблеми інструментального виконавства в умовах сучасної мистецької освіти: матеріали Всеукр. наук.-практ. семінару з міжнар. участю.* Умань: ФОП Жовтий О. О., 2015. С. 56-60.

РОБОТА НАД МЕЛОДІЄЮ ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО БАНДУРИСТА-ВИКОНАВЦЯ

Головним фактором формування майстерності майбутнього бандуриста-виконавця є робота над мелодією. Розкриття мелодичної будови неможливе без інструментальних виражальних засобів, якими являються артикуляція, динаміка, штрихи тощо.

Проблеми формування технічних основ бандуристів висвітлено у працях відомих педагогів-практиків (С. Баштан, Н. Брояко, В. Дутчак, В. Кабачок, А. Омельченко, М. Опришко, Я. Пухальський, Л. Федорова, Є. Юцевич та ін.)

Мета статті – виявити специфіку роботи над мелодією з бандуристами-початківцями.

Аналіз будови мелодії, гармонії, фактури, форми потрібні виконавцю для добору та застосування технічних прийомів, інструментальних виражальних засобів, таких як темпоритм, різноманітні динамічні відтінки, інтонування окремих звуків, мотивів, фраз, артикуляції, штрихів, які найкращим чином відповідають сутності виконуваного твору, сприяють розкриттю задуму композитора та активізують емоційний вплив музики на слухача. Це пряма залежність характеру техніки від характеру образно-емоційного мислення, композиційної програми, що закладена в нотному тексті. Для створення художнього образу необхідною та невід'ємною частиною є майстерність виконавця. Вона містить у собі не тільки використання технічних прийомів, різноманітних форм, а й духовне виявлення особистості музиканта. Саме в такому розширеному трактуванні варто сприймати художню техніку. Щоб сформувати майстерність бандуриста, необхідно звернути увагу на мелодію як головний фактор. Оскільки мелодія традиційного спрямування являється основним носієм музичного змісту. Хотілося звернути увагу на те що в цьому випадку одноголосна мелодія розглядається як головний, багатогранний елемент музики, який ввібрав у себе волю, емоції, фантазію та почуття бандуриста-інтерпретатора. Поняття мелодії поширюється на всю мелодичну будову, голоси та тривалість твору. Художній образ виражається різними засобами – формою, фактурою, пасажами, де мелодія не є основним носієм музичного змісту [4].

Вправне володіння звуком полягає в умінні чути та формувати його з початку до кінця звучання. Специфіка бандурного звука є такою, що виконавець не може змінити динаміку з моменту атаки. Складається враження, що динаміка розшаровується – більш активною є в момент атаки і дещо спокійнішою, поволі затихаючою – на стаціонарній частині тривалості.

Доречним буде акцентувати увагу учнів на доцільності опанування на бандурі техніки двопланового динамічного рівня. Щоб звучання не було нав'язливо-напруженим, виконавець повинен оволодіти почуттям міри, аби дати слухачеві можливість відчувати інтонування та рух музичного змісту. Зняття або припинення звучання є закономірним, бо момент атакування наступного звуку стає моментом-припинення попереднього при відтворенні моногонії. Утворена внаслідок природного затухання звучання, динамічна мікроцезура виконує між звуками об'єднуючу функцію та є контрастом головної змістової лінії, яка виражена пунктирно у твердому атакуванні повторюваних нот. Неможливо недооцінювати техніку оволодіння динамічними цезурами між звуками, які повторюються, адже це призводить

до різкого атакування, динамічної некерованості, нігтьових призвуків або різкого звільнення струни, внаслідок чого звучання бандури не відповідає характеру мелодії.

Ще одним важливим фактором у виконанні на інструменті монотонової мелодії є точність метро-ритмічного відтворення. Важливим для кожного бандуриста є вміння вимовляти різні пунктирні ритми. Особлива увага приділяється передтактовій шістнадцятій з опорою основного тону. Для цього потрібен вимогливий слуховий контроль, щоби не допустити скорочення дрібних тривалостей та випадіння їх з мелодичної лінії.

Зупинимось на деяких закономірностях мелодичної лінії. Її виразність базується на природному зв'язку висхідного руху з наростанням напруження, а низхідного – зі спадом та заспокоєнням. До цього ж, низькі звуки сприймаються як важкі, масивні, а високі – як більш легкі, прозорі. Це тому, що низький звук є більш тембрально багатшим обертонами. Відповідно, мелодія, що послідовно зіграна в різних регістрах, звучатиме яскравіше кульмінаційно в низькому. Як правило, в мелодії відбуваються зміни у напрямку висхідного і низхідного руху. Це відповідає посиленню, або послабленню напруження відтворюваної мелодією емоції, що виявляє хвилеподібність мелодичної лінії. Раціональний розподіл сили звучання дає змогу технічно виконувати висхідні та низхідні мелодії. Особливістю бандури є нерівномірність звучання голосів у різних регістрах. Це зобов'язує виконавця формувати свою техніку, яка поєднана з навичками слухо-моторного контролю над звуками. Для виконання повільної ліричної мелодії необхідно більш витончене нюансування, а задля розвитку її музичної думки – особливо гнучка ювелірна техніка звуковедення.

Для цього існує декілька прийомів, а саме: атака затактів має бути динамічно-врівноваженою; в кульмінаціях мотивів, фраз, речень необхідна динамічна, артикуляційно-штрихова та агогічна опора на точки; розрядка в після кульмінаційній динаміці; контрасти артикуляційні, темпові, ритмічні та ін. Мелодія-тло повинна виконуватись єдиним штрихом щоб вирізнити опорні точки, які утворюють домінуючу мелодію. Також необхідно звернути увагу на артикуляційно-динамічну гнучкість та точність темпоритму [1].

Отже, засвоєння елементарних навичок гри на бандурі учнями-початківцями є найважливішим завданням у процесі навчання на даному музичному інструменті. В цьому контексті важливе місце на заняттях із спеціальності належить роботі над технічним відтворенням мелодії музичного твору. Адже, технічна майстерність у відтворенні художнього музичного образу виконавця-бандуриста закладає основу для його подальшого інструментального розвитку.

Список використаних джерел:

1. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва. Київ: Муз. Україна, 1996 240 с.
2. Опришко М. Школа гри на бандурі. Київ: Муз. Україна, 1973. 150 с.
3. Пилипчук В. Робота над мелодією – головний фактор формування художньої майстерності. *ADVANCED TECHNOLOGIES OF SCIENCE AND EDUCATION*: матеріали XIV Міжнар. наук. інтернет-конференції. Режим доступу: <http://intkonf.org/pilipchuk-vv-robota-nad-melodieyu-golovniy-faktor-formuvannya-hudozhnoyi-maysternosti-maybutnogo-bandurista-vikonavtsya/>
4. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. Харків: Глас, 2004. 240 с.

3. Методика навчання гри на оркестрових інструментах

3.1. Скрипка, віолончель

УДК 780.614.331

*Ірина Агафонова,
ПСМНЗ (школа естетичного виховання)
Лубенська музична школа (м. Лубни)*

ІНТОНАЦІЯ – ОДИН ІЗ ПРОВІДНИХ АСПЕКТІВ ВИХОВАННЯ СКРИПКОВОЇ КУЛЬТУРИ УЧНЯ

У практиці мистецьких шкіл та в наступних ланках професійного навчання скрипалів переважає акцент на розвиток в учнів чистого інтонування.

Протягом багатьох століть видатні скрипалі-педагоги досліджують та впроваджують свої методики роботи над інтонуванням: Л. Ауер [1], М. Вайман [5], Л. Коган, І. Лесман [3], С. Майкапар, К. Мострас, Т. Погожева [4], К. Стеценко [6; 7], Дж. Тартіні, Г. Флеш, Л. Цейтлін [2] та ін.

Мета статті – проаналізувати проблему інтонування як професійний навик та окреслити основні методичні рекомендації щодо даної теми.

Із перших днів навчання, приділяючи увагу правильному ігровому апарату, в учня-початківця розвивається навичка відчуття вільних рухів; виховуючи постійний слуховий контроль і підключаючи звукову уяву, формується критичне ставлення до виконання, до якості інтонування, що впливає на формування здорового художнього смаку. У зазначеному контексті набуває актуальності вдосконалення роботи над інтонацією з учнями свого класу та використання методик видатних педагогів-скрипалів. Це надає більшої продуктивності та зацікавленості, результативності процесу навчання.

Поняття «інтонація» має два значення:

- 1) інтонацію визначають як відтворення висотних співвідношень звуків виконавцями;
- 2) під інтонацією розуміють найменшу частину мелодії, що має виразне смислове значення в її реальному звучанні.

Інтонація – одна з нагальних проблем професійного навчання музиканта та перших кроків навчання скрипаля в мистецьких школах. М. Вайман писав: «Виховувати в учнів чисту інтонацію можна шляхом раціональної роботи над нею та систематичного контролю з боку педагога» [5].

Розвитку рухового відчуття інтонації сприяють такі моменти постанови лівої руки, на які я рекомендую звертати увагу, покладаючись на досвід видатних скрипалів-педагогів:

- 1) правильне положення руки щодо шийки скрипки;
- 2) правильне тримання 1 і 4 пальців;
- 3) правильне натискання пальців на струну;
- 4) усунення надмірного стискання шийки скрипки великим і вказівним пальцями;
- 5) рульовий рух ліктя при змінах струн;
- 6) правильне виконання змін струн.

С. Майкапар вважав, що стан музичного слуху та якість інтонації скрипаля зазнають взаємного впливу. Для досягнення точної інтонації на смичкових інструментах потрібні: гарний стан музичного слуху та яскраві музичні уявлення виконавця.

Скрипалі самі «творять інтонацію», вона є важливим засобом художньої виразності музики, що надає розуміння інтонаційного сенсу.

К. Мострас писав: «Інтонація на смичкових інструментах є не лише відтворенням висоти звуку, а й роботою над звуком загалом, над виявленням кращої музичної його якості» [цит. за 6].

І. Лесман зазначав: «Чисто інтонувати – це значить не тільки правильно грати окремі інтервали мелодії, а й досягти стрункості й виразності інтонації цілих музичних уривків» [3].

У пропонованій статті надаються деякі рекомендації видатних педагогів-скрипалів, пов'язаних насамперед із безперервним розвитком і вдосконаленням музичного слуху, вихованням чистої інтонації учнів, а саме:

1. Акцентувати увагу на відмінності звуків за висотою та тривалістю, відмінності регістрів у напрямку руху мелодії вгору, вниз (перші кроки скрипалів).

2. Уявляти ноти (поки дитина ще не знає їх) як асоціації, наприклад, високі – «пташки», низькі – «ведмедики».

3. Якщо учень із слабкими слуховими даними, то розвиток можна почати з пісень на одному звуці зі збірки В. Якубовської.

4. Видатний педагог-скрипаль Л. М. Цейтлін вважав, що основою формування виразного інтонування є виховання внутрішнього слуху з активним використанням сольфеджування [2].

5. Сповільнений темп занять і слуховий контроль над кожним звуком.

6. Угорський педагог К. Флеш рекомендує витримувати звук так довго, доки не буде досягнуто цілковитої впевненості в його чистоті, доки учень не вивчить епізод у помірному темпі, не слід іти далі.

7. Перевірка інтонації на нюансі *p*.

8. Підготовка слуху до тональності, у якій написано виконуваний твір, особливо це важливо у перші роки навчання.

9. Контроль над звуками, які повторюються в одній октаві, різних октавах або в різних позиціях, контроль над опорними звуками.

10. Контроль над виконанням тонів і півтонів.

11. Доцільна аплікатура, коли немає незручних розтягнень і перекидання пальців на сусідні струни.

12. виправлення інтонації у зв'язку з попереднім матеріалом.

13. Тимчасове спрощення нотного тексту, коли його виконання пов'язане з труднощами обох рук.

14. Своєчасне вивчення акомпанементу до п'єси та внутрішнього слухового уявлення його в період самостійного опрацювання.

15. Транспонування мелодичних уривків при збереженні аплікатури або перенесення в різні позиції – цей метод рекомендував Дж. Тартіні (XVIII ст.).

16. Контроль над виконанням інтервалів різного типу.

17. Перевірка інтонації за допомогою подвійних нот і перевірки якості звуку при цьому.

18. Контроль інтонації під час вібрування.

19. Використання комбінованих тонів і контроль над виконанням ввідного тону.

У процесі тривалого досвіду багатьох поколінь скрипалів-педагогів доведено, що викладач повинен знати як сильні, так і слабкі сторони учня, можливості слухових уявлень, музичної пам'яті, емоційного відгуку на музику, сприяти їх подальшому формуванню та виховувати культурний смак до якісної інтонаційної краси скрипичних творів. Скрипаль і педагог М. Вайман постійно нагадував своїм учням і студентам про необхідність виховувати «критичне вухо» на сприйняття чистої інтонації. Часто за допомогою образних характеристик спрямовував увагу учнів на відчуття інтонаційного скарбу музики [5].

На процес роботи над інтонацією впливає темперамент, характер, інтелект, обізнаність і навіть національність виконавця-початківця. Разом із тим він повинен володіти культурним і музично-історичним світоглядом, щоб бути співзвучним із тими настроями, які передаються в музиці.

Список використаних джерел:

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке: интерпретация произведений скрипичной классики. Москва: Музыка, 1965. 272 с.
2. Беленький Б., Эльбойм Э. Педагогические принципы Л. М. Цейтлина. Москва: Музыка, 1990. 128 с.
3. Лесман И. А. Очерки по методике обучения игре на скрипке: учеб.-метод. пособие для заоч., очных и вечерних отд-ний высш. муз. учеб. заведений. Москва: Музгиз, 1964. 272 с.
4. Погожева Т. В. Вопросы методики обучения игре на скрипке. Москва: Музыка, 1966. 153 с.
5. Раабен Л. Н. Михаил Вайман – исполнитель и педагог: исслед. очерки. Санкт-Петербург: Изд-во Политехнического ун-та, 2005. 139 с.
6. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Ч. I. Київ: Музична Україна, 1974. 170 с.
7. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Ч. II. Київ: Мистецтво, 1964. 154 с.

УДК 78.071.5

*Світлана Байгерич, Олександр Семенець,
Хорольський ПСМНЗ
(дитяча музична школа) (м. Хорол)*

МЕТОДИ ПОДОЛАННЯ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ УЧНЯ

Учні мистецьких шкіл мають двічі на рік складати іспити, беруть активну участь у лекціях-концертах, конкурсах, публічних виступах. Для дитини виступ – це важлива подія. Викладач має знати й розуміти, як йому підготувати учня так, щоб кожен вихід на сцену був для нього святом.

Проблему подолання сценічного хвилювання вивчали О. Авотинш [1], Л. Бочкар'єв, Т. Бурзаниця [1], В. Григор'єв, К. Давидовський [2], О. Єсіпова, О. Зінченко, В. Петрушин [3], Л. Радковська, А. Сухомлинова, Н. Тараканова [4], Л. Чалих та багато інших дослідників і митців.

Мета статті полягає у виявленні методів, які допоможуть учням подолати сценічне хвилювання на естраді.

Сценічне хвилювання або сценофобія – форма страху, зумовлена напруженим очікуванням перевірки тих чи інших здібностей, що характеризується тривожними відчуттями, пов'язаними з можливим провалом.

Видатний співак Ф. І. Шаляпін на питання про те, чи хвилюється він на сцені, відповів: «На сцені не хвилюються тільки небіжчики і бовдури» [4. с. 14]. Немає такого виконавця, який не хвилювався б перед концертним виступом. Чому люди соромляться виступати перед аудиторією? Коріння цієї проблеми, як стверджують психологи, тягнеться ще з дитинства. Тому ми, працюючи з дитиною, повинні це розуміти й намагатися допомогти їй подолати хвилювання. Працювати в цьому напрямку потрібно не тільки з учнями, але й з батьками. Нерідко батьки забороняють своїм дітям голосно говорити в людному місці чи взагалі розкривати рота в присутності незнайомих людей. Аргументують тим, що «всі дивляться» і «що люди подумують». Дитина починає боятись зробити щось не «те» на людях, звідси жажливий психологічний дискомфорт. Викладачі в навчальних закладах часто закріплюють негативну установку, постійно критикуючи учня.

Мій син, Байгерич Руслан, навчається в мистецькій школі по класу гітари. Він часто бере участь у концертах. Перед кожним його виступом на сцені я обіймаю його і кажу: «Я дуже тебе люблю. Ти особливий хлопчик і я в тебе вірю. Навіть якщо ти зіграєш якусь невірну ноту – моя любов і повага до тебе не зміняться». Ці слова я кажу своїм учням і бачу, як вони позитивно впливають на дітей. Словом лікують і словом можна поранити.

Іноді дитина хвилюється, бо має негативний досвід виступу в минулому. Три роки тому в мій клас прийшла першокласниця Даша. Я бачила, як ця дитина хвилюється на уроці, як вона всього боїться. Прийшов час і Даша розповіла мені про те, що маленькою дівчинкою вона займалася гімнастикою. Був невдалий виступ на конкурсі, після якого дитина почала боятися сцени. Моя найважливіша мета була допомогти Даші подолати страх. Я раділа з того, що ми стали друзями, багато спілкувалися. Почути від учня «Ви найкраща вчителька» – це дуже радісно. В третьому класі дівчина вперше отримала 9 балів на першому своєму академконцерті. В залі було багато слухачів, але Даша вже не звертала на це уваги, за інструментом сиділа дитина, яка забула, що таке хвилювання.

Далі я поділюсь тими методами, якими сама користуюсь, якщо учень хвилюється:

1. Важлива запорука успіху – це вдало підібрана програма.
2. Безболісним засобом подолання страху дитини є поступове звикання до сцени.
3. Дитина завжди чекає підтримки батьків. Присутність близької людини надає впевненості в безпеці того, що відбувається, і в успішному результаті.
4. Нехай першими глядачами вдома будуть гості, дідусь, бабуся. Нехай вони підтримають юного артиста добрими словами, компліментами і оплесками.
5. Підбадьоруйте дитину, скажіть, що ви вірите в неї і їй все вдасться.
6. Не змушуйте дитину виступати публічно, якщо вона до цього не готова.
7. Ставте мету, заохочуйте дитину, коли вона досягає поставленої мети.
8. Записуйте виступи дитини на відео (або диктофон) і переглядайте разом із нею. Це надихне її й допоможе розвивати свої навички конструктивно.
9. Чим гірше вивчено твір, тим більше хвилювання.
10. Попросіть дитину намалювати її страх. Придумайте разом із учнем, чого цей страх може боятися, наприклад, сміху. Тоді вам потрібно разом посміятися над цим страхом, підмалювати йому що-небудь смішне. А можна спалити аркуш із малюнком і розпрощатися з цим страхом назавжди. Пам'ятайте, що тут не можна тиснути на дитину і змушувати її малювати. Інакше вона закриється в собі.
11. Можна скласти казку разом із дитиною про чарівну скриню, на дні якої лежить те, що завжди перемагає різні страхи. Цей предмет дитина повинна придумати сама.
12. «Топотун» – звичайний тупіт ніг. Чудовий засіб від хвилювання і зайвих думок.
13. Дуже корисною є гра п'єси із динамікою *pp*, вона посилює гальмівні процеси і знімає зайве збудження. Тут необхідна безпосередня концентрація уваги.
14. «Змія». Говоримо голосно: «ш-ш-ш... щ-щ-щ...» протягом півхвилини. Ця вправа знімає тривогу як мінімум на півгодини.
15. Дихальна гімнастика. Робимо повільний і глибокий вдих через ніс, після невеликої затримки дихання йде спокійний видих через рот.
16. Потрібно виховувати почуття впевненості учня в собі, поступово звикати до нього і виходити з ним на сцену.

Отже, всі ці поради допоможуть подолати страх публічних виступів, але головне з них – це тренування. Побороти хвилювання перед виступом можливо завдяки регулярним заняттям і дотриманню даних рекомендацій.

Список використаних джерел:

1. Авотинш О. Я., Бурзаниця Т. І. Проблема сценічного хвилювання та засоби його подолання. *Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка*: зб. наук. праць. Ч. 2. Луганськ: ЛНУ, 2011. № 08 (219). 203 с.
2. Давидовський К. Ю. Феномен естрадного волнення. *Київське музикознавство*. Вип. 12. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського; КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2003. С. 85–98.
3. Петрушин В. И. Артистизм – это и тренировка. *Советская музыка*. 1971. № 12. С. 3–11.
4. Тараканова Н. Э. Эйфорическая мотивация как определяющий конструкт педагогической работы с музыкально одарёнными учащимися. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/eyforicheskaya-motivatsiya-kak-opredelyayuschiy-konstrukt-pedagogicheskoy-raboty-s-muzikalno-odaryonnymi-uchaschimisya>.

ПОЧАТКОВА МУЗИЧНА ОСВІТА СКРИПАЛЯ

Система мистецької освіти в Україні формувалася понад два століття та має давні традиції, що дає змогу дотримуватися єдиних критеріїв її якості, оскільки випробувані часом навчальні плани та програми забезпечують цілісний підхід передусім до якості підготовки фахівця, починаючи з мистецьких шкіл і закінчуючи консерваторіями. Музична освіта є однією з провідних форм естетичного виховання молодого покоління, яка сприяє вихованню гармонійно розвинутої творчої особистості.

Початковому навчанню в класі скрипки приділяли увагу видатні педагоги: А. Григорян [1], М. Ліberman, Б. Струве, К. Тахтаджієв [2], В. Якубовская [3] та ін.

Мета статті – проаналізувати процес початкової музичної освіти учня-скрипаля, висвітлити основні прийоми та методи роботи.

Початковий етап навчання гри на скрипці має дуже важливе значення у формуванні музиканта-виконавця. Викладач повинен приділяти багато уваги формуванню початкових ігрових рухів учня, адже скрипкова гра відзначається неабиякими труднощами. Якщо початкові навички гри на інших інструментах (наприклад, на фортепіано) учень опановує швидко і легко, то у скрипаля цей процес протікає більш повільно. Початківець-піаніст вже через два-три уроки може виконати якусь легку п'єсу, а скрипалеві щоб виконати легку, просту п'єсу на відкритій струні потрібно не менше місяця, протягом якого він засвоюватиме елементарні навички постановки обох рук і звуковидобування.

Перші один-два уроки присвячуємо ознайомленню учня з інструментом. Кілька уроків відводимо на загальну постановку:

1) правильне положення скрипки, положення корпусу і ніг, голови, підборіддя і плеча, ліктя і кисті;

2) правильне тримання смичка, навички брати його «зі столу». Також необхідно ознайомити учня з елементарною музичною грамотою, назвами частин скрипки і смичка, співати пісеньки і сольфеджувати мелодії з початкового навчального матеріалу.

Важливу роль у навчанні відіграє розмір скрипки і смичка з урахуванням фізичних можливостей учня.

Вивчаємо рухи смичка і звуковидобування, розміщення і рухи пальців лівої руки спочатку на струнах Ля і Ре, а потім на струнах Мі та Соль.

На перших уроках, коли учень грає тільки на відкритих струнах, викладач повинен підібрати відповідні за тональностями пісеньки або п'єси і виконувати разом із ним. Це активізує слух, увагу до якості звуку, чіткості ритму і сприяє кращому засвоєнню матеріалу. З перших днів навчання необхідно піклуватись про єдність музичного і технічного розвитку учня. Досвід викладача повинен підказувати, кому з учнів і на якому виконавському матеріалі більше затриматися, а що проходити швидше і в якій послідовності.

Коли учень оволодів постановкою 1, 2, 3 пальців, можна розпочати позиційні ковзання на флажолет (С. Невельштейн «Машенька-Маша», О. Тілічєєва «Гойдалки»). Далі вивчаємо пальцеві переходи 1-1, 2-2, 3-3 вгору і вниз (В. Каліннікова «Кицька», польська народна пісня «Танцювать два Мішки вийшли», польська народна пісня «Два кота» та інші [3]).

Після засвоєння учнем прийомів гри в перших трьох позиціях і їх змін, можна приступити до вивчення прийому вібрато на скрипці.

Робота над виразністю виконання і розвиток слухового контролю, якістю звучання, інтонацією, ритмом, динамікою повинна проводитись протягом всіх років навчання. Увага

до звучання при навчанні гри на скрипці має особливо важливе значення, бо як свідчать спостереження, втрата інтересу до занять, а часто і припинення навчання взагалі, наявні там, де роками учень не може виконати навіть елементарну пісеньку таким звучанням, яке дає естетичне задоволення йому самому і близьким, коли навчання відбувається з постійною «боротьбою» з технічними труднощами.

Належна якість звучання скрипки при індивідуальній грі досягається лише через кілька років, тому велике виховне значення має участь дітей в ансамблях, прослуховування ними записів видатних музикантів, відвідування концертів. Також доцільно організовувати концерти учнів класу, щоб кожен скрипаль мав змогу показати широкій аудиторії свої виконавські досягнення.

Список використаних джерел:

1. Григорян А. Г. Начальная школа игры на скрипке: учебное пособие. Москва: Сов. композитор, 1991. 137 с.
2. Тахтаджиев К. Скрипка 1 клас: учбовий посібник для дитячих муз. шкіл. Київ: Муз. Україна, 1980. 67 с.
3. Якубовская В. А. Вверх по ступенькам: начальный курс игры на скрипке. 3-е изд. Ленинград: Музыка, 1981. 64 с.

УДК 780.614.331

*Марія Миколаєнко,
Лучанська дитяча музична школа
(с. Лука Лохвицького району)*

РОБОТА НАД ПОСТАНОВКОЮ УЧНЯ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ ГРИ НА СКРИПЦІ

Питання постановки виконавського апарату є базовим та ключовим для досягнення майбутніх високих художніх результатів скрипалів. Поступовий історичний розвиток інструменту спонукав до формування характерних особливостей скрипкової постановки. Це обумовлювалось специфікою гри в різні часи. Основні базові компоненти постановки виокремились в ході історичного розвитку скрипкового виконавства.

Розвиток постановки має тривалу історію, протягом якої сформувались різні школи скрипкових майстрів, формувались національні скрипкові школи, постановка яких мала значні відмінності одна від одної. Питання формування постановки скрипалів у свій час розглядали А. Григорян [1], В. Зельдіс [2], О. Пархоменко [2], В. Стеценко [4], К. Тахтаджиев [3], К. Фортунатов та ін.

Мета статті – висвітлення основних етапів роботи над постановкою учня під час навчання гри на скрипці.

Коли учень приходить на урок і бере в руки скрипку, він не замислюється, яку важливу роль у навчанні гри на цьому інструменті відіграє постановка. З перших занять ми чітко і доступно пояснюємо про наслідки неправильної постановки (викривлення постави, незручність виконання) і звертаємо увагу учня на постійний контроль, доки навички не будуть сформовані.

У педагогічній практиці встановилась традиція з першої хвилини опікуватись учнем, який починає навчатись гри на скрипці. Йому не дозволяють самостійно брати скрипку і смичок, не задають домашніх завдань. На перших заняттях викладач укладає скрипку і смичок у руках учня і безперервно виправляє всі його недоліки. Але деякі викладачі вважають, що в такий спосіб учень втрачає всіляку самостійність і власну ініціативу, тому, за рекомендаціями таких відомих педагогів-скрипалів, як О. Пархоменко та В. Зельдіс,

із перших уроків учнів потрібно активно включати в процес освоєння постановки [2]. Ми ж на своїх заняттях до кожного учня підходимо індивідуально, оскільки кожна дитина має свої особливості як характеру, так і фізичних даних: будова рук, шиї, плечового поясу, пальців, особливості постави.

Формування навичок тримання скрипки розділяємо на три етапи: загальна постава, постановка лівої руки, постановка правої руки.

Ці етапи взаємопов'язані між собою і потребують натхненної праці над кожним. Звертаємо увагу учня, що без засвоєння одного етапу, важко буде засвоювати наступний.

На першому етапі доносимо до учня, що гра на скрипці потребує вільного фізичного стану всього організму, слухового контролю і розумової зосередженості. Оскільки вироблення правильної постави – процес складний і тривалий, вимагає особливої уваги до учня, врахування його індивідуальних здібностей, то за допомогою чітких пояснень стараємось подолати рефлекторну скутість м'язів, що неминуче виникає в процесі вироблення постановочних навичок. Стояти потрібно вільно і впевнено з рівномірною опорою на обидві ноги, тому слідкуємо, щоб не було надмірної скутості м'язів корпусу, плечового поясу і рук. Для цього застосовуємо допоміжні вправи: вільно повислі руки, струшування руками, повороти голови без напруження. Ноти ставимо на рівні очей (або трохи нижче), також слідкуємо за правильним (через ніс) і рівномірним диханням, оскільки порушення ритму дихання стомлює виконавця і негативно відображується на виконанні.

Другий етап розпочинаємо перед дзеркалом, щоб учень самостійно міг контролювати себе. Постановку лівої руки починаємо вивчати без інструмента, нібито беручи скрипку, поправляючи руку у потрібному розташуванні. Після таких вправ починаємо заняття з інструментом. Скрипку слід тримати горизонтально з невеликим нахилом площини дек в праву сторону. Притримується скрипка в двох опорних місцях: основному – ліва ключиця і підборіддя, та допоміжному – м'яка частина нігтьової фаланги великого пальця і початкова основа вказівного пальця. Лікоть лівої руки повинен знаходитись під серединою нижньої деки. Передпліччя і кисть утворюють пряму або злегка опуклу лінію. Пальці необхідно ставити на струну заокруглено серединами подушечок, не торкаючись нігтями. Слідкуємо, щоб пальці ставали впевнено, енергійно, без надмірного надавлювання на струни. Знімати теж потрібно чітко.

Роботу над постановкою правої руки також починаємо без смичка підготовчими вправами з підняттям і опусканням руки, слідкуючи за тим, щоб рука залишалась вільною. Потім робимо вправи, імітуючи рух смичка. Важливо, щоб учень відчував вагу своєї руки. Смичок слід тримати всіма пальцями правої руки вільно, але zarazом впевнено (без надмірної напруги). Для початку постановку правої руки вивчаємо з олівцем.

Після вивчення постановки окремими руками рекомендуємо учневі порядок самостійного взяття скрипки при підготовці до гри: бере скрипку із столу, встановлює на ключиці; бере смичок, дотримуючись усіх правил; ставить смичок на місце гри. Привчаємо учня самостійно перевіряти правильність тримання скрипки і смичка.

На уроці, коли учень виконує всі рухи самостійно, ми спостерігаємо за ним збоку, щоб краще бачити всі недоліки, делікатно вказувати на них, щоб вихованець міг самостійно їх виправити.

Отже, важливим фактором успішного розвитку музично-виконавської майстерності учня в класі скрипки є виховання в нього правильної постановки рук і вільної постави.

Список використаних джерел:

1. Григорян А. Г. Начальная школа игры на скрипке. Москва: Сов. композитор, 1986. 137 с.
2. Пархоменко О. М., Зельдис В. Г. Школа игры на скрипке. Киев: Муз. Україна, 1987. 178 с.
3. Скрипка. 1 клас: учбовий посібник для дитячих музичних шкіл / під ред. К. І. Тахтаджієва. Київ: Муз. Україна, 1991. 67 с.
4. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Ч. II. Київ: Муз. Україна, 1982. 119 с.

РЕПЕРТУАР ДИТЯЧОГО АНСАМБЛЮ СКРИПАЛІВ І ДЕЯКІ ПРАКТИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО РОБОТИ З НИМ

Перед кожним викладачем свого часу виникають питання: як зацікавити дитину музикою, скрипкою, як домогтися, щоб вона займалася вдома, як створити свій клас? Однією із відповідей на ці питання може стати колективне музикування. Чим раніше відбувається зустріч дитини з колективною творчістю, тим більшу радість приносять їй заняття музикою.

Мета статті полягає у вивченні питання правильного підбору репертуару для дитячого ансамблю скрипалів з урахуванням можливостей його учасників і перспектив на майбутнє.

Питання колективного музикування висвітлювали імениті педагоги-скрипалі: Б. Благий, Ю. Волощук [1], Т. Гайдамович, І. Дрига [2], Н. Радван [3], О. Шульпяков. І. Дрига трактує ансамбль скрипалів як «спільний творчо-виконавський процес, що спричиняє технологічну і художню координацію всіх учасників. Співпраця спрямована на досягнення художньо-виконавського результату» [2].

До розвитку учнів «підштовхує» подолання труднощів, тому репертуар підбирається з урахуванням можливостей його учасників і перспективи на майбутнє. Керівник колективу повинен передбачити, які твори діти будуть виконувати і через рік, і через два, а не відшукувати репертуар на початку навчального року. Головним стрижнем роботи є п'єси для виконання усім складом. Потім підбирається репертуар для груп (за умови розподілу на молодшу і старшу) за технічними і звуковими можливостями. Кожна дитина вивчає за рік стільки творів, скільки має змогу вивчити, зважаючи на свої здібності та здоров'я.

Велику увагу при упорядкуванні програми слід приділяти солістам ансамблю. Кожен учень хоче й може бути солістом. Всі діти знають, що для цього потрібно добре володіти інструментом, багато працювати. Чим більше солістів, тим краще: у дітей не з'являється «зіркової» хвороби. Керівник повинен чітко уявляти собі, як буде звучати той чи інший твір у виконанні його учнів, і тільки тоді починати роботу над ним. Якщо п'єса не виходить, дітям треба дати час підрости в технічному чи звуковому відношенні, а може і в художньому розумінні. З більшим задоволенням молодші учні грають темпераментну, життєрадісну музику. Дуже подобаються дітям п'єси Ж. Металліді, особливо «Сільські музиканти» і «Перстень». Про кантілену теж не потрібно забувати. («Аве Марія» Й. С. Баха, Дж. Каччіні). Завжди необхідно турбуватися про технічний ріст. Часто в ансамблі грають діти з дуже посередніми даними. І як би майстерно не підбирався репертуар, вони будуть «тягнути» весь ансамбль назад. Тому доводиться включати до репертуару такі твори, які б змусили найлінійовіших займатися вдома. Такими п'єсами можуть стати «Танець» А. Бабаджаняна, «Токата» П. Морія, «Вальс» Є. Доги та ін.

У 12–13 років діти починають краще відчувати лірику, тому в їх репертуарі повинні з'являтися твори з глибоким ліричним змістом, такі як: «Елегія» Ж. Металліді, «Арія» А. Коротнієвського. Не слід забувати і про українську музику, наприклад, «Народний танець» Р. Лісової.

Гарного звучання ансамблю ми досягаємо різними шляхами. Постійно працюємо над точністю інтонації, ритму, фразуванням, відчуттям стилю – це наполеглива праця дітей і викладача. В усі часи цілі й завдання викладачів мистецьких шкіл залишаються незмінними:

- прищепити любов до інструменту;
- виховати учнів, здатних продовжити навчання в колледжах, консерваторіях;
- розвивати смак і відчуття прекрасного в дітях, які будуть просто любителями музики.

Отже, гарний репертуар – це не тільки половина успіху на концертній естраді, але й повноцінна робота дітей на уроці. Справжня музика захоплює, сприяє кращому контакту між дітьми та педагогом, створює атмосферу добра й гарного настрою. Викладач виступає як посередник між музикою і дітьми.

Список використаних джерел:

1. Волощук Ю. І. Українське скрипкове мистецтво: навч.-метод. посіб. Івано-Франківськ, 2002. 82 с.
2. Дрига К. Ансамбль скрипалів як жанровий різновид виконавської культури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 39. С. 312–323. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_39_31.
3. Радван Н. Удосконалення виконавських умінь педагога-скрипаля в умовах вищої музично-педагогічної освіти: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2018. 208 с.
4. Якубовская В. Вверх по ступенькам: начальный курс игры на скрипке. Санкт-Петербург: Композитор, 2003. 64 с.

УДК 780.614.334

*Лариса Потенко,
ПСМНЗ (школа естетичного виховання)
Лубенська музична школа (м. Лубни)*

РОБОТА НАД ТЕХНІЧНИМ І МУЗИЧНИМ РОЗВИТКОМ ВІОЛОНЧЕЛІСТА-ПОЧАТКІВЦЯ

Поняття «технічний розвиток» музиканта-віолончеліста містить у собі весь комплекс виконавських навичок, починаючи з тримання інструменту, звуковидобування, штрихів, пальцевої швидкості, зміни струн і позицій, вібрації, і завершуючи художньо досконалим виконанням твору.

Починаючи з XIX століття засновник німецької віолончельної школи Б. Ромберг (1767–1841) розширив виразно-технічні засоби віолончелі через розвиток її грифа. У його «Школі гри на віолончелі» (1840) було узагальнено техніку гри, яка стала основою віолончельної педагогічної практики. Ф. Ю. Дотцауер (1783–1860) застосував раціональний підхід до формування виконавських навичок і розвитку техніки гри на віолончелі, про що свідчать його «113 етюдів», розташовані за принципом поступового ускладнення матеріалу, які успішно застосовуються в педагогічній практиці й дотепер. Г. Беккер (1863–1941), використовуючи досягнення різних шкіл і спираючись на власний досвід, напрацював особистий метод щодо процесу гри на віолончелі з урахуванням анатомії та фізіології [2].

Мета статті – узагальнити власний досвід, висвітлити процес роботи над технічним і музичним розвитком віолончеліста-початківця.

Із перших занять учень повинен бути націлений на розвиток двох сторін – художньої і технічної. Закладені на початковому етапі навчання основи та навички гри на віолончелі, визначають успіхи подальшого технічного і музичного розвитку.

До того, як почнеться технічна робота над звуковидобуванням, дитина має відчувати свободу рук і м'язів. Викладач попереджує, що звук має бути співучим. Щоб досягти глибокого віолончельного звуку, учень повинен не тільки пожертвувати необхідним для цього часом, але й вкласти всю свою кмітливість, психічну і душевну зосередженість.

Фундамент чистого звучання, інтонації закладається при роботі над гаммами. Зміна позицій становить значну частину техніки лівої руки та є її основою. Важливе значення при роботі над технічним матеріалом відіграє аплікатура. Це явище індивідуальне. Форма руки, сила пальців визначають аплікатуру для кожного учня окремо.

Особливу увагу треба приділити штрихам. Їх відпрацьовування принесе користь тільки тоді, коли вони вивчатимуться в різних нюансах і в різних частинах смичка.

Остаточно оволодіти штрихом на інструктивному матеріалі без шліфування його в художньому репертуарі неможливо. Прагнення до музично-художньої виразності штрихів має бути основою роботи над технікою смичка.

Формування виконавської майстерності віолончелиста неможливе без оволодіння вібрацією. Перш ніж вивчати даний прийом, слід забезпечити не тільки технічну, а й музичну підготовку учня. У нього повинна виникнути внутрішня потреба до вібрації. Із власного досвіду можу відмітити, що період загальномузичної і технічної підготовки до вібрації триває 2-3 роки. Раніше опанувати вібрацію можуть лише дуже обдаровані діти.

Із перших кроків навчання педагог повинен розвивати здатність учня вміти слухати і чути своє виконання, своєчасно коригувати художньо-звукову і технічну сторони. Треба йти від слуху до руху, а не навпаки. Помиляється той, хто відриває техніку від змісту.

Використання надбань німецької віолончельної школи XIX століття (вивчення гам на всіх щаблях музичної освіти, система вправ, система навчання) дуже корисна для технічного і музичного розвитку музиканта. Заключним етапом, коли вже позаду технічні складності, засвоєна аплікатура, твердо і остаточно відпрацьовані основні засоби виразності, учневі необхідно мати натхнення, щоб донести свої твори до слухача. А натхнення народжується в процесі роботи, у кропіткій щоденній праці.

Список використаних джерел:

1. Баспаев Д. Техника игры на виолончели. Алма-ата; Жалын, 1977. 83 с.
2. Зав'ялова О. К. Німецька віолончельна школа XIX ст.: виконавсько-педагогічні аспекти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2014. № 8. С. 9–22. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pednauk_2014_8_4.
3. Полянский Ю. А. Воспитание и обучение в ДМШ. Скрипка. Виолончель: 1-й кл.: эксперим. метод. пособие для педагогов. Киев: Муз. Україна, 1988. 70 с.
4. Сапожников Р. Первоначальное обучение виолончелиста: методика развития первоначальных навыков игры на виолончели. Москва: Музгиз, 1962. 94 с.

УДК 780.614.331

*Альбіна Романченко,
ПСМНЗ (школа естетичного виховання)
Лубенська музична школа (м. Лубни)*

РОЛЬ ЗМІНИ ПОЗИЦІЙ У ТЕХНІЦІ ЛІВОЇ РУКИ СКРИПАЛЯ

Володіння позиціями не можна розглядати лише як технічний прийом. Воно збагачує засоби художнього виконавства, розширює діапазон скрипки, дає можливість використати кожен струну по всій її довжині. Заміна однієї позиції іншою часто відіграє роль важливого засобу виразності, який впливає на тембр звуку.

Над цією проблемою завжди працювали скрипалі минулого і сучасності, а також свої методичні рекомендації щодо цієї проблеми давали найвидатніші педагоги-виконавці: Л. Ауер [1], Є. Каміларов, В. Стеценко [2], І. Ямпольський та ін.

Мета статті – розкрити методи та прийоми досягнення з учнями плавної, беззвучної зміни позицій.

Розвитку техніки лівої руки скрипаля значною мірою сприяє користування різними позиціями. Позицією зветься таке положення кисті й пальців лівої руки відносно грифа, яке дозволяє, не переміщуючи руки, виконувати на всіх чотирьох струнах певну послідовність звуків. Позицію визначають точки дотику лівої руки до скрипки в її рухомій опорі. Застосування позиційної гри викликає необхідність оволодіння кожною позицією окремо і засвоєння спеціальних прийомів зміни позицій, переходу з однієї позиції до іншої.

Гра на скрипці в одній позиції не викликає великих труднощів для лівої руки скрипача. Труднощі виникають, головним чином, тоді, коли ліва рука пересувається вздовж грифа, тобто в моменти зміни позицій. І кількісно, і якісно зміна позицій становить значну частину роботи лівої руки, тому вона є, по суті, основою всієї техніки цієї руки. Л. Ауер писав, що він починає «розгляд техніки лівої руки зі зміни позиції» [1].

Переходячи з однієї позиції в іншу, учень повинен докласти всіх зусиль для того, щоб перенесення руки з одного положення в інше, починаючи з першої позиції, відбувалося беззвучно. Це – перша і найбільш важлива умова.

Наприклад, при грі гами на струні Мі, перший палець, переходячи в третю позицію, повинен зробити це без будь-якого чутного глісандо. Сила натискання пальцями струн повинна бути під постійним контролем, щоб не заважати плавному, беззвучному переходу в наступну бажану позицію. Якщо вчасно не звернути увагу на цю обов'язкову умову, то навіть при хорошій інтонації та приємному тоні неякісна зміна позицій завжди залишає неприємне враження.

Основою для вільної гри в усіх позиціях слугує ґрунтовне і тривале вивчення I позиції, тому протягом першого і половини другого року навчання користуються навчальним матеріалом переважно в цій позиції. Знайомство з II і III позиціями розпочинається в другому семестрі 2 класу. Спочатку воно обмежується виконанням гам та етюдів у II і III позиціях без переходів. У 3 класі гра в перших трьох позиціях закріплюється, і одночасно учень засвоює основні прийоми переходів від I до II і від I до III позицій. Матеріал вправ, етюдів, п'єс підбирають так, щоб спочатку вивчалися переходи в позиції через відкриту струну та за допомогою підміни пальця на одному звуці, далі – за допомогою пересування одного пальця переважно на півтон, потім – переходи вгору з нижчого пальця на вищий (вниз – із вищого на нижчий) і, нарешті, гамоподібні переходи з вищого на нижчий палець вгору, з нижчого на вищий вниз.

Вивчення перших п'яти позицій та їх змін стає основним завданням навчальної роботи в 4 класі. У цьому ж класі учень ознайомиться з VI та VII позиціями. У 5-му і старших класах триває подальше засвоєння більш високих позицій. Учень повинен добре знати всі без винятку позиції. Тому і непарним, і парним позиціям приділяють рівнозначну увагу, вивчаючи їх послідовно. Сучасна методика відкидає застаріле твердження, що основними позиціями є непарні і рекомендує при виборі аплікатури користуватися II, IV, VI та іншими парними позиціями на рівні з усіма непарними. Велику увагу потрібно приділити й своєчасному опануванню половинної позиції.

Суть зміни позицій полягає в тому, що під час руху руки вздовж грифа завжди зберігається контакт пальця із струною. Відчуття безперервного дотику пальця до струни є вузловим, центральним відчуттям, на якому мусить зосереджувати увагу скрипач, контролюючи техніку виконання зміни позицій. Без ковзання пальця по струні неможлива справжня координація між слухом і рухом, тому що звуковий результат процесу пересування руки концентрується саме в точці прилягання пальця до струни. Перерва в контакті між пальцем і струною означатиме розрив координаційних зв'язків, руйнування умовного рефлексу. Отже, забезпечення ковзання граючого пальця по струні і слуховий контроль над цим рухом є головною умовою правильного виконання зміни позицій, якій має бути підпорядковано весь рух лівої руки вздовж грифа.

У скрипковій грі застосовуються два типи ковзання пальця по струні, на яких побудовані майже всі переходи з позиції до позиції:

- глісандо – швидкий, майже непомітний для слуху рух пальця по струні, є технічною необхідністю скрипкової гри, прийомом зміни позицій для музики рухливого, чіткого характеру;
- портаменто – повільне ковзання, що ясно сприймається слухом, нагадує манеру поєднання звуків у людському співі та послуговується важливим засобом посилення виразності в кантілені.

Початкове ознайомлення з кожною позицією відбувається на вправах, гамах і етюдах, а повне оволодіння нею – на художніх творах. Матеріалом для засвоєння окремих позицій можуть бути етюди К. Мостраса, Н. Соколовського, А. Комаровського, Ф. Вольфарта, Г. Кайзера.

Перехід із позиції до позиції – це цілісний рух лівої руки, спрямований на досягнення звучності, потрібної для даного музичного твору. Відчуття цього руху є необхідною умовою плавної і легкої зміни позицій.

Цілісний рух лівої руки неможливий без звільнення всього корпусу виконавця. Кожне додаткове напруження в різних місцях корпусу може справити гальмівний вплив на весь виконавський процес, а отже, і на зміну позицій. Зокрема, свободу пересування лівої руки можуть порушити притискання плечової частини руки до тіла, яке з'являється тоді, коли низько тримають скрипку, упирання долоні руки в корпус скрипки в III позиції, міцне притискання долоні до обичайки у високих позиціях, надмірне стискання шийки скрипки, зайве натискання пальцями на струну.

Важлива постановочна передумова правильної зміни позицій полягає у необхідності тримати кистьовий суглоб лівої руки так, щоб уся рука була в стані готовності до переходу. Це означає, що в I позиції кисть не слід надто віддаляти від шийки скрипки. Навпаки, кистьовий суглоб може бути злегка наближений до корпусу інструмента, що, до речі, забезпечить і зручне положення мізинця на грифі.

Ступінь участі плеча, передпліччя і кисті в зміні позицій залежить і від величини переходу. Перехід на велику відстань здійснюється за допомогою рухів великих частин руки за коригуючою участю дрібних, а при переході у суміжні позиції збільшується роль кистьових рухів. У великих рухах завжди беруть участь великі м'язи, у дрібних рухах – малі.

Палець, який пересувається по струні в момент зміни позицій, зветься пальцем-провідником. Він відносно пасивно йде за передпліччям та кистю і зупиняється на грифі майже одночасно з рухом усієї руки.

Манера виконання переходів у позиції є не тільки важливим елементом техніки скрипаля – вона накладає відбиток на стиль гри в цілому. Якщо скрипаль при змінах позицій часто вживає портаменто і надмірного глісандо, гра його набуває рис сентиментальності й манірності, навіть стає антихудожньою. Коли ж скрипаль, поєднуючи позиції, надмірно швидко перескакує з ноти на ноту, не відчуючи зв'язку пальця із струною, гра стає сухою, втрачає елементарну виразність і співучість.

Як переоцінка, так і недооцінка ролі глісандо – великі недоліки скрипкової гри, які, по суті, є виявами формалізму у виконавстві й педагогіці. Властиві деяким сучасним зарубіжним скрипковим школам, ці недоліки зустрічаються і в практиці окремих вітчизняних педагогів. Зокрема, прагнучи швидше домогтися художнього виконання, іноді перед учнями-початківцями, ще не підготовленими технічно, ставлять вимогу одразу робити зміну позицій непомітно для слуху. Якщо педагог не зважатиме при цьому на непластичність раптових стрибків руки учня і на відсутність контакту пальця зі струною, неминучі в таких випадках, він допустить великої методичної помилки.

Щоб виховати гнучку технічну навичку, треба починати вивчення позицій з глісандо, не боячись його тимчасового перебільшення. Художнього сполучення звуків досягають поступово, не шляхом передчасної ліквідації чутного глісандо через стрибок у нову позицію, а шляхом вироблення плавності ковзання, поступово прискорюючи й полегшуючи рух.

Зовсім обійтися без глісандо, властивого природі скрипкового виконання, не можна. Зрозуміло, вироблення правильного руху руки при виконанні його не повинно бути самоціллю. Характер глісандо в кожній даній фразі остаточно визначається змістом і стилем музичного твору і може мати безліч художніх відтінків. Рух має привертати увагу скрипаля лише в тій мірі, у якій він є формою живого звучання, невід'ємною частиною художнього виконання.

Дуже важливо зі скрипальми-початківцями постійно працювати над технічним матеріалом (гами, етюди). Це – найкращий спосіб якісно відпрацювати плавну зміну позицій.

Список використаних джерел:

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке: интерпретация произведений скрипичной классики. Москва: Музыка, 1965. 271 с.
2. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Ч. I. Київ: Музична Україна, 1974. 170 с.
3. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Ч. II. Київ: Музична Україна, 1974. 154 с.

УДК 78.071.5

*Юлія Темник,
Хорольський ПСМНЗ
(дитяча музична школа) (м. Хорол)*

ДОКЛАДНЕ ВИВЧЕННЯ ТВОРУ ТА ЙОГО ЦІЛІСНЕ ОФОРМЛЕННЯ

У системі музично-педагогічної освіти України постійно привертається увага до пошуку нових підходів до освітнього процесу, утвердження основних виконавських принципів гри на смичкових інструментах, сміливого експериментування в застосуванні форм і методів роботи для художньо-творчого розвитку особистості.

Аналізуючи останні дослідження і публікації можна сказати, що до цього питання звертались багато педагогів, музикознавців, виконавців: В. Белікова, Л. Гінзбург, О. Голубовська, Л. Гуревич, Г. Коган, Є. Ліberman, В. Москаленко, Д. Ойстрах, С. Савшинський, С. Скребков та ін. На сьогодні засвоєння музичного твору, його цілісне оформлення привертає увагу багатьох педагогів і музикознавців, але в даній статті пропонується власний підхід до пізнання та розкриття сутності цього питання.

Метою статті є розгляд основних завдань викладача та учня в роботі над твором, форм роботи на уроці і вдома при вивченні художнього твору.

Докладне вивчення твору полягає в умовному відокремленні деталей від цілого, у технічному опрацюванні окремих виконавських прийомів, в аналізі й відборі головних засобів вираження, в тимчасовому ізолюванні роботи над художнім виконанням окремих фрагментів п'єси, у використанні допоміжних методів вивчення тощо. Вихідним моментом для конкретизації об'єктів і характеру роботи на другому етапі має бути уважне й сумлінне засвоєння авторського тексту. Творча пропозиція виконавця не матиме під собою ґрунту, якщо не опиратиметься на об'єктивні дані нотного запису. Знання й додержання всіх його деталей – один із принципів виконавської культури.

У виконанні кожного твору перед учнем завжди постає велика кількість нових завдань. Оскільки їх не можна водночас усвідомити й реалізувати, потрібно деякий час працювати над п'єсою по частинах. Найбільше дробляться складні й важкі для запам'ятовування епізоди. Методи вивчення окремих фраз можуть бути різні:

1) гра з поправками, коли помітивши помилку чи неточність, зупиняються, щоб виправити її, і тільки після цього продовжують її виконання;

2) гра з невеликими затримками руху в складних місцях, щоб краще осмислити й поступово подолати труднощі;

3) гра без зупинок із запам'ятовуванням усіх неточностей, щоб виправити їх під час наступного програвання.

Велике значення мають вибір і чергування між собою різних темпів, у яких повторюють уривки. Робота над штрихами, переходами в позиції, аплікатурою, яка «є однією з індивідуальних засобів виразності виконавського мистецтва скрипаля» [3, с. 33] повинна завжди доводитись до відповідного виконавського рівня даного уривку твору. Різноманітність форм роботи над уривком повинна виявлятися і в застосуванні різної динаміки. Розмаїте динамічне висвітлення допомагає точніше визначити потрібний відтінок звуку і збагачує його гнучкими, точними градаціями. Дуже корисно працювати над фразою в

нюансі *piano* або *pianissimo* – це посилює слуховий контроль над усіма деталями виконання. Варіантне опрацювання тексту потрібне і в роботі над штрихами. Наприклад, заліговані пасажі вивчають штрихом деташе, пасажі на стакато – штрихом легато і т. д. Усі спрощення штрихів, ритму, фактури, які можуть сприяти технічному вдосконаленню п'єси й глибшому осмисленню її змісту, слід використовувати якнайширше. Надмірно тривале вивчення важких місць твору на матеріалі самого твору, хоч і в різних варіантах, іноді призводить до формального засвоєння технічних деталей. Щоб не допускати «загравання» твору, варіантну роботу поєднують із роботою над допоміжним технічним матеріалом. Цінним методом поглибленої проробки твору і важливим засобом запобігання механічного засвоєння є гра *подумки*. Кожному уривку п'єси повинне передувати уявлення звучання даної музики.

Після завершення роботи над окремими уривками постає завдання поєднати їх між собою. Щоб відчути необхідний зв'язок епізодів і не втратити розуміння цілого, іноді програють всю п'єсу в супроводі фортепіано. Також потрібно якнайскоріше перейти до виконання окремих частин, а згодом і всієї п'єси напам'ять. Доцільніше вчити напам'ять не весь твір одразу, а окремі невеликі уривки. Коли твір вивчено напам'ять, на перше місце постає творче завдання – вміння виконати п'єсу як органічне ціле, де всі деталі підпорядковуються чіткому виконавському задуму. Намічений раніше план цілісного виконання тут перевіряється, доповнюється, фіксується й остаточно реалізується, підпорядковується головному завданню – художній цілісності, розкриттю художнього образу. «Художній образ, – пише А. Зись, – це цілісна і закінчена характеристика життєвого явища, співвіднесена з художньою ідеєю» [2, с. 107].

У зв'язку з тим, що найбільша працездатність настає після 20–30 хвилин після початку занять, у домашній роботі правильною можна вважати таку послідовність: робота над звуком і постановкою, потім над гамами та вправами. Ця послідовність дає змогу учневі не тільки вдосконалити та уточнити окремі виконавські прийоми, але й приводить ігровий апарат до стану робочої готовності. Лише після такої підготовки доцільно працювати над художніми творами. Починати домашню роботу над найскладнішим матеріалом можна лише при великій зацікавленості. В основному домашня робота учня повинна проводитись над окремими частинами, фразами, у розкритті їх художнього змісту, в пошуках і вдосконаленні необхідних для цього виражальних засобів. Особливо це стосується кантиленних творів. «Кантилена – співуча, плавна мелодія – є головним ресурсом виразної гри на скрипці» [1].

Необхідно навчити учня розуміти якість звуку, його емоційну змістовність, уміти відрізнити виразне звучання від невиразного, знаходити найдоцільніший для даної п'єси, уривку тон. Необхідно навчити учня працювати над різнохарактерною вібрацією, різноманітністю барв, інакше кажучи, найбільш повноцінно та цікаво розкривати зміст художніх творів. У центрі уваги учня під час роботи на інструменті завжди повинні знаходитись певні художні завдання: ідейно-емоційна змістовність, усвідомлення виконавського задуму, яскравість відтворення п'єси чи концерту, точність і природність становлення ігрових навичок. Найбільш позитивні наслідки помічаються в учнів, які в достатній мірі володіють всіма вищезазначеними основними прийомами самостійної роботи над художнім твором, вміють своєчасно чергувати їх.

Розвиток учня має бути гармонійним. Завдання викладача своєчасно підказувати, над якою стороною його розвитку слід більше працювати, навчити його ставити перед собою найважливіші завдання, знаходити правильні рішення, добирати необхідні для цього засоби, щоб сприяти художньо-творчому розвитку дитини.

Список використаних джерел:

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке: интерпретация произведений скрипичной классики. Москва: Музыка, 1965. 272 с.
2. Зись А. Я. Искусство и эстетика. Традиции. Категории и современные проблемы. Изд. 2-е. Москва: Искусство, 1975. 447 с.
3. Ямпольський И. Основы скрипичной аппликации. 4-е изд. Москва: Музыка, 1977. 183 с.

РОБОТА НАД ІНТОНАЦІЄЮ В КЛАСІ СКРИПКИ – ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ В УЧНЯ-СКРИПАЛЯ ЯКІСНОГО ЗВУКОВИДОБУВАННЯ ТА ВИХОВАННЯ МУЗИЧНОГО СЛУХУ

Висока конкуренція кадрів в галузі початкового музичного і мистецького виховання та в музично-виконавській галузі, курс України на європейські освітні моделі висувають підвищені і досить жорсткі вимоги до музикантів-професіоналів. У даному контексті набуває актуальності виховання високопрофесійних кадрів для музично-мистецької освіти, зокрема скрипалів. Тому складно недооцінювати важливість роботи над інтонацією у класі скрипки для формування якісного звуковидобування та виховання музичного слуху в маленьких музикантів.

Аналіз наукових джерел свідчить про те, що вітчизняними та зарубіжними науковцями, педагогами та виконавцями (Л. Ауер, М. Берляничик [2; 3], Й. Войку, М. Готсдінер, В. Григор'єв, Л. Давидова, В. Князєв, П. Круль, К. Мострас [5], Б. Струве, К. Флеш, А. Ямпольський та ін.) досліджені різні аспекти роботи над інтонацією з учнями молодшого та середнього шкільного віку в класі скрипки.

Мета статті – доповнити наукові пошуки перелічених авторів, визначити вплив роботи з учнями над інтонацією в класі скрипки на формування в них якісного професіонального звуковидобування та виховання музичного слуху.

Визначаючи сутність поняття «інтонація», Ю. Юцевич зазначає, що «інтонація – це музично і акустично правильне відтворення висоти звуку. Процес відтворення висоти звуку називається *інтонуванням*» [6].

Із перших кроків навчання важливо настільки розвинути слух дитини, щоб фальшивий звук викликав загострене неприємне відчуття, що спонукатиме учня до миттєвого виправлення інтонації. Учню треба пам'ятати, що «вухо веде за собою смичок». Слух контролює дотримання фізичних умов руху смичка [2].

Досконалий звук повинен бути безперервним і без шумів, які утворюються внаслідок занадто сильного та нерівномірного тертя між струною та смичком. Свобода виконавського апарату і володіння всіма видами техніки – необхідні умови виховання в учнів навичок чистоти інтонування.

Для досягнення чистої інтонації на скрипці важливою є правильна постава обох рук виконавця. Розвитку рухового відчуття інтонації сприяють такі моменти постави лівої руки: правильне положення руки щодо шийки інструмента, уникнення надмірного стискання шийки інструмента великим і вказівним пальцями, правильне розташування пальців над струнами, чітке і точне натискання пальців на струну, рульовий рух при змінах струн, правильне виконання змін позицій. Недостатнє знання позицій, особливо другої, четвертої і шостої, призводить до різкого погіршення звучання.

Надмірне піднімання і високе розташування пальців над струнами порушує їх зв'язок із грифом, внаслідок чого опускання пальців на струну стає напруженим, що негативно впливає на чистоту інтонації. Сповільнений темп занять дасть учневі можливість здійснити свідомий контроль над кожним звуком [5].

Велику роль для чистоти інтонування на скрипці відіграє правильне застосування прийому вібрації. Для покращення точності слухового контролю вібрація повинна бути

поміркованою. На стадії розбору музичного твору краще зовсім відмовитись від використання вібрації, адже цей прийом викликає неспокійний стан руки, що обумовлює неточність інтонації при зміні позицій [1].

Дуже важливе значення для чистоти інтонації має яскраве слухове уявлення тональності. Слід пам'ятати, що крім налаштування скрипки учневі треба також «налаштувати» себе на правильну тональність. Перед вивченням художнього музичного твору корисно зіграти в цій тональності гаму або етюд, в основі яких – низхідні та гамоподібні мотиви. Перевіряти інтонацію краще на нюансі *piano*, адже при тихому звучанні ноти висота звуку відчувається яскравіше, ніж при голосному.

Отже, робота над чистотою інтонації у класі скрипки надзвичайно складний і тривалий процес загального музичного розвитку учня. Слід пам'ятати зауваження одного з авторитетних музикантів-педагогів К. Мостраса: «... інтонація не може бути уніфікованою, наш слух припускається відомих відхилень від точної висоти інтервалів, ступінь інтонаційних сприймань різна... Музикант... інтонує не окремі, ізольовані інтервали, а загалом – своє тлумачення даного твору, а воно не може бути поза загального емоційного стану виконавця» [5, с. 152].

Список використаних джерел:

1. Агарков О. М. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке: исслед.-метод. очерк. Москва: Музгиз, 1956. 64 с.
2. Берлянчик М. М. Основы воспитания начинающего скрипача: Мышление. Технология. Творчество: учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 256 с.
3. Берлянчик М. М. Преимущество в воспитании скрипача. *Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики*. Новосибирск: НТК, 1987. Вып. 5. С. 38–51.
4. Камилларов Е. О технике левой руки скрипача. Ленинград: Музгиз, 1961. 64 с.
5. Мострас К. Г. Интонация на скрипке: метод. очерк: материалы по вопросу о скрипичной интонации. Москва; Ленинград: Музгиз, 1947. 139 с.
6. Юцевич Ю. Музыка: словник-довідник. Тернопіль: Навчальна кнрига – Богдан, 2003. 404 с.

3.2. Духові інструменти

УДК 780.646.1

*Олександр Вертелецький, Олег Мирошніченко,
Кобеляцька дитяча музична школа
(сmt. Кобеляки)*

РОЛЬ ВИКОНАВСЬКОГО ДИХАННЯ ПРИ ГРІ НА ТРУБІ

Найбільш важливим компонентом при грі на духових інструментах, і зокрема на трубі, є виконавське дихання. Правильно сформоване виконавське дихання сприяє якісному оволодінню чималою кількістю прийомів гри на трубі. Над цією проблемою працювали Г. Абаджян, В. Апатський, С. Гібсон, Ю. Должиков, Г. Орвід, Е. Ротуел, М. Табаков, Ю. Усов, А. Федотов.

Мета нашої статті – схарактеризувати сутність виконавського дихання й обґрунтувати закономірність його застосування у виконавському процесі.

Виконавське дихання трубача суттєво відрізняється від звичайного фізіологічного як місткістю і подовженістю вдихуваного й видихуваного повітря, так і виконанням вдиху й видиху (при звичайному диханні вдих і видих робиться через ніс, а при виконавському – через рот).

Залежно від глибини вдиху виконавського дихання виокремлюються такі його різновиди: 1) грудне, ключичне або кастальне (повітря береться переважно у верхні частини легенів); 2) черевне, діафрагмальне, абдомінальне, нижньореберне чи нижньореберне-діафрагмальне (повітря береться переважно в нижню частину легенів); 3) змішане, грудочеревне, грудо-діафрагмальне чи костально-абдомінальне (повітря береться й у верхні, і в нижні відділи легенів).

У духовиків переважно зустрічається змішаний тип дихання. Специфіка гри на духових інструментах, і на трубі зокрема, потребує більшої місткості вдиху, тому необхідно оволодіти повним грудочеревним диханням. При цьому типові вдиху повітря повинно потрапляти не тільки до черева, а й у груди, боки й спину (мається на увазі нижній відділ легенів, при потраплянні повітря в який відчувається «розширення» в нижній поперековій ділянці спини). Необхідно не забувати, що під час вдиху потрібно підтягувати низ черева. Переваги цього типу дихання дають можливість переконливо говорити про нього як про найбільш раціональний. У трубачів, які використовують при грі діафрагмальні м'язи, звільняються гортань і щелепа, не перетруджуються м'язи амбушуру й звук здається легким, красивим і тембрально забарвленим. Крім усього названого вище, від правильного дихання залежить психологічний стан і відсутність страху перед аудиторією.

Велике значення в практиці виконавця-трубача належить видиху. Мистецтвознавець В. Апатський вважає, що, «як правило, від характеру вдиху залежить і характер видиху» [2, с. 91]. Виконавський видих потребує від трубача великих фізичних зусиль і чіткої регуляції м'язового процесу. Головне у виконавському видиху – це опора. Гра на опорі вдається через рівномірне напруження м'язів як вдиху, так і видиху. Завдяки такому видиху стовп повітря як би спирається на черевні м'язи і в інструмент подається добре контрольований, сконцентрований повітряний потік.

Кожен духовик повинен робити вправи на опрацювання правильного дихання. Попередній етап постановки видиху на опорі найзручніше виконувати без інструмента. Комплекс вправ для тренування вдиху й видиху на опорі викладено в праці В. Апатського [2, с. 107 – 108].

Слід звернути увагу на затримку дихання. У виконавців на духових інструментах це не прийнято, тому що з'являється загроза затримки атаки звуку, тобто проблем із початком звуку. Однак зауваження з приводу гри на відчутті «легкого переляку» є точним і практично застосовуваним. У цьому разі гортань приймає позицію близьку до позіху, «адамове яблуко» (кадик) опускається вниз і нічого не заважає виходу повітряного струменю. Необхідно зберегти це відчуття протягом усієї гри, що надає краси й сили тембру звуку. Правильне виконавське дихання можна визначити за звучанням інструмента, тембром.

Велике значення має гра на опорі при розташуванні язика й атаці звуку. Принципи розміщення язика повинні бути такими ж самими, як при насвистуванні. Задня частина (корінь) язика повинна розташовуватись біля верхніх кореневих зубів, а кінчик – слід опустити на верхній край нижніх передніх зубів. Язик пропускає повітря, як клапан, і зібрані «трубочкою» губи починають вібрувати. Важливо зробити вільний і повний струмінь повітря. У такий спосіб, язик має рухатися не вперед, а падати вниз, відкриваючи шлях повітряному струменю. Доцільно добиватися цього при грі нот без атаки (тобто без участі язика).

Гра на опорі безпосередньо пов'язана зі звуком, тембром і звуковеденням. Тільки гра на опорі сприяє створенню гарної якості звуку, його оксамитового забарвлення, якісному звуковеденню. Головним видом звуковедення є кантілена – плавне, зв'язне звучання. Плавний кантіленний звук – це вміння трубача грати *legato*, тобто гарно, якісно поєднувати ноти. Однак плавний перехід від звуку до звуку без пауз у звучанні й гра *legato* – ще не повністю визначає поняття кантілени, гарно поставленого виконавського звуку. Головною умовою кантіленної гри, її обов'язковим критерієм є плавний характер звуковедення. Отже, виконання кантілени залежить не тільки від уміння зв'язувати ноти – грати *legato*, а належить до якості виконавського звуку, до його особливості мати плавний характер.

Ще одним важливим моментом у роботі над якістю звуку є його філірування (від фр. *fil* – нитка). Поняття філірування звуку характеризує вміння змінювати силу звуку, зводити силу звучання до його повного замирання, і навпаки, навичка починати звук із ледь відчутної звукової шкали і поступово, плавно розвинути до повного звучання. Таким чином, філірування звуку – це вміння плавно змінювати динаміку звуку (від *ff* до *pp* і навпаки), не втрачаючи при цьому виконавської якості звуку, і є показником гри на опорі та правильного звучання інструмента.

«Скутість» звуку весь час асоціюється з «горловим відтінком» звучання. Це означає, що трубач грає не на опорі, а на горлі. При правильній роботі горла з'являється відчуття, що в трубача горло широко відкрито, і звук іде без перешкод. При «скутому» чи горловому звучанні здається, що горло затиснуте, звук якби вичавлюється і з великим зусиллям проходить через гортань. Кращим методом позбавлення «скутості» горла є гра на відчутті вдиху, тому що в цей час горло стає розслабленим. Це легко прослідкувати, поклавши пальці на горло (кадик) під час вдиху. Якщо кадик подався вниз як при промовлянні звуків «а» чи «о», то трубач грає правильно.

Отже, раціональна постановка при грі на трубі цілком залежить від швидкого вдиху великого об'єму повітря та його довгого інтенсивного видиху. Цьому сприяє змішаний тип дихання, грудочеревний, при якому можливий вдих великого об'єму повітря, залучення всіх відділів легенів. Застосування грудочеревного дихання позитивно впливає як на фізичний (не так швидко втомлюються губи під час гри, тембр інструмента відрізняється якісним звучанням), так і на психологічний стан під час виступу.

Список використаних джерел:

1. Апатський В. М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва: навч. посібн. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006. 432 с.
2. Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе. *Мастерство музыканта-исполнителя*. М.: Музыка, 1976. Вып. 2. С. 186-212.
3. Табаков М. Школа игры на трубе. Москва: Музыка, 1953. 328 с.
4. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. Москва: Музыка, 1984. 216 с.

*Костянтин Давиденко,
магістрант ПНПУ імені В. Г. Короленка
(викладач Козельщинської дитячої музичної школи).
Науковий керівник: доцент О. О. Лобач*

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ДУХОВОЇ ОСВІТИ НА ПОЛТАВЩИНІ

Фундамент загальнолюдських і гуманістичних орієнтацій вихованої людини складають художньо-естетичні знання. Осмислення історії розвитку вітчизняного мистецтва, що має неминущу цінність, неможливе без ознайомлення з художньою культурою і мистецькою освітою кожного регіону України, зокрема Полтавщини.

Музичну культуру Полтавщини досліджували Л. Івахненко, А. Литвиненко [6], Г. Полянська, В. Тесленко, М. Фісун, Л. Халецька, О. Чепіль та ін.; регіональну музичну освіту вивчали Т. Благова, Н. Дем'янюк, Л. Гнатюк, Ю. Гринь, В. Жук, О. Лобач, Н. Сулаєва [8], В. Ханко та ін.; історію навчання гри на духових інструментах на Полтавщині частково висвітили В. Богданов [1], М. Демченко [2], Д. Зотов [3].

Мета статті – оглядово накреслити історію духової освіти на Полтавщині від її зародження до сьогодення.

Аналіз наукової літератури та практики з обговорюваної проблеми засвідчує, що навчання гри на духових інструментах у нашому регіоні здійснювалося у двох напрямках: формальна та неформальна освіта [8].

Перший напрям (формальна мистецька освіта) зародився за часів відкриття на початку ХХ століття музичного училища в Полтаві за ініціативи першого його директора Д. Ахшарумова (1864–1938) [1; 2; 5]. За дослідженням А. Литвиненко, 1902-1903 навчального року до нового закладу було прийнято 14 студентів-духовиків [5, с. 140]. Їх викладачами були: З. Волинський (флейта і кларнет), М. Недельче (гобой), В. Мартинов (фагот, 1902–1915), О. Гофман із 1902 до 1915 р. вів клас мідних духових інструментів (валторна, труба, тромбон, туба). Науковець наводить дві цікаві таблиці, укладені за архівними документами: «Склад педагогічного колективу Полтавського музичного училища» [5, с. 139] та «Динаміка розподілу кількості учнів різних спеціальностей» (1902–1915) [5, с. 140]. Крім вищезазначених, на відділі працювали, зокрема, іноземний музикант Прімо Растеллі (1911–1915), а також видатний диригент, засновник Полтавської опери О. Єрофєєв. Друга таблиця свідчить про зростаючу популярність духових інструментів серед полтавців. Наприклад, якщо 1902 р. духовиків було лише 14, то 1914 р. – 253 особи (38 %) із 670 студентів училища [5, с. 140].

В. Богданов наводить унікальні факти щодо діяльності Д. Ахшарумова, якому лише наприкінці 1911 р. «вдалося створити оркестр його мрії – оркестр Полтавського музичного училища». Колектив налічував 80 учнів і викладачів закладу: «Група дерев'яних духових інструментів складалася з 3-х флейт, 3-х гобоїв і англійського ріжка, 3-х кларнетів і баса-кларнета, 3-х фаготів і контрафагота. Мідна група містила в собі 5 валторн, 4 труби, 3 тромбони й тубу» [1, с. 22]. Музиканти організували 434 концерти, в тому числі 300 – у 67 містах України та Російської імперії [1, с. 22].

До середини ХХ століття середня спеціальна музична освіта в регіоні здійснювалася лише в Полтавському державному музичному училищі імені М. В. Лисенка, випускники якого після набуття виконавського досвіду у духових і симфонічних оркестрах поверталися до училища на педагогічну роботу. Варто згадати Г. Ф. Соловйова, котрий із 1927 р. до 1961 р. викладав валторну, тромбон, тубу; А. В. Скороход навчав гри на гобой, фаготі, кларнеті (1931–1966); І. К. Дідченко вів клас труби й керував духовим оркестром училища (1945–1969) [2]. Серед духовиків маємо багато прекрасних організаторів, які в різні часи

обіймали посаду директора навчального закладу: заслужені працівники культури України Ю. П. Ландар (1975–1984), В. П. Кучер (1984–2004), М. М. Демченко (з 2004 р.) [2].

На окреме слово заслуговує заслужений працівник культури України, педагог-методист Григорій Іванович Головня (1939–2012), завідувач відділу (1970–2003), перший викладач класу саксофона в музичному училищі, автор першої в Україні збірки перекладень творів для саксофона-альта і фортепіано «Навчальний репертуар дитячих музичних шкіл: 1-3 класи» (2003) [3]. Дослідник Д. Зотов згадує: «Значний внесок у розвиток саксофонного мистецтва на Полтавщині зробили Яків Готфрід, засновник і керівник знаного колективу «Фестиваль» Олег Шеременко, Віктор Дрозд, Геннадій Кузьменко та інші чудові музиканти. Однак на час відкриття класу саксофона він не мав статусу академічного інструмента... Саме ця проблема хвилювала тодішнього директора ... Віктора Петровича Кучера. Він розумів, що відкриття подібного музичного класу ... наштовхувалося на низку нагальних проблем: від нестачі кваліфікованих кадрів до відсутності науково-методичної бази, без чого його функціонування було неможливим. У 1988 р. за ініціативи В. П. Кучера на Полтавщині створено перший клас академічного саксофонного виконавства» [3, с. 208].

Нині на відділі працює 12 викладачів під орудою лауреата Республіканського конкурсу В. В. Тимошенка, створено духовий і естрадний (джазовий) оркестри під керівництвом О. І. Романенка [2].

1962 р. в Гадяцькому училищі ім. І. П. Котляревського відкрито спеціалізацію «Духові інструменти». За півстоліття підготовлено близько 500 кваліфікованих фахівців, серед них: В. М. Губаренко – заслужений діяч мистецтв України, диригент духового оркестру ГУМВС України у Київській області; В. П. Апостол, І. Н. Нестеренко Ю. І. Хандогін, Є. А. Чайка – викладачі училищ і коледжів. Багато фахівців успішно працюють з духовими оркестрами Полтавської області (В. І. Барило, О. М. Бандура, В. І. Бурий, В. Я. Вишар, О. В. Ковган, В. В. Новоселець, О. О. Пилипенко та ін.). Варто згадати голів циклової комісії та водночас керівників духового оркестру закладу: В. М. Поляков (1964–1971), В. Ф. Ільницький (1971–1984), викладач-методист Є. Г. Мосякін (з 1985 року) [10].

Випускники Полтавського та Гадяцького коледжів працюють диригентами та артистами симфонічних і духових оркестрів (А. Войтенко, Е. Головашич, В. Кислий та ін.), викладачами мистецьких коледжів і консерваторій (Л. М. Брюхань, Ю. М. Зозуля, В. Л. Орищенко, Є. А. Пашенко, А. А. Попик та ін.) [2; 10]. Проте найбільша роль митців полягає в тому, що вони відкрили і відкривають класи духових інструментів у дитячих музичних школах Полтави та Полтавщини. Нині в більшості початкових спеціалізованих мистецьких закладів молоде покоління має можливість навчатися гри на дерев'яних і мідних духових інструментах.

Для юних музикантів організовано найрізноманітніші конкурси, де вони можуть продемонструвати свою майстерність і визначити подальший професійний шлях. Так, 1999 р. за ініціативи викладачів Полтавського музичного училища проводиться Всеукраїнський фестиваль-конкурс «Полтавська весна», на якому учасники мають виконати один твір крупної форми та кілька різнохарактерних творів за власним вибором [9]. Популярним серед музикантів є Всеукраїнський відкритий фестиваль-конкурс виконавського мистецтва гри на духових і ударних інструментах «Полтавська битва» для учнів і викладачів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, який проводиться з 2009 р. за ініціативи виконавчого комітету Полтавської міської ради та управління культури на базі Полтавської ДМШ № 1 імені П. І. Майбороди [9].

Другий напрям духової освіти в регіоні – неформальний. За визначенням Н. Сулаєвої, неформальна мистецька освіта передбачає добровільну мистецьку діяльність особистості поза рамками формальної освіти, яка відбувається в мистецьких колективах і не супроводжується видачею документа [8]. Неформальне навчання гри на духових

інструментах здійснюється в найрізноманітніших гуртках у закладах загальної середньої та позашкільної освіти, установах культури (Будинках дитячої та юнацької творчості, Будинках культури, палацах і центрах дозвілля тощо), де створено духові оркестри та ансамблі різного складу.

В. Богданов доводить, що перший оркестр у Полтаві організовано Р. Шюппелем наприкінці 80-х – на початку 90-х років XIX століття, до складу якого входили переважно струнні та обмежена кількість духових інструментів і рояль. Це був аматорський колектив, який щовечора виступав у міському саду з популярною музикою. На зміну оркестру Р. Шюппеля прийшов оркестр під керівництвом В. Гебена, створений на початку 90-х років XIX століття. Колектив уже проводив платні концерти в міському саду, а по неділях безкоштовно грав у Корпусному сквері [1, с. 20].

Високим рівнем виконавської майстерності вирізнявся духовий оркестр Полтавського інституту народної освіти (нині – Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка), який функціонував із середини 1930-х років до початку XXI століття [4]. Крім духового, у закладі діяли оркестр народних інструментів, джазовий (1930-ті роки) і симфонічний оркестри (1958-1966). В останні роки духовим оркестром керував студент-заочник кафедри музики, її випускник 2003 року М. Г. Парасимчук, нагороджений за високий рівень виконавської майстерності 30 почесними грамотами Полтавської обласної і міської держадміністрацій, управління культури та ін. [4, с. 314-315].

1998 р. створено унікальний народний дівочий духовий оркестр «Роксолана» в Кременчуцькому педагогічному коледжі імені А. С. Макаренка (педагог і художній керівник – В. Ф. Квітка). Колектив переможець обласних марш-парадів духових оркестрів у Полтаві, щорічного обласного міжвузівського мистецького фестивалю-конкурсу «Студентська весна», Всеукраїнського фестивалю-конкурсу духових оркестрів «Моршин збирає друзів» (2009), XI Всеукраїнського фестивалю духової музики «Сурми України» (2010), Міжнародних фестивалів-конкурсів духових оркестрів «Кубок Сталінграда» (2013, м. Волгоград, Росія), «Майский вальс» (2013, м. Нясвіж, Білорусь), Сицилійського фестивалю-карнавалу (2005–2009, Італія) [6].

Про поширення духової музики на Полтавщині засвідчує щорічний Обласний марш-парад духових оркестрів, який започаткував 1981 р. Г. І. Головня. Останніми роками в ньому беруть участь від 20 до 28 колективів із Полтави та області (Великобагачанський, Гадяцький, Зіньківський, Карлівський, Козельщинський, Лохвицький, Оржицький, Семенівський, Хорольський райони, м. Горішні Плавні). Серед духових оркестрів є як новачки, так і поважні колективи. Наприклад, народний духовий оркестр Новоаврамівського будинку культури існує з 1938 року (керівник О. В. Ганзенко) [7].

Отже, духові освіта на Полтавщині розвивалася у двох напрямках – формальному та неформальному: 1) перший напрям представлено початковими спеціалізованими мистецькими навчальними закладами (школи естетичного виховання, школи мистецтв) і коледжами; 2) другий – великою мережею духових оркестрів і ансамблів, які функціонують у закладах загальної середньої та позашкільної освіти, в установах культури. Задля популяризації духової музики в Полтаві проводяться найрізноманітніші фестивалі та конкурси для професіоналів і аматорів, найбільш оригінальним і яскравим є Обласний марш-парад духових оркестрів.

Список використаних джерел:

1. Богданов В. О. Сольно-ансамблеве і оркестрове виконавство на духових інструментах у Одесі й Полтаві (друга половина XIX – початок XX ст.). *Вісник ХДАДМ*. 2008. № 12. С. 15-24.
2. Відділ оркестрових і ударних інструментів. *Полтавський коледж мистецтв імені М. В. Лисенка*. Режим доступу: <http://www.pmu.pl.ua/index.php/str/predmetni-komisiji/44-uncategorised/93-viddil-orkestrovikh-dukhovikh-i-udarnikh-instrumentiv.html>

3. Зотов Д. І. Саксофонна школа на Полтавщині. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. Вип. II (5). С. 205-210.
4. Кафедра музики Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка: ретроспективний аналіз: монографія / ПНПУ імені В. Г. Короленка; редкол.: Г. С. Левченко (гол. ред.) та ін.; [уклад. О. О. Лобач]. Полтава: ТОВ «АСМІ», 2014. 373 с.
5. Литвиненко А. І. Полтавщина: музична культура (XIX – початок XX століття): навч. посібник. Полтава: Автограф, 2011. 184 с.
6. Народний дівочий духовий оркестр «Роксолана». Режим доступу: https://drive.google.com/file/d/0B4veqpfQ9_4vSjdWTURqZ1RCakU/view
7. Правденко О. Свято музики в Полтаві – марш-парад духових оркестрів зібрав понад двадцять колективів. Режим доступу: <https://kolo.news/category/dozvillia/14003>
8. Сулаєва Н. В. Неформальна мистецька освіта : теоретико-методологічний та історичний аспекти : навч. посіб. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2014. 116 с.
9. Фестивалі. Конкурси. *Управління культури Департаменту культури, молоді та спорту Полтавської міської ради*. Режим доступу: <http://www.kultura-poltava.gov.ua/festivali-konkursi/>
10. Циклова комісія викладачів народних та духових інструментів Гадацького коледжу культури і мистецтв імені І. П. Котляревського. Режим доступу: <https://guc.org.ua/uchylshche/tsyklovi-komisii/tsyklova-komisiia-vykladachiv-narodnykh/>

УДК 780.64

Юрій Зімний,
Козельщинська дитяча музична школа
(сmt. Козельщина)

ОСОБЛИВОСТІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ВАЛТОРНІ

За словами науковця-духовика Б. Дикова «сучасна музика з її складною мелодичною і ладо-гармонійною мовою ставить перед виконавцями і педагогами різних спеціальностей низку нових проблем, найважливіша з яких полягає в тому, щоб спільними зусиллями виконавців і педагогів підняти виконавську майстерність до рівня сучасних вимог» [3, с. 5]. Ця позиція сьогодні важлива як для мистецтвознавчої науки, так і виконавської практики валторніста. Виконавство на валторні є однією із складових історії виконавського мистецтва на мідних духових інструментах.

Процес навчання гри на валторні розглядається в дослідженнях В. Апатського [1], Л. Беленова, В. Буяновського, Ж. Галле, А. Гладких [2], В. Полеха, В. Солодуєва, Є. Чурікова [4], А. Янкілевича. Він пов'язаний з історією виникнення та розвитком інструмента.

Мета статті – розглянути вікові особливості навчання гри на валторні.

Амбушюр – спосіб складання губ музиканта при грі на деяких духових інструментах. В основному це стосується музичних інструментів, які мають чашоподібний мундштук (альт (альтгорн), труба, тромбон тощо) та деяких інших (флейта, гобой і т. д.).

Валторна – мундштучний музичний інструмент сімейства мідних духових. Це скручена, подібно до равликової мушлі, мідна трубка довжиною до трьох метрів із дуже розширеним розтрубом. З'явилася наприкінці XVII століття.

Кларнет, труба або тромбон користуються в молоді більшою прихильністю, аніж валторна. Тому перед викладачем класу валторни завжди досить гостро постає питання

набору учнів на даний інструмент. Доводиться приймати учнів різного віку. Умовно їх можна розділити на три групи:

1. До першої групи відносяться учні 12-13 років. Робота з такими учнями є найбільш відповідальною і досить різниться від роботи з дітьми старшого віку.

Викладачеві слід пояснити батькам дитини, що гра на духовому інструменті не викликає проблем із здоров'ям, а, навпаки, сприяє розвитку легень. Фізична незрілість дитини дає ознаки в усіх елементах роботи з ним, і перш за все в розвитку амбушюра та загальній постановці виконавського апарату. У дітей круговий м'яз роти посередині губ має розрив між м'язовими пучками при переході з однієї сторони на іншу. Так як щелепно-лицева зона, м'язи роти та обличчя починають міцнішати зазвичай лише в юнацькому віці, то заняття на валторні слід краще за все розпочинати з 12-13 років. Вони мають бути не тривалими за часом і спрямовані на загальну постановку, відпрацювання звукових і технічних прийомів, розвиток музичного мислення і т. д. Виникає питання: чи підготовлені в загальному музичному плані 12-13-річні діти для занять на духовому інструменті? Одне з головних завдань ДМШ – це покращення загальномузичної освіти дітей, які приходять навчатися гри на духовому інструменті. На початковому етапі основну увагу слід приділити загальному музичним дисциплінам, оскільки передчасне прилучення дітей до гри на валторні веде до небажаних наслідків.

2. Другу вікову групу складають діти 14-15 років. Губний апарат підлітка в цьому віці більш сформований і зміцнілий. Відповідно навантаження на амбушюр може бути збільшено. Валторніста-початківця даної групи слід спочатку навчити гри на подвійній валторні строю сі-бемоль, на якій грають професійні виконавці. Організм підлітків цілком підготовлений до особливостей цього інструменту. В навчанні цієї вікової групи не менш важливу роль у напрацюванні витривалості губного апарату відіграє питання підбору мундштука.

3. До третьої групи валторністів-початківців відносяться музиканти, які вже не один рік опановують гру на інших духових інструментах.

З мідних духових інструментів труба найбільш споріднена з валторною за функціонуванням амбушюра. Мундштуки труби та валторни мають майже один розмір. Однак навіть за деяких відмінностей музиканти суміжних професій порівняно швидко опановують інший духовий інструмент.

Отже, з вищенаведеного можна зробити висновки, що (амбушюр) музиканта-духовика – один із важливих компонентів його виконавського апарату. Ступінь розвитку губного апарату музиканта й узгоджена взаємодія з іншими компонентами виконавського апарату в процесі гри багато в чому визначають рівень фахової підготовки виконавця на духовому інструменті. З перших кроків навчання гри на духових інструментах необхідно приділяти пильну увагу виробленню та закріпленню в юного музиканта навичок правильної постановки губ, язика, мундштука на губах, розвиткові техніки губ у нерозривному зв'язку з розвитком усіх компонентів виконавського апарату духовика.

Список використаних джерел:

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-выполнительского искусства. Київ: Тов. «Задруга», 2013. 588 с.
2. Гладких А. В. Методика формирования исполнительской мастерности на духовых инструментах: навч. посібник. Вінниця: Нова Книга, 2014. 200 с.
3. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах: учебн. пособие. Москва: Музгиз, 1956. 116 с.
4. Чуріков Є. Феномен валторного виконавства. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. 2019. Вип. 57. С. 225-231.

ЛОГІКА РОБОТИ НАД ГАМАМИ У КЛАСІ ФЛЕЙТИ

*Теплий подих – і вже барвінково
заспівала, розквітла грайливо.
Ніжна флейта, і з чим порівняти
твою пісню, просту і чарівну?
Вона може злетіти крилато
І до зір неосяжних долинуть.*

Які чудові слова про неповторну флейту, яка зачаровує своїм джерельно-чистим звуком. Для того, щоб оволодіти цим дивовижним інструментом, потрібно пройти нелегкий і тернистий шлях. Перемагають найсильніші, цілеспрямовані, старанні, терплячі. А розпочинається цей шлях із гри довгих «білих нот», що плавно переходить до гри гам. Немає, мабуть, більш універсального засобу для розвитку всіх видів виконавської техніки флейтиста і музиканта взагалі, ніж робота над гамми та вправами, побудованими на гамах. Постійна, вдумлива робота над гамми дає можливість учневі, який стає на шлях професійного виконавства, розв'язати великий комплекс завдань, спільних для всіх, хто опановує гру на музичних інструментах.

У результаті ретельної роботи над гамми майбутньому музикантові вдається розвинути навички чистого інтонування, добитися рівності звучання інструмента в усіх регістрах, виробити точну координацію губ і дихання, рухів язика, абсолютну ритмічність виконання, правильної аплікатури, досягти потрібних темпів.

Кожен педагог виробляє свої засоби роботи над гамми. На які ж специфічні особливості такого дерев'яного інструмента як флейта слід звернути увагу при освоєнні інструмента?

Для початку освоєння флейти найдоступнішим вважається звук «соль» першої октави. Після того, як звук «соль» видобуто, присутні рівність, соковитість звучання, чистота і чіткість звуковидобування, можна поступово, ознайомивши учня з аплікатурою потрібною для гамми Соль мажор, приступати до роботи над даною гаммою. Роботу над гаммою слід починати цілими нотами в повільному темпі. Це дає учневі можливість здійснювати контроль за положенням флейти, постановкою пальців, диханням, початком звуковидобування, а також рівністю та чистотою звучання. Важливе місце в роботі над гаммою займає відпрацювання окремих переходів від звука до звука, зокрема переходу *до-ре*, бо він вимагає максимальної синхронності в роботі, найбільшої кількості перестанови пальців. Пропонується над окремими переходами працювати перед дзеркалом, що виробляє вірну постановку корпусу самого виконавця, постановку флейти, а також пальців. Дихання береться під час гри гамми цілими нотами після кожної ноти. Під час роботи над гаммою Соль мажор цілими нотами слід наполегливо домагатися злагодженості в роботі пальців, адже від цього залежить якість переходів від однієї ноти до іншої. Після того, як всі завдання, поставлені перед учнем щодо роботи над гаммою цілими нотами, виконані, можна перейти до гри половинними нотами, а потім четвертними.

Гамми завжди грають від тоніки до тоніки. Після того, як гаму зіграно четвертними нотами, можна розпочати роботу над арпеджіо. Поступово, вдумливо, не поспішаючи, потрібно розширяти діапазон, після чого переходити до гри гам у дві октави. Це дає змогу виконувати не лише «прямі», а й обернені, а також так звані ламані арпеджіо. Так як флейта інструмент технічний, обернені та ламані арпеджіо тризвуків можна виконувати четвертними, восьмими та шістнадцятими тривалостями переважно в третьому класі. Але можливо впроваджувати таку роботу, зокрема четвертними і восьмими, вже в першому класі,

шістнадцятими – у другому класі. Досить корисно працювати над гамами, виконуючи інтервали, побудовані від кожного ступеня: терції, кварта, квінти, сексти, септими, октави.

Одночасно з роботою над гамами в дитячих музичних школах проводяться заняття щодо засвоєння штрихів. При цьому на матеріалі гам вивчають окремі штрихи (деташе, стаккато, легато, нон легато) і сполучення штрихів в різних комбінаціях, особливо поєднання різних видів атакування і штрихи легато в різних ритмічних угрупованнях.

Із власного досвіду хочу сказати, що наш обов'язок як педагогів із першого року навчання учнів у музичній школі, прищепити їм цікавість до виконання самих гам і гам зі штрихами, а також почуття відповідальності за роботу над цим матеріалом не лише в класі, а й удома. Приємно те, що учням мого класу подобається гра гам, особливо пунктирним ритмом (стукіт копит конячки) та з штрихом стаккато (по чотири удари язиком на кожну четвертну або восьму ноти). Діти ставляться до роботи над гамами досить відповідально й це мене, як педагога, радує, бо як сказав великий Ц. Чіарді: «Виховати музиканта, не навчивши його працювати над гамами, неможливо» [1, с. 7].

Робота над штрихами під час гри гам поєднується з коротким застосуванням штрихів при розучуванні етюдів і п'єс. Лише при створенні музичного образу можливо добитися справжньої виразності штрихів, зрозуміти найтоншу зміну виразності атакування, переходів від одного штриха до іншого, різних їх сполучень. Висока штрихова культура – ознака художньої зрілості музиканта.

Внаслідок роботи над гамами значно зросла виконавська майстерність учнів. Завдяки роботі над штрихами учні навчилися більш глибоко відображати зміст художніх творів. Все це дало їм змогу брати участь у концертах і серйозних конкурсах.

Список використаних джерел:

1. Чіарді Ц. Школа гри на флейте / ред. и авт. биогр. справки Г. Никитин. Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1973. 56 с.

УДК 780.646.7

*Олексій Пилипенко,
Зіньківська дитяча музична школа
(м. Зіньків)*

УПРОВАДЖЕННЯ ТЕОРІЇ АРТИКУЛЯЦІЇ У ПРОЦЕС НАВЧАННЯ ГРИ НА МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Актуальність порушеної у статті проблеми полягає в тому, що без правильної постановки виконавського апарату музиканта неможливе формування професійної майстерності гри на духових інструментах. Головною умовою, що забезпечує якісне виконання, є вміння музиканта правильно узгодити дихання, роботу язика, губ, пальців і слуху. Усі ці компоненти, перебуваючи в постійній ігровій взаємодії, утворюють виконавський апарат музиканта-духовика, основу його фахової діяльності.

Питання методики викладання гри на мідних духових інструментах розкрили у своїх працях С. Болотін [1], Б. Диков [3; 4], Ю. Усов [6], тренувальні вправи запропонував В. Посвалюк [5], теорію артикуляції проаналізував А. Гладких [2].

Мета статті – розкрити шляхи впровадження теорії артикуляції у процес навчання гри на мідних духових інструментах.

Щоб видобути звук на мідному духовому інструменті, виконавець прикладає мундштук до губ і робить вдих. Водночас, щоб уникнути відтоку повітря, він щільно стуляє куточки губ. Язик своїм кінчиком торкається внутрішнього краю губ і відчуває верхні зуби. У момент атаки язик відривається від нижньої частини верхніх зубів і швидко опускається вниз. Одночасно зосереджений у порожнині рота в губній щілині повітряний струмінь рухає губні епітелії. Цей коливальний стан губ передається повітряному стовпу інструмента. У

результаті цього виникає звук. Отже, в утворенні звука при грі на духових музичних інструментах беруть участь подих, губи і язик. Дії цих компонентів виконавського апарату повинні здійснюватися узгоджено, в строго визначений момент, що забезпечить чіткий початок звука.

Робота виконавського апарату в цілому контролюється музичним слухом, що визначає якість відтворених звуків – чистоту інтонації, точність темпоритму, фразування, динаміку і тембр звучання. І якщо, наприклад, звук слабкий, різкий або нестрункий, то виконавець змінює напруження губних м'язів, посилює або зменшує інтенсивність видиху, таким чином впливаючи як на вирівнювання інтонації, так і на тембр та динаміку звука [5, с. 78].

А. Гладких підкреслює, що вплив нашого слуху на роботу органів, які беруть участь у звукоутворенні, починається ще до початку реального звучання інструмента. Тому дуже важливо, щоб кожний музикант систематично тренував чітке уявлення висоти, сили і характеру звука до його добування на інструменті, тобто міг би «передслухати» той чи інший звук. Набуття навичок «передслухання» початкового звука сприяє тому, що виконавець точніше управляє м'язами губ і обличчя та регулює силу видиху. Це зумовлює чіткий початок звука і якість звучання взагалі [2].

Важливою складовою виконавського апарату музиканта-духовика є амбушур. Амбушур – це положення, ступінь пружності губних і лицьових м'язів виконавця, їх натренованості, витривалості, сили, гнучкості і рухливості при грі на духових інструментах. Дуже важливим елементом при навчанні гри на духових інструментах є правильне розміщення мундштука на губах.

Постановка в широкому розумінні слова – це взаємоположення і взаємодія компонентів виконавського апарату й інструмента, що беруть участь у процесі добування звука. Вона припускає найдоцільніше розміщення мундштука на губах, раціонально сформований амбушур, поставлений на опору виконавський подих, точні й скоординовані рухи язика і пальців, найзручніше положення корпусу, голови, рук і ніг [2].

Спосіб установки мундштука на губах залежить від двох основних моментів: роду інструмента; анатомо-фізіологічних особливостей будови губ і зубів учня. Найбільшою складністю відрізняється робота губ при грі на мідних духових інструментах. Особлива увага приділяється взаємоположенню губ і мундштука. Вибір і установка мундштука на губах мають здійснюватися з урахуванням індивідуальності учня: будова губ (їх повнота й особливість розвитку м'язів), будова і форма зубів, положення нижньої щелепи (висунута вона вперед або посунута вниз), а також положення, у якому утримується мундштук.

Верхня губа менше рухлива, ніж нижня, тому важливо, щоб на неї припадала велика частина мундштука – 3/5. Нижня губа є рухливішою і тому вона має головне і функціонально активне положення: розміщується на полях мундштука лише на 2/5 його площі. Спираючись на нижню губу, мундштук звільняє верхню для настроювання, створюючи таким чином сприятливі умови для необхідного режиму коливання губ. При постановці мундштука на губах важливим є питання про положення губ. А. Гладких підкреслює, що перш ніж добути звук, необхідно підготувати губи музиканта в положення для гри, тобто спочатку зблизити їх своїми краями, немовби вимовляючи «П». Потім за допомогою сильного кругового м'яза рота спрямувати губи до центру, надавши губній щілині округлої форми. Куточки рота необхідно підтягти до мундштука, при цьому утворюється своєрідна подушка, що закриває вихід повітря [2].

Практика підтверджує ефективність такого способу підготування амбушура до гри при навчанні виконавців-початківців. У такому разі цілком виключається відтік повітря через щільно зімкнуті губи і, особливо, через бокові ділянки рота.

У процесі формування виконавської техніки музиканта-духовика велике значення має узгоджена робота губ, подиху і язика. Язик виконує роль клапана і регулює рух видихуваного струму повітря при грі на мідних духових інструментах. Важливою функцією язика є атака – початковий момент добування звука. Правильно здійснена атака звука при грі на духових інструментах позитивно впливає на тембр, інтонацію і культуру звука виконавця.

До найвикористовуваніших стилів, що сприяють звукоутворенню при грі на мідних духових інструментах, належать: ТУ, ТА, ДУ, ДА, а також допоміжні стилі КУ, КА, ГУ, ГА.

Існують три види атаки звука – тверда, м'яка і допоміжна.

Для кожного виду атаки характерна вимова свого стилю:

- для твердої атаки – ТУ, ТА;
- для м'якої атаки – ДУ, ДА;
- для допоміжної атаки – КУ, КА, ГУ, ГА.

Проте вид атаки завжди визначають приголосні – Т, Д, К, Г [2].

Язык створює в порожнині рота певні акустичні умови для звукоутворення. Він рухається як завдяки кінчику, так і кореню на звуках верхнього регістру порожнини рота і губна щілина звужуються одночасно, а корінь язика відходить, у нижньому регістрі порожнина і губна щілина розширюються, а корінь язика переміщається вниз. При виконанні легато язык також бере участь, рухаючись у передньому і задньому напрямках.

Таким чином, розглянувши питання теорії артикуляції при грі на духових інструментах і розкривши особливості практичного її застосування, можна дійти таких висновків: 1) артикуляція є важливим виконавським засобом музиканта-духовика, що сприяє художньому втіленню музики; 2) губний апарат (амбушур) музиканта-духовика – один із важливих компонентів його виконавського апарату; 3) з перших кроків навчання гри на духових інструментах необхідно приділяти пильну увагу виробленню і закріпленню в учня навичок правильної постановки губ, язика, мундштука на губах, розвиткові техніки губ у нерозривному зв'язку з розвитком усіх компонентів виконавського апарату духовика.

Список використаних джерел:

1. Болотин С. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе. Ленинград: Музыка, 1989. 171 с.
2. Гладких А. В. Специфічні основи техніки звуковидобування на духових інструментах. Культура України. 2010. Вип. 30. Режим доступу: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura30/24.pdf
3. Диков Б. А. О дыхании при игре на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1956. 53 с.
4. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах: учебн. пособие. Москва: Музгиз, 1956. 116 с.
5. Посвалюк В. Щоденні вправи трубача: навч. посіб. К.: Всеукр. брас-бюлетень, 2002. 56 с.
6. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. Москва: Музыка, 1984. 216 с.

УДК 78.071.5:780.64

*Анатолій Притула,
Семенівська дитяча мистецька школа
(сmt. Семенівка)*

ПОСТАНОВКА ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Щоб оволодіти технікою гри на інструменті, у першу чергу слід добре усвідомити основні правила постановки виконавського апарату, під якою розуміється раціональне взаєморозташування і взаємодія всіх його компонентів (дихання, губ, язика, пальців, рук). Раціональна постановка дає можливість при найменших затратах сил і часу домогтися якісного звуковидобування, уникнути зайвих напружень і скутості ігрового апарату.

На сьогодні методика навчання гри на духових інструментах (А. Гладких, А. Ревчун [4] та ін.) продовжує розвивати ключові позиції засновників відповідної галузі музичної педагогіки: професора Київської музичної академії В. Апатського [1], а також Ж.-Б. Арбана [2], С. Болотіна [3], В. Сумеркіна [5], Ю. Усова [6] та ін.

Мета статті – узагальнити основні положення постановки виконавського апарату учнів класу духових інструментів у мистецьких школах.

Постановка виконавського дихання. Виконавське дихання – це пристосування дихальних м'язів до умов звуковидобування і ведення звуку, перш за все, довільне керування фазами вдиху й видиху. Вміле володіння диханням – найважливіша ланка виконавської техніки духовика. Дихання – джерело життя звуку, основна частина процесу звуковидобування. Робота органів дихання здійснюється за участю дихальної мускулатури. Під час гри на інструменті процес дихання (швидкий вдих, потім затримання і дуже виважена, помірна витрата запасу повітря) контролюється музикантом, скеровується імпульсами центральної нервової системи, волею та свідомістю. Для того, щоб навчитися володіти диханням, треба чітко уявляти собі роботу дихального апарату, участь м'язів, що піднімають і опускають грудну порожнину, діафрагму.

На уроці педагог вимагає від учня розслабитися або зовсім припинити гру, якщо помічає скутість у рухах, що є результатом зайвої напруги, перевагою м'язів дихального апарату, мови, губ. Оволодіння навиком дихання досягається систематичними тренуваннями, які повинні починатися з перших уроків гри на духових інструментах.

Постановка амбушура. Сукупність губних і лицьових м'язів, що беруть участь у звуковидобуванні та їхнє характерне положення навколо мундштука, утворюють особливий фізіологічний комплекс – амбушур (від фр. – рот, приставляння до рота).

Для правильної постановки мундштука на мідних духових інструментах, на губах – слід враховувати форму прикусу, нахил зубів, форму губ і ясен.

Розрізняється чотири форми прикусу: 1) ортогнатичний; 2) прогенічний; 3) біопрогнатичний; 4) прямий.

При ортогнатичному прикусі фронтальні зуби верхньої щелепи перекривають однойменні зуби нижньої щелепи, і в цьому випадку вони мають деякий нахил вперед по відношенню до неї.

При прогенічному прикусі фронтальні зуби нижньої щелепи перекривають зуби верхньої, при цьому фронтальні зуби щелеп розташовані попереду по відношенню до самої щелепи.

Біопрогнатичний прикус припускає форму ножиць у співвідношенні різців і фронтальних зубів обох щелеп.

У зв'язку з цим потрібно рекомендувати кількісне співвідношення обхвату мундштуком верхньої і нижньої губи, кут нахилу і напрямок руху повітряного струменю в мундштуці, точку опори мундштука.

У роботі губ не повинно бути так званого зубного тиску на м'язову подушку нижньої губи. В процесі занять на основі м'язової пам'яті дії губ доводяться до автоматизму, що позитивно позначається на грі музиканта.

Якщо говорити про трубу, то Ж.-Б. Арбан вказує: «Немає ніякого обов'язкового правила для положення мундштука на губах, тому що все залежить від будови рота та від рівності зубів. Найкраще положення – це коли мундштук знаходиться на середині рота, щоб одна губа, закрита на дві третини бортиком, служила б точкою опори, друга могла грати вільніше. Таке положення не повинно змінюватися при грі в низькому і високому регістрах; Останнє досягається рухливістю губ, а не зміною положення мундштука» [2, с. 14].

Артикуляційна постановка має велике значення при досягненні якості звуку. Правильна артикуляція – це навичка уявного проголошення різних мовних фонем з метою створення умов для вільного й легкого звуковидобування, для узгоджених дій усіх компонентів виконавського апарату музиканта: дихальної мускулатури, мови, ротової порожнини виконавця.

Механізм звукоутворення на мідних інструментах поряд із правильно сформованим амбушуром, раціональним виконавським диханням передбачає також точну й різноманітну роботу мови. Правильна атака звука є найважливішим виразним засобом. Водночас

неправильна атака серйозно позначається на виконавській волі музиканта, обмежує його амбушурні та технічні можливості.

Атака звуку є фактором, що має винятково велике значення для формування звуку. При грі на духових інструментах слід виділити три види атаки: тверда, м'яка, допоміжна (комбінована). Відрізняються вони одна від одної проголошенням різних складів типу – *ту*, *ду*. Визначають спосіб атаки незмінні приголосні букви. Для кожного типу атаки пропонується характерна тверда приголосна, із проголошенням якої починається будь-який звук. Для твердої атаки, що є головною при грі на духових інструментах, характерною приголосною буде – *т*, для м'якої – *д* і допоміжної – *к*. Тверда і м'яка атаки здійснюються за рахунок узгоджених дій дихання і мови. Але при останній атаці мова відштовхується менш енергійно і дещо пом'якшено, а виконавець про себе подумки вимовляє склади *ду*, *так*, *ді*, діафрагма виробляє більш плавне порівняно з твердою атакою, де йде нагнітання повітряного струменя. Хороша якість звуку визначається багато в чому і якістю атаки, яка повинна бути точною, чіткою і твердою, але не грубою.

Аплікатурна постановка включає в себе вибір раціональної аплікатури, вміння виконавця застосувати різноманітні варіанти аплікатури залежно від складності нотного тексту, вимог звуковисотного інтонування, характеру звучання інструменту. Досконала пальцева техніка виробляється в процесі цілеспрямованих щоденних занять на інструменті. До основних недоліків у розвитку пальцевої техніки відносяться скутість м'язів рук і пальців. Тому музикант повинен прагнути позбутися скутості, підпорядкувати роботу пальцевого апарату своїй волі. Вдосконалення техніки пальців – це і набуття нових раціональних рухів, і позбавлення від зайвих рухів і напруги. Приміром, у виконавському процесі на трубі активно діють три пальці правої руки: вказівний, середній, безіменний. Вони лежать на клавішах вертикального механізму і позначаються як перший, другий і третій. Великий палець вільно розташовується під верхньою трубкою каналу ствола інструменту.

Автори різних шкіл і посібників дійшли єдиної думки про доцільність зовнішньої форми і положення пальців на вентелях (клавішах). Більшість педагогів і методистів вважають, що пальці повинні мати злегка закруглену форму. Подушечки першого, другого і третього пальців м'яко лягають на клавіші. Ні в якому разі не допускається гра прямими пальцями з опорою на клавіші першою або другою фалангами. Форма постановки пальців у кожному окремому випадку має обумовлюватися будовою руки загалом та іншими особливостями конкретного виконавця. Однак найкращі – злегка закруглені пальці. Таке положення забезпечить пальцям велику еластичність і рухливість у виконанні як технічних, так і кантиленних епізодів. Площина дотику пальців із клавішами вентилів збільшується, завдяки чому в музиканта поліпшується клавішне відчуття.

Отже, постановка виконавського апарату включає в себе такі позиції: загальна постановка, постановка виконавського дихання, постановка амбушура, артикуляційна постановка, аплікатурна постановка, – які визначають виконавську майстерність музиканта-духовика.

Список використаних джерел:

1. Апатський В. М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва: навч. посібник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 432 с.
2. Арбан Ж.-Б. Полная школа игры на корнет-а-пистоне и трубе. Москва: Музыка, 1990. 191 с.
3. Болотин С. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе. Ленинград: Музыка, 1980. 330 с.
4. Ревчун А. Школа игры на саксофоне. Москва: Музыка, 2001. 145 с.
5. Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне. М: Музыка, 1987. 174 с.
6. Усов Ю. А. Методика обучения игре на трубе. Москва: Музыка, 1984. 216 с.

4. Методика викладання вокально-хорових дисциплін

УДК 78.071.5:784

*Іван Балясний,
Кобеляцька дитяча музична школа
(сmt. Кобеляки)*

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ДИХАННЯ НА УРОЦІ СОЛЬНОГО СПІВУ

Відомо, що основа мови і співу – дихання. Без повітря не може утворитись звук, адже не буде сили, яка би змусила голосові зв'язки коливатись. Відомі італійські співаки і педагоги стверджували: «Мистецтво співу – це мистецтво дихання». Щоб організувати спів, насамперед треба організувати дихання.

Існує безліч методик і практик дихання, які використовують у своїй роботі педагогі-вокалісти. Найбільш популярними є: поверхневе дихання за К. Бутейком, метод ендогенного дихання В. Фролова, метод парадоксального дихання О. Стрельникової та ін. [5]. Так, дихальні вправи за системою останньої полягають у тренуванні короткого, різкого, гучного вдиху через ніс з наступним абсолютно пасивним видихом через ніс або через рот. Одночасно із вдихом виконуються рухи, які викликають стискання грудної клітини, активізуючи роботу діафрагми. У результаті ємність легень навіть після першого заняття зростає на 0,1-0,3 л. Кора головного мозку насичується киснем, внаслідок чого покращується робота усіх центрів і відбувається саморегуляція обмінних процесів [5].

Методику навчання хорового співу запропонували А. Болгарський, Н. Дем'яно, Г. Левченко, К. Пігров, В. Попов, В. Соколов, П. Чесноков та ін. [цит. за 2], сольного співу – Н. Гонтаренко [1], А. Менабені [4] та ін.

Мета статті – розкрити окремі методи та прийоми формування навичок дихання на вокальних заняттях.

Природного дихання для вокаліста недостатньо. Йому потрібне спеціально організоване дихання, з яким пов'язані розвиток голосу і вміння володіти ним, тривалість, сила і повнота звука. Організувати дихання – означає зробити його найбільш зручним для співу. Майстерність співочого дихання полягає не в глибокому вдиху, а у формуванні навички економно, раціонально, поступово витратити його, щоб вистачило на всю музичну фразу [1].

Існує кілька видів дихання: ключичне (клавікулярне, верхньореберне), грудне (костальне), діафрагмальне (абдомінальне, черевне), грудочеревне (косто-абдомінальне, нижньореберно-діафрагмальне). Найкращим із них вважається діафрагмальне. При такому диханні грудна клітина розширюється вперед, а в нижній частині – у сторони [2, с. 35-36].

Основне завдання учнів – навчитися легко робити вдих. А як брати дихання під час співу – через рот і ніс або тільки через ніс – справа практики. Звичайно, найбільш зручним є вдих через ніс і рот, але на початковій стадії навчання рекомендується виконувати тільки через ніс, оскільки більш чітко відчувається організована участь м'язів черевного пресу, виробляється певна манера дихання. Під час співу гортань має бути в спокійному положенні, а для низьких голосів – трохи нижче. Робота над диханням може проходити як на звуці, так і без участі голосових зв'язок [1].

Для того, щоб діти відчули опору дихання, їм треба запропонувати швидко вимовити звукосполучення «ах», ніби вони чогось раптово злякались. При цьому природно включається діафрагма.

Учням, які відчувають проблеми під час навчання абдомінальному диханню, можна запропонувати таку вправу: лягти на спину, зігнути ноги в колінах і в такому положенні спокійно дихати. Відчуття видиху і вдиху в лежачому положенні потрібно шукати і під час співу стоячи.

Для постановки вокального дихання багатьом виконавцям допомагає самоконтроль над ним: одну руку тильною стороною кладемо на пояс, другу – долонею на нижню частину грудної клітини. Також корисним буде виконання кількох додаткових дихальних вправ. Наприклад, після глибокого вдиху частими активними поштовхами діафрагми вимовляти короткий склад «ха-ха» або «хо-хо».

Пропонуємо кілька вправ для розвитку дихання без включення голосових зв'язок: а) коротко, але глибоко вдихнути, затримати вдих і якомога повільніше видихнути; б) вдихнути повільно, неначе збираєтеся проспівати розкладену мелодію, на мить затримати дихання і повільно, економно видихнути. Тривалість вдиху слід поступово збільшувати, а щоб простежити плавність його проведення, варто застосувати різні варіанти на шиплячих і свистячих приголосних (з, ш, с). Вищеописані вправи можна проводити в ігровій формі (О. Лобач) [3, с. 20-34].

Отже, робота над співочим диханням з учнем у класі сольного співу потребує від педагога неабиякої творчості, винахідливості, майстерності. Він має налаштувати дитину на ретельний, неперервний саморозвиток і самоконтроль задля досягнення високих результатів.

Список використаних джерел:

1. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства. Изд. 3-е. Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. 155 с.
2. Дем'янюк Н. Ю. Основи хорознавства і методики роботи з хором : навч. посіб. для студ. серед. спец. і вищ. закл. освіти. Полтава : ПДПУ імені В. Г. Короленка, 2004. 96 с.
3. Лобач О. О. Музично-дидактичні ігри в початковій школі / Олена Лобач. – Київ : Редакції газет з дошкільної та початкової освіти, 2013. – 104 с. – (Бібліотека «Шкільного світу»).
4. Менабени А. Г. Вокальные упражнения в работе с детьми. Музыкальное воспитание в школе. Вып. 13. Москва: Просвещение, 1978. С. 28-37.
5. Мусієнко О. В., Крапівіна К. О., Стрельченко В. В., Яремчук Ю. Я. Вплив занять дихальною гімнастикою за методиками О. Стрельникової і К. Бутейко на фізіологічний стан дихальної системи. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-zanyatiy-dyhatelnoy-gimnastikoy-po-metodkam-a-strelnikovoy-i-k-buteyko-na-fiziologicheskoe-sostoyanie-dyhatelnoy-sistemy/viewer>

УДК 78.071.5:784

*Тайсія Гринь,
Гребінківська дитяча музична школа
(м. Гребінка)*

ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ СПІВ ЯК ФОРМА МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВ

Щоб зробити голос керованим і слухняним, здатним передавати всі тонкощі емоційного світу людини, домогтися краси співочого звуку, необхідна копітка робота над формуванням співочих навичок, точністю координації всіх частин голосового апарату.

Проблеми вокально-хорового виховання особистості висвітлено у працях відомих вокалістів (А. Зданович, А. Менабени, В. Морозов, О. Стахевич) [1] і хормейстерів (М. Леонтович, К. Пігров, О. Свешников, П. Чесноков та ін.) [2; 3].

Мета статті – виявити специфіку музичного виховання на уроках хорового співу, використовуючи засоби вокально-хорової виразності.

Згідно з програмою учні мають опанувати основні вокальні навички: набути правильної співацької постави, вміти користуватися диханням, округлювати звук, мати чітку дикцію та розвинений артикуляційний апарат.

Співацька постава. У поняття співацької постави входять навичка правильного тримання корпусу і голови під час співу, а також вміння природно, правильно, без напруження розкривати рот.

Голосовий апарат та звукоутворення. Голосовий апарат – це система органів, яка слугує для утворення голосу та мовлення. За О. Здановичем, цю систему становлять: органи дихання, що утворюють тиск під голосовими м'язами (складками), – джерело звукової енергії; гортань, що містить у собі голосові складки, – джерело виникнення звукових коливань; артикуляційний апарат, що слугує для утворення звуків чіткого вимовляння; носова порожнина та порожнини, що знаходяться біля неї, – беруть участь у створенні деяких звуків [1, с. 54].

Дихання. Високий рівень виконання вокально-хорового твору залежить від належної підготовки виконавців та вокально-хорової техніки. Основою формування вокально-хорової техніки є *співоче дихання*. Існують такі типи дихання: ключичне (верхньореберне), грудне, нижньореберне (діафрагмальне) та мішане (грудно-брюшне). Для співу в хорі використовується ще й «ланцюгове» дихання.

Музично-образне мислення і музично-слуховий розвиток. З удосконаленням набутих вокально-хорових навичок перед керівником постає вже нове завдання: пошук ефективних методів навчання, направлених на розвиток здібностей співаків до музично-образного мислення. Потрібно слідкувати за наявністю єдиного ансамблю (динамічного, ритмічного, тембрального, інтонаційного, дикційного і т.п.) в цілому та в окремій хоровій партії. Хор – це живий інструмент, і керівник колективу має знати усі можливі засоби музично-хорової виразності для роботи з ним.

Звуковедення. Вибір прийому звуковедення залежить від характеру музики, особливостей викладу фактури. Існують три головних прийоми співочого звуковедення: *legato*, *staccato*, *nonlegato*. Крім трьох основних прийомів часто застосовуються *marcato*, *portamento*, *glissando*.

Метро-ритм і темп. За допомогою цих засобів музичної виразності можна передати найрізноманітніші настрої: рішучість, бурхливість почуттів, спокій, хвилювання і т.п. Існують п'ять основних позначень темпу: *largo* (дуже повільно), *adagio* (повільно), *andante* (спокійно, плавно, не поспішаючи), *allegro* (швидко), *presto* (надто швидко). У музиці також є прийоми *ritenuto* (уповільнюючи), *accelerando* (прискорюючи). Іншим засобом художньої виразності є фермата (зупинка в русі музики).

Тембр. Велике значення в музично-слуховому розвитку співаків мають слухові уявлення тембру, здатність уявити собі характер звуку і його фарбу, мислити тембрами голосів, які б відповідали змісту твору.

Динаміка. Зміст твору завжди диктує нам про необхідність зміни сили звуку. Основними динамічними відтінками є: *pianissimo*, *piano*, *mezzoforte*, *forte*, *fortissimo*. Чіткої градації між ними немає і співаки можуть широко використовувати динамічну палітру.

Музична форма. Форма – один із найважливіших засобів втілення ідейно-емоційного змісту музики. Ми вже говорили про те, що необхідно зробити поділ загальної форми твору на окремі частини (періоди, речення, фрази, мотиви), збагнути структуру, а вже потім вибудувати цілісну форму.

Отже, керівник вокально-хорового колективу стає співавтором поряд із композитором та поетом і несе повну відповідальність за те, що виконується. Ось тому необхідно добре знати і володіти засобами вокально-хорової виразності як важливим інструментом формування та висвітлення теми, ідеї музично-поетичного образу відповідно до задуму авторів твору. Робота керівника хору має велике виховне значення.

Список використаних джерел:

1. Зданович А. П. Некоторые вопросы вокальной методики. Москва: Музыка, 1965. 148 с.
2. Пигров К. Руководство хором. Москва: Музыка, 1964. 220 с.
3. Чесноков П. Г. Хор и управление им: пособие для хоровых дирижёров. Изд. 3-е. Москва: Гос. муз. изд-во, 1961. 240 с.

УДК 78.071.5:784

*Світлана Дяченко,
Семенівська дитяча мистецька школа
(сmt. Семенівка)*

МЕТОДИ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ В КЛАСІ СОЛЬНОГО СПІВУ

Основні методи навчання сольного співу включають як загальнодидактичні, так і спеціальні способи вокальної підготовки. Викладач на уроках повинен пояснювати й демонструвати (показувати) твір або його окремі фрагменти, ставити чіткі завдання та надавати конкретні вказівки щодо їхнього виконання, щоб учень усвідомлював свої дії, спів і сутність вокальних навичок або музичного образу. Коли викладач під час уроку пояснює в усній формі той чи інший матеріал, то в розповіді велику роль відіграють образні визначення характеру співочого звуку, які пов'язані не тільки зі слуховими, а й із зоровими, дотиковими, резонаторними, м'язовими відчуттями.

Відомі на сьогодні методи й прийоми вокального навчання є результатом багаторічного теоретичного й практичного досвіду педагогів вокалу. Аналіз наукових джерел доводить, що дослідження Д. Огороднова торкалися, переважно, виховання в дітей вокальних здібностей; його ідеї продовжив С. Романов. Згадаємо фізіологічні дослідження В. Ємельянова, який створив авторську систему на основі фонопедичного методу розвитку голосу. Даній проблематиці присвячені роботи Ю. Капустіна та Г. Когана – автори розглядають процес взаємодії музичного виконавства з технічними засобами фіксації музики. Праці Є. Гуренко та М. Харлап висвітлюють естетичні сторони цього питання [1; 3; 7]. Педагог повинен досконало володіти різноманітними методами та прийомами вокального співу і вміти застосовувати їх у власній практичній діяльності.

Мета статті – охарактеризувати методи, прийоми та засоби навчання вокалу, які сприяють розвитку голосу учня та вихованню його як особистості.

Специфіку співочої діяльності багатогранно відображають методи вокальної педагогіки. До них належать концентричний, фонетичний, вокально-технічний і художньо-виконавський, методи показу й наслідування, метод уявного або внутрішнього співу та порівняльного аналізу.

Концентричний метод практикується для вокального навчання і дорослих, і дітей. У ньому використовується повільний спів без придишу, щоб забезпечити досить щільне змикання голосових складок; невимушеність і вільне голосоутворення; помірне відкриття рота під час співу з метою створення оптимальних акустичних умов для роботи джерела звуку. Правильне голосоутворення передбачає певне активне звучання. Використання forte або piano відповідно налаштовують голосовий апарат на грудний або фальцетний спів; уміння довго тягнути ноту однаковою силою голосом; співати звукоряд вниз і вгору рівним за тембром звуком, використовуючи м'яку атаку звуку.

Фонетичний метод – це метод впливу на голосоутворення за допомогою використання окремих звуків мови і складів, бо артикуляційний апарат є найрухомішою і наочною частиною голосового апарату, що зручно контролювати. Перші вправи слід вокалізувати за допомогою чистих голосних, а для виправлення будь-яких недоліків співочого голосу використовувати різні сполучення складів.

У співочій практиці слід розрізняти *вокально-технічний* і *художньо-виконавський* методи наслідування. Використовуючи ці методи, педагог повинен уміло володіти показом, застосовуючи різні реєстри свого голосу. До методу *наслідування* слід удаватися на першому етапі вокальної роботи, тому що за допомогою наслідування співак-початківець зможе цілісно організувати голосову функцію та свідомо закріпити те, що мимоволі виникає. Усвідомлений пошук вокальних прийомів і способів виконання – мета використання *методу показу й наслідування* в класі сольного співу.

Одним з основних у практичній вокальній роботі є *метод уявного або внутрішнього співу*. Використання уявного співу навіть на першому етапі вокального навчання має вагомe значення. Він готує основу для більш успішного вокального навчання, але не заміняє вокальні тренування, адже навчитися правильно інтонувати й відтворювати звук можна тільки в процесі самого співу. Уявний спів учить внутрішньо зосередитися, охороняє голос від перевтоми, якщо це необхідно.

Широко застосовують метод *порівняльного аналізу вокального навчання*, особливо з перших уроків, коли співак-початківець повинен естетично оцінити співацький звук. Порівнюючи різні зразки звучання голосу, співак навчається розуміти й сприймати окремі компоненти вокального виконання, відрізнити правильне звукоутворення від неправильного.

Отже, зробимо висновок, що всі перераховані методи, які на сьогодні склалися у вокальній педагогіці, не виключають, а взаємодоповнюють одне одного. Кожен із них є системою прийомів, об'єднаних спільністю завдань, що постають перед педагогом і учнем у вокальному класі, а також способів їх вирішення.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Г. Постановка голосу: навч. посібн. Київ: Українська ідея, 2000. 156 с.
2. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. Ч. 3. М.: Музгиз, 1956. 101 с.
3. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва. Київ, 1985. 80 с.
4. Назаров И. О. Искусство пения. Москва: Музгиз, 1963.
5. Павлицева О. П. Методика постановки голоса: краткое пособие для хормейстеров и преподавателей пения. Москва: Музыка, 1964. 126 с.
6. Юссон Р. Певческий голос. Москва: Музыка, 1974. 136 с.
7. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Київ: ІЗМН, 1998. 160 с.
8. Яковлев А. Физиологические закономерности певческой атаки. Л.: Музыка, 1971. 64 с.

УДК 78.071.5:784

*Анна Карнаухова,
Обласний методичний кабінет
навчальних закладів мистецтва та культури
(м. Полтава)*

РОЗВИТОК ГАРМОНІЙНОЇ ОСОБИСТОСТІ НА УРОКАХ ВОКАЛУ В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ

Спів – один із найважливіших складових світової культури, невід'ємний історично перевірений засіб формування духовного, творчого потенціалу суспільства. Спів зі своїми багатовіковими традиціями, глибоким художнім і духовним змістом має величезний потенційний вплив на емоційний, моральний лад як виконавців, так і слухачів.

Вокал – це найбільш доступний вид дитячої творчості, який не потребує додаткових витрат, тому що людський голос універсальний, загальнодоступний інструмент і є випробуваним засобом музичного виховання.

Мета роботи полягає в тому, щоб через визначення естетичних, моральних і музичних цілей виховання, розкрити значення уроків вокалу для дітей молодшого шкільного віку.

На підставі аналізу робіт відомих педагогів-музикантів (Б. Асаф'єва, Н. Гродзенської, Д. Кабалевського, В. Шацької та ін.), вивчивши літературу А. Варламова, В. Ємельянова, Ж. Чалова, можна зробити висновок про те, що музичне виховання має унікальний сенс, його нічим не можна замінити в процесі загального розвитку дитини. Доведено вплив співу на активізацію розумових здібностей, естетичне, моральне та фізичне становлення дитини. Спів розвиває музичний слух, пам'ять, почуття ритму, увагу, мислення, зміцнює легені й увесь дихальний апарат.

Уроки вокалу в мистецькій школі – один із важливих чинників, що сприяє успішному особистісному і соціальному розвитку учнів. Дитина вступає в нове для себе соціальне середовище, куди входять викладач, його однолітки і батьки. Саме це середовище і формує стереотипи поведінки дитини. При цьому соціум висуває підвищені вимоги до особистісних якостей і характеру поведінки. Лінію особистісного розвитку на даному етапі задає навчальна діяльність і її плідність [3].

Розвиток особистості учня залежить від його оцінки дорослими і від рівня успішності в школі. Головний мотив у навчанні – це мотив досягнення успіху, саме він є основним критерієм розвитку. Дитина несвідомо порівнює себе з іншими дітьми та їх результатами і прагне домогтися такого ж успіху. Статус успішності також позначається на самооцінці дитини, яка важлива для його особистісного зросту.

Для благотворного розвитку молодшого школяра необхідно знати риси, характерні для даного віку. Цей період охоплює вік від 7 до 10–11 років. Він є сензитивним (оптимальним) періодом для розвитку таких функцій, як увага, уявлення, сприйняття, пам'ять, мислення і мова. Якщо упустити цей період у розвитку дитини, то можна затримати його особистісний розвиток і дорослішання, що викличе певні труднощі в майбутньому.

На даному етапі пам'ять у дітей набуває пізнавального спрямування, сприйняття має яскраво виражений емоційний характер, у них переважає наочно-образне мислення і підвищена стомлюваність [2].

Що стосується вокального розвитку на даному етапі, то голоси молодших учнів мають певну відмінність. Переважає високе, головне звучання, тембру властивий переважно сріблястий і легкий відтінок із перевагою помірних динамічних відтінків, голосовий діапазон обмежений, що пов'язано з ростом як дитячого організму, так і голосового апарату. Дитячий голосовий апарат відрізняється від дорослого своїми розмірами, гортань менше в 2–2,5 рази, голосові зв'язки також меншого розміру [1]. Тому дитячі голоси вимагають дбайливого ставлення, співочий репертуар повинен підбиратися продумано і відповідно до особливостей даного віку.

Співоча діяльність у мистецькій школі є необхідною умовою успішного соціально-особистісного розвитку дитини, бо забезпечує нероздільну єдність *соціального, інтелектуального, художнього аспектів; музично-освітньої, виховної діяльності та охорони здоров'я дітей.*

Процес соціалізації – це не тільки присвоєння людського досвіду, існуючих норм, цінностей і установок, а й накопичення індивідуального досвіду в процесі життєдіяльності та спілкування. У цій ситуації головними вихователями є не тільки батьки, а й педагог, який є провідником цінностей, культури і норм поведінки. Тому надзвичайно важливий статус педагога як професіонала і в першу чергу людини.

Ознакою соціалізації учня є прояв таких якостей особистості, як самостійність, ініціативність і відповідальність за свої дії і вчинки. У цьому віці дитина може регулювати свою поведінку на основі встановлених норм.

Інтелектуальний аспект впливу музики полягає в тому, що вона сприяє осмисленню і запам'ятовуванню інформації при зменшенні витрат часу та сил. Такі надзвичайно важливі вікові ознаки, як *образність, інтуїція, асоціативність, уява* характеризують дитячий

творчий механізм пізнання життя. *Дитяча інтуїція* як форма випереджувального відображення є унікальним способом сприйняття цілісності. *Образність мислення* сприяє активному переходу від звичайного до художнього. *Асоціативність, уява* – явища того ж порядку. Асоціативне мислення лежить в основі гнучкості, креативності мислення та формування компетентності особистості [4].

Одна з актуальних проблем сьогодення полягає в тому, що дитина перевершує своїх попередників у розвитку, але відстає в духовно-моральній вихованості, що пов'язано із загальною комп'ютеризацією. Педагог має бути провідником духовно-моральних ідеалів, таких як: добро, краса і любов до творчості. Спадщина світової музичної культури є багатим джерелом таких ідеалів, і чим раніше викладач долучить учня до них, тим успішніше він відбудеться як гармонійна особистість. Саме молодший шкільний вік найбільш сприйнятливий до виховних впливів, і ця основа є фундаментом для подальшого розвитку дитини. У пісню вкладено глибокий зміст і сенс, який сприяє моральному впливу і народжує здатність до співпереживання. Саме цей шлях формує моральність дитини. Музика, звернена до сфери почуттів малечі, впливає глибше, ніж дорослий [7; 9].

Однією з умов повноцінного соціально-особистісного розвитку дітей є їхнє здоров'я, психофізичний і психологічний стан. Нині через відомі соціально-економічні та екологічні обставини, певні несприятливі спадкові чинники реально виявляється тенденція до збільшення кількості дітей, що мають відхилення в стані здоров'я: дезадаптація, гіперактивність, психосоматичні та простудні захворювання. В цьому плані особливої актуальності набуває проблема охорони здоров'я і оздоровлення дитячого організму, де співоча діяльність має велике значення.

Людський голос є своєрідним індикатором здоров'я: чим сильніший голос, тим, як правило, міцніше здоров'я. У процесі співу зміцнюється співочий апарат, розвивається дихання, формується співоча установка, що сприяє вихованню хорошої постави і, в свою чергу, позитивно впливає на загальний стан здоров'я учнів. Особливий акцент слід зробити на такій особливості співу, як діафрагмальне дихання, яке є природним і дуже корисним для здоров'я, бо дозволяє раціонально функціонувати легеням, максимально збагачує кров киснем, активізує роботу черевної порожнини, викликає приплив крові до внутрішніх органів. За такої методики у співі задіяно не тільки голосові зв'язки, а й весь організм, у якому під впливом резонансних коливань кожен внутрішній орган вібрує по-особливому. Причому з хворими і здоровими органами це відбувається на різних частотах. Вібрація, що викликається співом, являє собою своєрідний масаж, що активізує приплив крові до хворого органу і в такий спосіб сприяє його оздоровленню.

Цінність співу полягає в здатності створити позитивний емоційний настрій, зняття психічних навантажень і затисків. Постійне заняття співом покращує імунітет, знижує частоту простудних захворювань. Багато залежить від ритму і характеру музики, яка матиме як позитивний ефект, так і негативний, якщо напружений ритм або гучні звуки.

Логоритмічна гімнастика як комплекс коротких вправ під музику дозволяє зняти різну статичну і динамічну напругу. Ритмотерапія, об'єднуючи жест, танець і міміку, допомагає не тільки релаксації, але й установленню дружніх відносин між дітьми. Музикотерапія як метод слухання музики певного типу має певний оздоровчий ефект і релаксаційну дію. Посмішкотерапія створює позитивну емоційну навчальну ситуацію: через посмішку сам звук освітлюється, стає вільним, при цьому з'являється позитивний настрій. Фольклорна арт-терапія спрямована на позбавлення від негативних рис особистості й на розвиток комунікаційних компетенцій дітей [5; 8].

Отже, співоча діяльність виступає умовою гармонійного, всебічного розвитку дитини, бо сприяє формуванню віддалених цілей (назвемо їх метапотреб), які організують життя дитини, вносять у нього сенс, упорядкованість і духовну свободу, тобто певною мірою дозволяють говорити про самоактуалізацію особистості учня.

Список використаних джерел:

1. Алмазов Е. И. О возрастных особенностях певческого голоса у дошкольников, школьников и молодежи. *Развитие детского голоса*. Москва: АПН РСФСР, 1963. С. 18–27.
2. Диагностика учебной деятельности и интеллектуального развития детей: сб. науч. трудов / под ред. Д. Б. Эльконина, А. Л. Венгера. Москва: НИИОПП, 2006. 48 с.
3. Зими́на А. Н. Основы музыкального воспитания и развития детей. Москва: Гуманит. изд. центр «Владос», 2000. 304 с.
4. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва: Таланты – XXI век, 2004. 496 с.
5. Назарова Л. Д. Фольклорная арт-терапия. Санкт-Петербург: Речь, 2002. 240 с.
6. Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике. Москва: Классика – XXI, 2004. 136 с.
7. Смолина Е. А. Современный урок музыки: творческие приемы и задания. Ярославль: Академия развития, 2006. 128 с.
8. Федій О. А. Естетотерапія: навч. посіб. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ: Центр учбової літератури, 2012. 304 с.
9. Юсфин А. Г. Музыка – сила жизни. Санкт-Петербург: Аюрведа Плюс, 2006. 260 с.

УДК 78.071.5:784

*Наталія Коверда,
Шишацька дитяча музична школа
(сmt. Шишаки)*

СПЕЦИФІКА РОБОТИ З ХОРОМ У МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ

Любов до співу – це найперше, що приводить до хору його учасників, а ще – можливість урізноманітнення життєвого вибору. Одні говорять, що завдяки хору стало більше друзів, інші – з'явилася маса позитивних емоцій, а решта, – що це просто цікаво і захоплююче.

Узагальнені властивості навчання та виховання досліджено у працях Ю. Бабанського, А. Кузьмінського, В. Кушніра, А. Макаренка, В. Сластьоніна, В. Сухомлинського та ін.; теоретичні основи роботи з хором розкрили Н. Дем'яно, Г. Левченко, П. Лиманський, К. Пігров [1], О. Раввінов [2], Т. Смирнова [3], В. Соколов та ін.

Мета статті – проаналізувати роботу над вокально-хоровими навичками у процесі навчання дітей у хоровому колективі.

Із давніх часів люди помітили, що музика має велику силу естетичного впливу на особистість. Особливі виховні можливості має вокально-хорове мистецтво, яке є ефективним засобом залучення до прекрасного. Людський голос, як вважав З. Кодай, – це чудовий і доступний інструмент, а спів створює найсприятливіші умови для формування загальної музичної культури. А. Луначарський говорив: «Коли люди припинять співати, вони перестануть жити». А чи багато ми знаємо про хорове мистецтво, про виконавство, про його значення в житті, про те, що дає хоровий спів людині?

Якщо говорити про хор у мистецькій школі, то потрібно знати, що для якісного і хорошого звучання хор потребує навичок ансамблевої злитості голосів і чистоти загального строю. У колективному хоровому виконанні потрібно навчитися співати разом, не виділяючись із загального звучання ні тембром, ні силою свого голосу. Отже, кожному співаку необхідно пильно прислухатися до співу своїх сусідів і вливатися у звучання їхніх голосів так, щоб уся хорова партія звучала, як один голос, а всі партії разом – як одне ціле. Для досягнення злитості звучання кожному співаку треба вміти: чисто інтонувати, точно виконувати ритмічний малюнок мелодії, не відстаючи від інших співаків і не переганяючи їх;

співати не голосніше і не тихіше; не виділяти індивідуальних особливостей свого тембру із загального звучання.

Художнє виконання пісенно-хорового репертуару в дитячому хорі може бути лише на основі розуміння й відчуття дітьми художнього образу пісні. Це є першою і обов'язковою умовою художнього співу.

Вокальні навички – це комплекс автоматизованих дій різних частин голосово-дихального апарату, які відбуваються під час співу; підкорюються волі співака, його виконавським бажанням. Вокальні навички можна умовно поділити на: навички дихання, володіння звуком, володінням словом у пісні. Всі ці сторони вокальної техніки тісно пов'язані одна з одною, впливають одна на одну. Щоб діти співали емоційно, слід вибирати вправи найбільш змістовні, мелодійні. Чимало вчителів використовують замість вправ уривки з пісень і хорів.

Вокально-хорові навички прищеплюються в процесі вивчення пісенно-хорового репертуару, що поступово ускладнюється, а також за допомогою спеціальних вокально-хорових вправ. Вміння – це означає застосовувати знання на практиці. Вміння співати складається з великої кількості часткових умінь і навичок. Від таких часткових умінь, як наприклад, правильна постава під час співу, регулювання дихання, дикція, чисте інтонування, залежить якість співу. Тільки внаслідок багаторазової роботи мелодія буде виконана в потрібному темпі, рівно і чисто.

Для того, щоб діти співали у хорі, потрібно їх бажання і інтерес, чимось їх зацікавити. Й. Левідов вважав, що методика навчання дітей співу в першу чергу пов'язана з їх емоційною діяльністю.

Із самого початку і протягом всього періоду навчання викладач приділяє постійну увагу правильній поставі учнів, яка є необхідною умовою правильного дихання, звукоутворення тощо. Правильна постава добре впливає на внутрішній стан дитини, добре її організовує. Викладач повинен наполегливо і неухильно домагатись утворення навички правильно стояти чи сидіти під час співу. Викладач разом з тим знає, що не треба ставити перед учнями таких вимог, яких вони не можуть виконати. Працюючи з учнями 1-3 класів над вдихом, успішно використовують порівняння з тим, як вдихають аромат квітки. Цей ігровий прийом, рекомендований Н. Гродзенською, коли викладач фіксує увагу дітей на образі та вдосконалює їхнє вдихання, не відходячи від ігрового образу. У 4-8 класів таке порівняння варто використати, але не в плані гри, бо для учнів 13-16 років це буде дещо штучним. З перших кроків роботи над звуком викладач привчає учнів до вироблення округлого звука на голосних. Мова йде про такий спів, при якому «а» наближається якоюсь мірою до «о», «і» – до «и», «є» – до «е». Співак при цьому збільшує резонаторну порожнину, піднімаючи піднебіння.

Іноді у шкільному хорі причиною нечистого співу є незручна для даного хору тональність, яка викликає у дітей напруження звучання. Корисно в цих випадках змінювати тональність на 0,5-1 тон вниз або вгору, шукаючи найбільш зручну теситуру. Основою хорошого строю є чистий унісон. Викладач ставить перед дітьми завдання – прислухатися до загального звучання, щоб нібито звучав один голос.

Добираючи репертуар для співу в хорі, потрібно звернути велику увагу і на доступність пісні для виконання. Тут важливо зважити на такі сторони пісні:

- 1) *діапазон*. Краще вибирати твори, які знаходяться в примарній зоні, тобто для сопрано $e^1 - e^2$, для альтів $h - c^2$;
- 2) *теситура*. Дільниця діапазону, яка найбільш використовується, повинна бути саме в цій зоні;
- 3) *інтонування*, що залежить від характеру мелодичного руху, ладового положення;
- 4) *дихання*. Тут має значення довжина музичних фраз, ланцюгове дихання;
- 5) *темп*. Середні темпи легші для виконання, швидкі й повільні – складніші;
- 6) *ритм*. Пунктирні ритми, нерівні поділення важчі, спокійний ритм, симетрична метрика – легші.

Потрібно звернути увагу на кількість голосів, на їх співвідношення, їх мелодійну виразність, гармонійність і також на фактуру. Важливим є питання якого типу твір: а capella чи з супроводом. Хотілося б, щоб вчителі підбирали репертуар для дітей враховуючи їхній вік. Дуже часто можна побачити, що твір не відповідає даній віковій категорії. Тому репертуар у хоровому колективі відіграє важливу роль.

Розучування хорового твору посідає центральне місце в хоровій роботі з дітьми. Від того, як буде розучена пісня залежить успіх хору. Буває, що дитячий хор виконує твір досить емоційно, жваво, безпосередньо і із задоволенням, але некрасивим, форсованим звуком, незлагоджено в інтонаційному відношенні. Але буває й навпаки. Тому потрібно враховувати всі аспекти у виконанні.

Отже, виходячи з власного досвіду, можу сказати, що будь-який керівник (чи досвідчений професіонал, чи початківець) зміг би правильно й майстерно організувати хор, використовуючи всі методичні рекомендації та поради. До цієї теми я ще звертатимусь не раз, і, на мою думку, потрібно поглиблювати знання, щоб бути впевненим, що добре знаєш своє мистецтво.

Список використаних джерел

1. Пигров К. К. Руководство хором / под ред. К. Птицы. Москва: Музгиз, 1964. 220 с.
2. Раввінов О. Методика хорового співу в школі. Київ: Муз. Україна, 1969. 124 с.
3. Смирнова Т. А. Хорознавство. (Історія, теорія, методика). Харків, 2018. 180 с.

УДК 78.087.681

*Наталія Коришунова,
Полтавська дитяча музична
школа № 3 імені Б. Гмирі (м. Полтава)*

ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК В УЧНІВ З УРАХУВАННЯМ ОСОБЛИВОСТЕЙ РОЗВИТКУ ДИТЯЧИХ ГОЛОСІВ

Вокальне мистецтво є важливою засобом виховання духовності людини, її культури та дозвілля. У своїй роботі О. Юрко зазначає: «Вокальні заняття є одним із засобів різнобічного розвитку учнів: музично-творчого і особистісного. Воно сприяє задоволенню співацьких потреб дитини, збагаченню кращими зразками вокальної літератури; дає можливість через концертну діяльність брати участь у загальнокорисній діяльності» [4, с. 8].

Актуальні питання розвитку вокальних навичок у дітей розглянуто в працях В. Соколова «Розвиток дитячого голосу» (1966), О. Юрко «Вокальне виховання дітей та юнацтва в закладах загальної додаткової освіти» (2005) [3], С. Крижанівського «Вправи для розспівування» (1977) [3], Л. Гавриленко «Розспівування і вокаліз як складники вокального виховання учнів» (2008) [1] та ін.

Мета статті – проаналізувати процес формування вокальних навичок учнів з урахуванням особливостей розвитку дитячих голосів.

Багатоскладова мета розвитку співацького голосу дитини, її вокальних навичок і формування емоційно-почуттєвої сфери, над якою працює педагог, завжди є актуальною. Голосовий апарат у дітей, як і весь організм, знаходиться в процесі постійного розвитку і формування – у цьому полягає основна відмінність від голосового апарата дорослої людини. Голоси дітей 7-10 років не мають достатньої повноти і сили. Індивідуальний тембр голосів в більшості випадків відсутній, діапазон, як правило, обмежений. В 11-14 років у дітей голоси набувають грудного відтінку і, як наслідок, більшу повноту і насиченість. Можуть зустрічатися голоси обмеженого діапазону. Це не повинно стати перепоною в роботі вчителя, бо голос так само, як і музичний слух, розвивається у процесі роботи.

Працюючи над розвитком вокальних навичок, викладач зобов'язаний піклуватись про збереження дитячих голосів. Під час занять треба слідкувати, щоб діти співали спокійно, без напруги, бо надмірне форсування звука може призвести до втрати голосу. Важливо з перших занять пояснити дитині про бережне ставлення до свого голосу.

Охорона дитячого голосу особливо необхідна в мутаційний період, коли відбувається «ломка» голосу. З наближенням перехідного віку дитячі голоси поступово починають втрачати свої співочі властивості. Це відбувається у зв'язку з фізіологічними змінами гортані. Ознаки мутації – сипіння, хрипота. Зрив голосу в більшості випадків проявляється в 13-14 років. При появі ознак мутації у хлопчиків (у яких процес протікає більш боляче, ніж у дівчат), можна на цей період їх відсторонити від занять. Дівчата ж можуть продовжувати співати, але на умовах, що їх спів буде обмежений у діапазоні й динаміці.

Важливим елементом у розвитку дитячого співу є співоче дихання. В житті у людини дихання відбувається невимушено, інстинктивно. Ми не замислюємося над тим, як дихаємо, а при співі треба регулювати цей процес. Якщо звичайне дихання характеризується рівномірністю вдиху і видиху та невеликою глибиною, то при співі потрібен активний, більш глибокий вдих і відповідно організований, подовжений видих.

Ми знаємо, що співати зручніше стоячи, але специфіка бандуриста не завжди дозволяє це. Бандуристи співають здебільшого сидячи і в цьому положенні, на жаль, втрачається сила звуку. На заняттях викладач садить дитину так, щоб її спина була рівною, не зігнувшись і не розвалившись на стільці. Це необхідно для того, щоб було зручно і легко дихати під час співу. Корпус повинен бути спокійним і зібраним, голову слід тримати прямо і вільно, м'язи обличчя та щік не напружені – все це так чи інакше впливає на дихання. З перших занять потрібно навчити дітей організовувати своє дихання під час співу, володіти, регулювати його.

Великою помилкою є взяття дихання посеред слів. Деякі діти, взявши дихання перед початком співу, відразу видихають, а так як об'єм легенів не достатній, переривають спів на півслові, порушуючи тим самим мелодичну лінію і сенс фрази. Викладач має за допомогою вправ навчити дітей затримувати дихання, використовувати його економно, рівномірно на всю музичну фразу.

Не менше значення під час співу має дикція. Чітка і ясна вимова тексту пісні необхідна для виразного виконання. У дітей, особливо молодшого віку, артикуляційний апарат переважно розвинутий слабо. Під час співу в дітей часто спостерігається напруження м'язів обличчя, скутість нижньої щелепи, в'ялі, пасивні рухи губ. Одним із недоліків є «ковтання» приголосних, особливо в кінці слів. Приголосні мають вимовлятися активно, легко, коротко.

У процесі навчання дітей співу викладач повинен враховувати індивідуальні здібності кожного учня, прагнути прищепити їм культуру співу і розвинути в них здатність керувати своїм голосом, як музичним інструментом.

Отже, у мистецькій школі під керівництвом вчителя учні не тільки навчаються вокального співу, а й набувають знань про співацьке голосоутворення, у них формуються та вдосконалюються вокально-технічні навички, розвиваються виконавські здібності, виховується музично-естетичний смак, розширюється загальний світогляд на основі виконання кращих зразків світової та народної пісенної літератури.

Список використаної літератури

1. Гавриленко Л. Розспівування і вокаліз як складники вокального виховання учнів. *Мистецтво та освіта*, 2008. № 1. С. 12-15.
2. Єгоричева М. І. Вправи для розвитку вокальної техніки. Київ: Муз. Україна, 1977. 112 с.
3. Крыжановский С.К. Упражнения для распевания. Киев : Муз. Украина, 1977. 80 с.
4. Юрко О. О. Вокальне виховання дітей та юнацтва в закладах загальної додаткової освіти: метод. посібник для вчителів музики загальноосвітніх шкіл, керівн. вокальних гуртків, студ. диригентсько-хорових фак-тів муз. та пед. вузів. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2005. 138 с.

РОБОТА НАД ДИХАННЯМ З УЧНЯМИ-ПОЧАТКІВЦЯМИ У КЛАСІ СОЛЬНОГО СПІВУ

Клас сольного співу в мистецькій школі є складовою частиною музично-естетичного виховання учнів. Даний предмет передбачає загальний музичний розвиток музичного слуху та голосу, музичного смаку, загального світогляду, вокально-технічних та виконавських навичок (дихання, звукоутворення, дикції, артикуляції та ін.), а також вміння застосовувати отримані знання у практичній діяльності.

Питанням музичної педагогіки та особливостям розвитку фізіології голосового апарату присвячено роботи таких вокалістів-педагогів, як: В. Антонюк, О. Апраксина [1], В. Багадуров [2], Н. Гребенюк, Л. Дмитрієв [3], Д. Євтушенко [4], А. Менабені [5], О. Сулерак та багатьох інших фахівців.

Мета статті — розкрити значення дихальних вправ та формування навичок звукоутворення у дітей на уроках сольного співу.

На першому році навчання викладач повинен визначити вокальні, музичні, фізіологічні, психологічні особливості кожного учня та стан його голосового апарату. Організувати роботу так, щоб протягом першого року навчання учень мав можливість: одержати теоретичні відомості про будову голосового апарату; засвоїти співацьку поставу (положення корпусу, голови, природність і невимушеність м'язів обличчя, шиї, артикуляційного апарату); оволодіти навичками співацького дихання, атакою звука; набути основних навичок формування голосних і приголосних звуків; учитися контролювати чистоту інтонування; розвивати навички художнього виконання.

На заняттях у молодших класах потрібно навчити учня своєчасно починати і закінчувати твір, брати дихання після вступу та між музичними фразами, вчити виконувати пісні легким звуком у рухливому темпі та наспівно – у помірному; навчити співати природним звуком, виразно виконувати логічні наголоси в музичних фразах і чітко вимовляти приголосні в словах і в кінці слів.

На другому році навчання учень має: навчитися вірно інтонувати мелодію та інтервали, утримувати інтонацію на звуці, який повторюється; засвоїти навички співацького дихання; відчувати мелодію в супроводі, вміти передавати характер твору; виконувати поспівки та окремі музичні фрази без супроводу.

Спів – це виконавство на живому музичному інструменті. На ньому не заміниш струни, як у скрипки, чи клавіш, як у фортепіано. Цей живий інструмент на все життя для співу і для мови один, його потрібно берегти, зміцнювати, а володіння ним удосконалювати. Наш голосовий апарат, по суті, є пневматичним інструментом, який працює від «нагнітання» повітря, тобто основним чинником звукоутворення є дихання.

Дихання – основа співу. «У співака, – відзначив видатний італійський співак Е. Карузо, – може бути найнадійніший слух і найкращі наміри, але якщо він не володіє диханням, він буде співати нечисто, або «подаватиме нежиттєздатні, слабкі звуки». У процесі навчання педагог повинен ознайомити дітей із чотирма основними типами дихання: *ключичне; грудне, або реберне; черевне, або діафрагмальне; грудочеревне.*

Грудочеревне дихання характерне для всіх національних вокальних шкіл на сучасному етапі. При цьому диханні грудна клітина розширюється вперед, а нижня її частина в сторони. Це найкращий тип дихання, оскільки він природний. Це дихання не спричиняє штучної перенапруги м'язів і водночас збагачує киснем усі тканини легень. Суттєвим є те, що при

грудочеревному диханні найлегше організувати свій організм для співу, а значить, одержати оптимальний запас повітря, потім його затримати, щоб згодом у процесі співу економно витратити. Грудочеревний (змішаний) тип дихання корисний як для здоров'я, так і для навчання співу та виконавства.

Працюючи над співацьким диханням, слід пам'ятати, що у цьому процесі є три фрази: *вдих, затримка повітря і видих*. При фізіологічному диханні – вдих, видих, пауза.

Вдих. На початку співу та в повільних темпах вдихати найдоцільніше через ніс. Це рефлекторно готує до співу діафрагму і піднімає «купол» піднебіння. У швидких темпах співаки беруть дихання ротом. Тренування вдиху через ніс під час співу рекомендовано починати у повільних темпах.

Затримання дихання. Це важливо не лише для співу, а й найкращий засіб у збереженні здоров'я. Лікарі давніх часів порівнювали вдих і затримку повітря відкриванням вікон для вентиляції чим ширше і триваліше відкриті вікна в кімнату – тим краще вона провітрюється, чим глибший вдих і тривала затримка повітря в легенях, тим краще освіжується кров. Але вокальна затримка повітря дуже коротка. Процес вдиху і затримка повітря підготовляють вокально-дихальний апарат для співу.

Видих. Це безпосереднє джерело потрібно починати з видиху, як чинника комфортного, спокійного вдиху. За видихом рефлекторно наступає дихальна пауза, після неї виникає необхідність знову вдихнути.

Ось досить ефективна вправа для тренування співацького дихання, якою користуються багато років:

- повністю видихнути повітря через рот;
- відразу помірно – коротко вдихнути носом;
- коротка затримка – 1 секунда;
- довгий, плавний видих на «с-с-с», крізь зуби (при цьому губи витягнуті).

Ось декілька гімнастичних вправ для вироблення відчуттів правильного співочого дихання у дітей молодшого та середнього віку:

Дихальна вправа №1

Прямий корпус. Руки на стегнах. Губи м'яко зімкнені.

На «раз» – піднятися на носочки (вдих через ніс),

«два» – опуститися на п'яти з видихом через рот.

Повторити 3-5 разів.

Дихальна вправа №2

Корпус прямий. Руки на стегнах.

На «раз» – вдих і піднятися на носочки,

На «два» і «три» – повільно опуститися на п'яти з уповільненням

Дихальна вправа №3

Корпус прямий, руки закладені за шию.

Руки вправ 1 та 2.

Дихальна вправа №4

Початкове положення корпусу впр. № 1.

На «раз» – піднятися на носочки з руками, які змикаються над головою.

На «два» – видих, руки повертаються в початкове положення.

Повторити 3-5 разів.

Вправу виконувати, поступово продовжуючи видих на рахунок 2, 3, 4 і 5

Дихальна вправа №5

Різко обіймаючи руками корпус – (вдих) шумно через ніс, розслабляючи руки, – видих.

Вправа «Насос»

На «раз» – нахилиємо корпус, імітуючи накачування насосом (вдих носом).

На «два» – розправляємо (видих через рот), 3-5 разів.

У вокальній роботі з дітьми завжди виникали запитання: як і якою мірою можна тренувати (і чи взагалі потрібно) дихання? Щоб відповісти на ці запитання, потрібно звернутися до фізіології та медицини. Дихання – це фізіологічний акт рефлекторного (поза свідомістю і волею) типу. Різні галузі медицини (пульмонологія, кардіологія, неврологія, алергологія) однак стверджують про формування у дітей і регулювання усіма засобами, спокійного типу дихання (мед. термін). Спокійний тип дихання сприяє ритмічній роботі серця, пульсу, стану врівноваженості, чим запобігає нервовим захворюванням, допомагає уникнути хвороб дихальної системи.

У своїй роботі педагог не має права шкодити здоров'ю учня. До дитячого голосу потрібно підходити з великою обережністю. Дошкільнятам і школярам молодшого віку не можна фіксувати підвищену увагу на дихальному процесі, оскільки це викликає, як правило, порушення дихального рефлексу – з'являється задуха, бажання додатково вдихати. З дітьми рекомендується вивчати опосередковані через спів дихальні вправи: розспіви на протяжних звуках, протяжні пісні. Спокійний тип дихання формує змішане грудочеревне дихання. При правильній (грамотній) вокальній роботі такий тип дихання формується поступово.

Працюючи з дітьми вокалістами достатньої уваги потрібно приділяти поставі корпусу. Це не лише естетичний і мобілізуючий момент – при підтягнутій, рівній без напруги поставі повітряні шляхи притискаються до передньої стінки грудної клітини і утворюють зворотній клапан, який спонукає автоматично перейти на грудочеревне дихання з коротким вдихом і довгим видихом. Зворотній клапан є регулятором витрати повітря як при співі, так і при розмові. Якщо зворотній клапан не утворюється, то регулювання повітря беруть на себе прилеглі до голосових зв'язок м'язи – відбувається перенапруга, і утворюється неприємний голос. При такому стані посилено працюють слинні залози.

Робота над диханням і звукоутворенням завжди йдуть разом. Важливо, яка за видом звукова атака використовується: *м'яка, тверда, чи придихальна*. При *м'якій* атаці голосові зв'язки змикаються на початку звукоутворення неповністю. Звучання *м'яке*, рівне, не форсоване, надовго зберігає голосовий апарат. *М'яка* атака звуку рекомендується для дітей як найефективніша.

Артикуляція і дикція – важливий розділ вокальної роботи. Її потрібно починати з мовної функції, щоб діти навчилися говорити *м'яко*, близько, ніби «на губах», без натиску на горло. Відомий український співак А. Мішута зауважував, що «спів також є мова, тільки з подовженими складами і у відповідних музично – вокальних звуках».

Дикція – це чітка вимова приголосних, складів і слів. Приголосні допомагають формувати голосні. Як у мові, так і у співі потрібно добиватись активності артикуляційного апарату, його рухливості. На вокальних вправах необхідно відпрацювати кожну приголосну у поєднанні з різними голосними. Так для рухливості нижньої щелепи корисні склади «та», «да», «дай». Для заокруглення звуку і «боротьби» з відкритим звуком корисні вправи зі складами «му», «ку», «гу», «ко», «го», «мо», «ло», «лю», світлого звучання допоможуть досягти вправи на «мі», «лі», «ні», «рі», «мі», «ле», «не», «ре».

У роботі над вокальним твором зокрема текстом, педагог повинен звертати увагу дітей на особливе дикційне правило, за яким приголосна приєднується до наступного складу: *Ук-ра-їна = У-кра-їна. Вес-на = ве-сна*.

Для вдосконалення співаючого слова, покращення артикуляційної рухливості мовних органів (губ, язика, м'язового апарату обличчя) у дітей всіх вікових категорій, використовуємо скоромовки: «*Раз дрова, два дрова, три дрова*». Проговорюючи просту скоромовку, діти замінюють фонему Р, фонемою В (дрова-двора). Вправу повторюють 3-5 разів і задають додому.

Цей методичний прийом може бути використаний при вивченні інших скоромовок: «Один двір, два двори, три двори»; «На дворі трава, на траві дрова». Скоромовки корисно проспівувати на тризвуках і різних звукорядах.

Для тренування м'язів обличчя губ, застосовують артикуляційні вправи на подовжену вимову голосних

і – і – і (посміхнулися),
у – у – у (загуділи),
о – о – о (здивувалися),
а – а – а (зраділи),
і – у – о – а.

Для усунення недоліків «лінивого язика» – швидко промовляють склад «ля» або «ла» – слідкуючи щоб максимально рухався кінчик язика, а основна його частина, була спокійна.

«Коник»: 10-30 сек. – поцокати голосно і швидко язиком.

Всі вокальні вправи діляться на два основних види: ті, що налаштовують і вокально-технічні. До перших належать ті, які на початку занять приводять голосовий апарат в «робочий стан».

Вправи для дітей, повинні бути нескладними, звукосполучення зручними (в межах квінти). Налаштування голосового апарату проводиться в основному на тонічних тризвуках і звукорядах, які співаються спочатку зверху вниз звуком статного характеру. (Стакато при м'якій атаці звука добре налаштовує голосовий апарат на легке і м'яке звучання. У верхньому відрізку робочого діапазону голосу краще відчувається головне резонування, що є найбільш характерним для дитячих голосів).

Високе положення гортані в дітей молодшого віку сприяє кращому звучанню голосної «і», тому можна починати вокальні вправи з неї, поступово використовуючи всі голосні.

У молодшому та середньому віці голосу звук «а» у дітей буває відкритим («білим»). Цей недолік усувається, якщо голосна «а» заокруглюється при допомозі більш «темних» голосних «о», «у».

У дітей зустрічаються дефекти вимови приголосних «с», «р». Для швидкого виправлення «с» діти проспівують на нескладних звукорядах слова, які починаються на приголосну «с» (сарафан, самокат та ін.), або виконують вправу: при вимові звука дитина міцно стискає руки в кулак і ніби «вижимає» звук «ссс» (треба слідкувати, щоб у дитини при цьому не напружувалися шийні м'язи).

Виправляти фонему «р» слід у сполученнях: «дрррр», а потім сполученнями «доброта, радуга, ремесло». Ці сполучення приголосних проспівувати на звукоряді. При стійкості дефекту (картавості) учень направляється до логопеда.

Постановка голосу – це складний і тривалий процес пошуків скоординованого зв'язку між надставною трубою, напруженням м'язів голосових складок та величиною підкладочного тиску.

У кожного співака індивідуальна, притаманна саме йому будова вокально-резонаторних порожнин. Потрібно знайти свій оптимальний варіант яскравого, повноцінного звука і стабільно ним користуватись. В цьому і полягає основна задача педагога.

Список використаних джерел:

1. Апраксина О. А. Методика развития детского голоса. Москва: МГПИ им. В. И. Ленина, 1983. 96 с.
2. Багадуров В. А. Вокальное воспитание детей. Москва: АПН РСФСР, 1953. 96 с.
3. Дмитриев Л. Б. Основа вокальной методики. Москва: Музыка, 2000. 338 с.
4. Євтушенко Д. Г. Роздуми про голос: нотатки педагога-вокаліста. Київ: Муз. Україна, 1979. 91 с.
5. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению. Москва: Просвещение, 1987. 93 с.

СПЕЦИФІКА ПОСТАНОВКИ НАРОДНОГО ГОЛОСУ

Народна манера співу має глибоке коріння. Вона нерозривно пов'язана з історією, культурою та звичаями того етносу, в рамках якого вона була сформована. Поступово, з розвитком системи професійної освіти, виникає методичний підхід, який сприяє зростанню вимог до кожного виконавця. Одним із компонентів формування навичок співу є процес накопичення слухового досвіду шляхом ознайомлення з існуючою музичною практикою.

Становлення майбутнього виконавця народного вокалу – складний процес, обумовлений наявністю тісного взаємозв'язку між формуванням цілісної особистості та професійною компетентністю того, хто навчається. Нині проблема навчання народному співочому мистецтву залишається актуальною. Це пов'язано з тим, що навчання такому співу, як правило, починається ще в дитинстві, зазвичай в установах додаткової освіти, й триває у віці, коли співак переходить до професійного освітнього закладу. Такі співаки вже мають досвід у вокальному мистецтві. Добре відомо, що кожен учень має особливі голосові та слухові дані, темброві характеристики голосу. Як показує педагогічна практика, дуже часто учні приходять на навчання зі сформованими дефектами у звучанні голосу. Це наштовхує на розуміння важливості саме педагогічного професіоналізму в постановці народного голосу. Викладач має уявляти, планувати й контролювати всі етапи навчання співу, вміти визначати, яка саме музична дія відбувається правильно, де допускаються помилки і як досягти поставленої мети.

Народний спів і фольклор є джерелом пам'яті та її сховищем. Це обумовлює звернення численних розвідок до проблематики народного вокалу. Питання, пов'язані з упровадженням народної манери співу у сферу естрадного музичного мистецтва, окреслюються в розробці В. Тормахової. Серед дослідників треба особливо виділити внесок Є. В. Бакликової [1], Л. Г. Горлової, П. П. Дуки [2], Р. Р. Заседателява [3], Н. Р. Кондратенко, Ю. Б. Лаврової.

Мета статті – аналіз актуальних питань, пов'язаних із процесом виховання народної манери співу та аналіз специфіки народного вокалу в сучасному мистецькому просторі України.

Народний вокал являє собою напрям музичного мистецтва, яке ґрунтується на досвіді багатьох поколінь та спирається на народнопісенні та виконавські традиції певних географічних регіонів, що передаються від покоління до покоління. У процесі звернення виконавців до пісенного фольклору намітилися два основних підходи до його освоєння: автентична та концертно-сценічна манера. Одним із головних питань автентичної і концертно-сценічної манер є питання про так званий звуковий ідеал: в автентичній манері співу, з урахуванням різноманіття народних традицій, такого поняття не існує взагалі, а в концертно-сценічній цьому явищу надається велике значення. Важливу роль тут відіграє питання постановки голосу: «Поставлений голос відзначається звучністю, підвищеною гучністю, широтою звуковисотного діапазону, тембровим багатством, чіткістю вимовляння слів, низькою стомлюваністю. Методика постановки голосу для різних видів співу й мови не однакова, хоча й спирається на загальні принципи використання дихання, резонаторів, артикуляційних органів» [2, с. 147].

У руслі цього напрямку можна виділити два основні підходи до навчання народного вокалу. Перший із них передбачає освоєння народної пісні без спрямованості на поглиблене вивчення однієї або декількох регіональних традицій. Серцем цієї концепції є «освоєння учнями народнопісенної спадщини без урахування специфіки народнопісенного інтонування, але й у народній манері звуковидобування. Другий підхід до осягнення народної манери

співу в рамках автентичного напрямку спрямований на навчання учнів конкретній народнопісенній традиції.

Спів у народній манері є однією з важливих складників сучасної музичної культури. Процес освоєння народного вокалу передбачає постійний моніторинг шляхів удосконалення існуючих методичних підходів. Опираючись на власний досвід роботи, хочемо зауважити, що нам, педагогам-вокалістам, дуже важливо правильно розпізнати голос дитини, яка прийшла вчитися співати. Вважаємо, що для кожного учня потрібно підібрати відповідні тільки його голосу вправи для розвитку вокальної техніки. Для цього необхідна велика уважність педагога, щоб встановити, які вправи і в якій послідовності доцільно давати тому чи іншому учневі. На кожному уроці слід приділяти велику увагу таким поспівкам, адже фактично під час виконання цих вправ і формується вокальна техніка юного співака.

Звернімося нині безпосередньо до особливостей вокального апарату виконавця. Крім анатомічних, фізіологічних і психологічних особливостей кожного, хто навчається співу, важливо враховувати також можливості впливу мистецтва на емоційну сферу виконавця у співочому процесі. Під час занять вокальний педагог аналізує техніку учня, подумки уявляючи роботу його голосового (вокального) апарату. Під час співу учень одночасно чує свій голос, отримує уявлення про роботу голосового апарату, відчуває різні вібраційні явища, бачить артикуляційні рухи.

У справжньому народному співі голос – звук ніби відходить на другий план, поступаючись смислової інтонації, інтонуванню слова. Цей принципово важливий момент народного співу є складником особливого музичного мислення народних співаків («співаю, як розмовляю») і не може досягатись механічним шляхом.

Народний вокал – це спів на посмішці, верхні зуби повинні бути відкритими. Щоб перейняти народну манеру співу, можна давати учням слухати гарних виконавців, на кого можна орієнтуватись, хто власне особливо сподобається дитині. Під час співу треба слідкувати, щоб звук не був занадто відкритим, якщо це не фольклорний автентичний вокал, тому що народне виконання і фольклорно-автентичне різняться між собою. Народне все одно більш окультурене, академізоване, має округліший звук, але при цьому світлий, а фольк – плоскіший за звуком. Для народного вокалу важливим є зв'язок з мовою, що проявляється як у особливостях артикуляції, природно-розмовній манері співу. Якщо ж звернутись до питання техніки звукоутворення, то і в академічній манері, і в народній надзвичайно важливою є робота голосових зв'язок, спрямованість звуку та правильне використання природних грудних і головних резонаторів. Від дії означених резонаторів залежить характер і забарвленість голосу. Менш за все народні співаки використовують м'яке піднебіння, «купол», «позіх», який слугує прикриттю голосу на верхніх звуках. Спів характеризується відсутністю вібрації, рівністю і стійкістю звука. Звук випромінюється більш прямолінійно, притому резонують переважно груди, ротова порожнина, тверде піднебіння та зуби.

Важливу роль у розвитку вокальних даних співака-учня грають особисті якості педагога. Поряд із високим професіоналізмом викладачеві необхідно володіти професійним тактом. Якщо учень проявляє навіть незначні досягнення й демонструє нехай і середні результати в освітньому процесі, необхідно заохотити, підтримати, відзначити його зусилля, що може забезпечити стійку мотивацію до вокальної діяльності. Викладач повинен своїм особистим прикладом демонструвати любов до народного співу, радість і задоволеність своєю професією.

Сучасні дослідники виділяють ряд практичних вимог, які мають бути присутніми на індивідуальних уроках. «Педагог з уважністю підходить до виховання голосу, намагаючись допомогти співаку пізнати його неповторність, красу тембру і внутрішнє «Я», свою мистецьку роль. Практичне ілюстрування власним голосом, показ правильного звукоутворення, співацької опори, дихання і інші методи використовуються для пояснення специфіки народного звуку» (В. О. Жадько).

Основою для навчання є індивідуальний підхід, поєднаний з ансамблевим та хоровим співом, так як ансамблевий спів є більш характерним для народного мистецтва. Саме різні

за кількістю учасників виконавські склади будуть сприяти формуванню слухового апарату, розвитку вміння співати гуртом, яке набагато більш відповідає народному музикуванню, аніж сольний спів.

На сьогодні немає єдиної думки, загальноприйнятної методики постановки народного голосу. Саме тому підхід до викладання народного співу в кожному вокальному класі індивідуальний і залежить від особистого розуміння педагога, його уявлення та позицій щодо народного співу.

Отже, спів у народній манері є однією з органічних складників сучасної музичної культури. Процес освоєння народного вокалу передбачає постійний моніторинг удосконалення існуючих методичних підходів. В якості одного з ключових аспектів є широке залучення інформаційно-комп'ютерного забезпечення, що сприятиме знайомству з різними типами етнічного народного співу, формуванню візуального уявлення щодо роботи голосового апарату.

Список використаних джерел:

1. Баклыкова Е. В. Народная манера пения. Основные принципы. Режим доступа: <http://musicteachers.at.ua/publ/2-1-0-44>.
2. Дука П. П. Постановка голоса: техника мови та фізіологія співу. *Нова педагогічна думка*. 2014. №1. С. 147-149.
3. Заседателев Р. Р. Научные основы постановки голоса. Москва: Либроком, 2013. 120 с.

УДК 78.071.5:784

*Анастасія Олексенко,
Хорольський ПСМНЗ
(дитяча музична школа) (м. Хорол)*

ВИКОРИСТАННЯ ВПРАВ ДИХАЛЬНОЇ ГІМНАСТИКИ НА УРОЦІ СОЛЬНОГО СПІВУ

В епоху духовного відродження України пріоритетна роль належить розвитку національної системи освіти і виховання, яка має забезпечити вихід незалежної держави на світовий рівень. Невід'ємним складником національного виховання є пісенна та хорова спадщина українського народу, що й зумовило відкриття вокальних відділень у мистецьких школах.

Вокальна педагогіка має глибоке коріння, її досліджували та розробляли В. Антонюк, М. Гарсія, Я. Кушка, І. Левідов, В. Морозов, Л. Работнов [цит. за 1], П. Юссон та ін. [3]; експериментально вплив дихальних вправ на постановку голосу вивчали К. Крапівіна, О. Мусієнко, В. Стрельченко, Ю. Яремчук [2].

Мета статті – узагальнити власний досвід використання дихальної гімнастики О. Стрельникової на уроках сольного співу.

Розглянемо особливість гімнастики О. Стрельникової, яка набула в останні десятиріччя популярності. Особливість полягає у застосуванні форсованого вдиху і залученні дихального м'яза – діафрагми. Заняття полягають у тренуванні короткого, різкого, гучного вдиху через ніс із наступним абсолютно пасивним видихом через ніс або через рот. У гімнастиці О. Стрельникової заборонено навіть думати про видих, адже, організм сам викидає непотрібне і залишає необхідне. Разом із вдихом виконуються рухи, саме вони викликають стискання грудної клітини. Не лише в дітей, але й у дорослих співаків поліпшується носове дихання, робота діафрагми, підвищується кількість кисню у крові, покращується робота усіх систем і відбувається саморегуляція обмінних процесів [2].

Дихальна гімнастика Олександри Миколаївни Стрельникової, відомого педагога та співачки, – це унікальний оздоровчий метод, створений кілька десятиріч тому. Гімнастика рекомендується співакам, естрадним виконавцям і акторам. Вона відновлює голос, дихання та чинить благотворну дію на увесь організм загалом, а саме: сприяє розсмоктуванню запальних процесів у легеневій тканині; позитивно впливає на нормалізацію функціонування органів дихання та серцево-судинної системи; виправляє деформації грудної клітини, хребта; значно покращує нервово-психічний стан людини, підвищує тонус організму. Основні вимоги при виконанні гімнастики: контролювати, тренувати і рахувати тільки вдихи.

На уроці сольного співу, ми практикуємо дихання за системою О. Стрельникової під час виконання вправ: вдих активний. Носом зробити короткий, активний вдих, краще з шумом. Плечі не піднімати. Видих пасивний, через ніс або рот.

Наведемо приклади деяких вправ гімнастики О. Стрельникової.

1 вправа. Стійка пряма, руки зігнуті в ліктях, долоні дивляться вперед. На кожен вдих долоні стискаються.

2 вправа. Стійка пряма, ноги на ширині плечей, руки опустити, трішки нахилитися вперед. На кожен вдих нахилиємося ще нижче.

3 вправа. Стійка пряма, ноги на ширині плечей, руки в боки. На кожен вдих робиться невелике присідання.

4 вправа. Стійка пряма. Підіймати голову вгору, опускати вниз, повертати вліво та вправо, на кожен вдих по черзі.

Вправи слід виконувати не дуже повільно, але й не швидко. У своїй практиці я доповнюю рухи в деяких вправах, але головне – під час кожної дії робити різкий і гучний вдих. Після дихальних вправ учень готовий до уроку, до виконання власне вокальних вправ.

Список використаних джерел:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. 2-ге вид. Київ: LAT & K, 2012. 192 с.
2. Мусієнко О. В., Крапівіна К. О., Стрельченко В. В., Яремчук Ю. Я. Вплив занять дихальною гімнастикою за методиками О. Стрельникової і К. Бутейко на фізіологічний стан дихальної системи. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-zanyatiy-dyhatelnoy-gimnastikoy-po-metodikam-a-strelnikovoy-i-k-buteyko-na-fiziologicheskoe-sostoyanie-dyhatelnoy-sistemy/viewer>
3. Юссон Р. Певческий голос. Москва: Музыка, 1974. 136 с.

УДК 78.071.5:784

*Людмила Пасічник,
Опішнянська дитяча музична школа
(сmt. Опішня)*

РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО СМАКУ В МАЙБУТНІХ ЕСТРАДНИХ ВИКОНАВЦІВ

Серед актуальних питань сучасної педагогіки проблема формування музичного смаку в майбутніх естрадних вокалістів. У зв'язку зі зміною духовних пріоритетів у житті суспільства позначилася тенденція до витіснення естетичного середовища на другий план. Такий стан загрожує дуже небезпечними наслідками – падінням рівня культури, естетичної свідомості, появою масового «музичного виробництва», що ведуть до стандартизації в духовній сфері, а це, у свою чергу, перешкоджає розвитку в майбутніх естрадних вокалістів музичного смаку.

Над проблемою розвитку музичного смаку працювали багато вчених і педагогів, у тому числі: О. Апраксіна [1], Н. Ветлугіна [2; 3], О. Костюк [4], Е. Печерська [5], О. Ростовський [6], О. Рудницька [7], В. Сухомлинський [8], В. Шацька [9] та ін.

Музика як вид мистецтва відкриває людині можливість пізнавати світ і в процесі пізнання розвиватися. Якщо майбутні виконавці чують високохудожню музику, вони накопичують досвід переживання й усвідомлення художньо цінних інтонацій музики різних епох і стилів, у них формуються основи музичного смаку.

Мета статті – актуалізувати проблему розвитку музичного смаку в майбутніх естрадних вокалістів.

Виховання музичного смаку в майбутніх естрадних вокалістів – питання складне і маловивчене. Успішне розв'язання цього питання відкриває нові можливості для художньо-виховної роботи, використовуючи в цій роботі і силу впливу художнього образу, і виховання емоцій і уяви вокалістів на високоестетичному матеріалі.

У науковій літературі поняття «смак» визначається як розвинуте почуття прекрасного, здатність до естетичної оцінки. Багато вчених працювали над проблемою розвитку музичного смаку особистості. В. М. Шацька трактує поняття «музичний смак» так: «Музичний смак ми розуміємо як певний рівень музично-поетичних уявлень, який дає можливість відмічати і цінити прекрасне в музиці, тобто її ідейність і змістовність, правдивість і щирість почуттів, яскравість і переконливість музичних образів і всіх виразних засобів музичного твору» [9, с. 16]. Ми вважаємо, що «музичний смак» – здатність людини адекватно сприймати та оцінювати твори мистецтва. Він формується насамперед під безпосереднім впливом мистецтва. Це залежить від індивідуальних особливостей самої людини, її властивості сприймати ті художні цінності мистецтва. Якщо дитина змалечку постійно чує високоякісну класичну та сучасну музику, в неї формується естетичний смак.

Розвинений музичний смак – це здатність насолоджуватися художньо цінною музикою. Критерієм розвиненості музичного смаку є те, яку музику і як глибоко сприймає людина. О. Апраксіна наголошує, що музичний смак формується в музичній діяльності: при сприйнятті, оцінці музики, коли майбутній естрадний вокаліст більш-менш умотивовано віддає перевагу тим чи іншим творам. У музичному смаку виявляються в єдності емоційний та інтелектуальний начала. Він не є вродженим, а набувається з досвідом. У процесі сприйняття музики в майбутніх естрадних вокалістів виникає інтерес до неї, визначаються еталони естетичного смаку.

Глибокі творіння класичного мистецтва живуть у віках, не втрачаючи своєї свіжості. Вони відібрані людством із сотень і тисяч зразків, увійшли в золотий фонд світової культури. Такі твори не старіють, час безсильний перед ними. Володіючи високою художньою досконалістю, втілюючи передові ідеї людства, вони і нині є еталоном, зразком, часом недосяжним.

У значенні якісної оцінки «класична музика» (лат. *classicus* – зразковий) – музика минулого, що витримала випробування часом та має аудиторію в сучасному суспільстві. Уже сьогодні як класичні сприймаються не тільки перлини «високого» музичного мистецтва, але й найкращі взірці розважальних жанрів минулого: наприклад, вершини французької та віденської оперети XIX – початку XX ст., вальси Йогана Штрауса тощо. Показовими в цьому сенсі є вислови «класики джазу», «класична естрада». Класична музика існує для того, щоб нагадати людині про багатство і тонкість її душевного життя. Любов до класичного мистецтва розвиває в учня творчі здібності. Встановлено, що виховання художнього смаку здійснюється успішніше за умови регулярного повторного сприймання музичних творів. Учні, як правило, хочуть не тільки відчувати і розуміти музику, але й багато знати про неї. Так, О. Рудницька зазначає, що при вихованні навичок естетичного сприймання треба вміти утримувати зібраність уваги з початку до кінця показу твору і створити умови для емоційного сприйняття музики, що також буде стимулювати учня до зростання його інтересу до класичної музики [7].

Отже, щоб досягти значних успіхів розвитку майбутніх естрадних вокалістів, необхідно розвивати в них музичний смак. Педагогу-професіоналу необхідно зацікавити майбутнього естрадного вокаліста вміло підібраним матеріалом, розвивати в учня інтерес до музичного мистецтва, виховувати естетичний смак на кращих зразках музичного

мистецтва. І цими зразками є саме класична музика, найдовершеніший і найбільш впливовий різновид музики. Розвиток музичного смаку – першочергове завдання процесу становлення світогляду особистості. Завдяки музичному смаку майбутній естрадний вокаліст може насолоджуватися художньо цінною музикою. Він здатен глибоко сприймати музичні твори. Тільки розвиваючи емоції, інтереси, смаки, можна залучити майбутнього виконавця до музичної культури.

Список використаних джерел:

1. Апраксина О. А. Методика музикального виховання в школі: уч. посібник. Москва: Просвещение, 1983. 222 с.
2. Ветлугина Н. А. Возраст и музыкальная восприимчивость. *Воспитание музыкой.* / под ред.-сост. В. Н. Максимов. Москва, 1980. С. 229-243.
3. Ветлугіна Н. О. Музичний розвиток дитини. Київ: Муз. Україна, 1978. 255 с.
4. Костюк А. Г. Восприятие музыки и художественная культура слушателя. Киев: Наук. думка, 1965. 187 с.
5. Печерська Е. П. Уроки музики в початковій школі: навч. посібник. Київ: Либідь, 2001. С. 5-20.
6. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання: навч. метод. посібник. Київ: ІЗМН, 1997. 248 с.
7. Рудницкая О. П. Педагогические проблемы восприятия. *Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования:* сб. ст. / сост. А. Г. Костюк. Киев: Муз. Україна, 1986. С. 70-84.
8. Сухомлинський В. О. Проблема виховання всебічно розвиненої особистості. *Сухомлинський В. О. Вибрані твори:* в 5 т. Київ: Рад. школа, 1976. Т. 1. С. 146-147.
9. Шацкая В. Н. Воспитание музыкального вкуса. *Известия Академии педагогических наук РСФСР.* АПН РСФСР, Ин-т худож. воспитания. 1947. Вып. 11: Вопросы художественного воспитания. С. 29-41.

УДК 78.071.5:784

*Надія Титаренко, Аліна Шепель,
Котелевська дитяча музична школа
(сmt. Котельва)*

РОЛЬ ВПРАВ У ФОРМУВАННІ ДІАФРАГМАЛЬНОГО ДИХАННЯ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ РОБОТИ З МОЛОДШИМИ ШКОЛЯРАМИ

Існують два основних типи дихання, придатних для співу: грудне та діафрагмальне. Діафрагмальне дихання – найприродніший тип дихання для людини. Дитина з народження починає дихати правильно, діафрагмою, але потім, у міру дорослішання та внаслідок різних комплексів, страхів, м'язових затисків діафрагма теж затискається й людина починає дихати грудьми – так зване ключичне дихання. Для гри на музичних інструментах, у яких задіяно дихання (саксофони, флейти та інші духові), а також усіх видів вокалу необхідно дихати діафрагмою або, як ще кажуть, «дихати черевом». Багато педагогів на початку роботи з молодшими школярами (8-10 років) використовують термін «вокальна опора», що має пряме відношення до діафрагмального дихання.

До питання щодо ролі дихальних вправ у навчанні зверталися чимало педагогів та науковців: Є. Аркін [1], В. Багадуров [2], І. Владимірова [3], Н. Гонтаренко, Д. Огороднов, І. Прянішников, С. Сонті, О. Стрельнікова та інші.

«Вокальна опора» означає, що розвинувши та правильно скоординувавши дихальний апарат, дитина забезпечує собі достатній запас повітря, на який може опертися під час

виконання партій будь-якої складності. Розвинувши роботу такого дихання, з'являється можливість співати голосно, потужно й виразно, дотягувати будь-які звуки до кінця, і головне – потужно виражати свої емоції під час співу.

Мета статті – дослідити ефективність вправ для постановки правильного співацького дихання.

Одне з основних завдань, яке стоїть перед педагогом і учнем у процесі навчання вокалу – це постановка й розробка правильного співацького дихання. Вже на початку роботи з дітьми треба звернути їх увагу на те, що процесом дихання можна і навіть потрібно управляти, що дихання під час співу дещо відрізняється від звичайного. Співацьке дихання, як і природне, складається з фази вдиху й видиху, але багато в чому й відрізняється від нього:

1. Природне дихання мимовільне, а співацьке – це усвідомлений, контрольований і регульований процес.

2. Фонація відбувається у фазі видиху, через що видих значно подовжується, а вдих коротшає.

3. Змінюється не тільки ритм, але й темп звичайного дихання, дихальних рухів за хвилину стає набагато менше.

4. Кількість вдихуваного повітря нерівномірне і залежить від співацьких завдань.

5. Для відтворення звуку потрібно створення значного тиску повітря під голосовими складками і, отже, у порожнині грудної клітини. У зв'язку з цим робота дихальних м'язів стає інтенсивнішою.

Дихання в дітей, які тільки починають учитися, буває мляве або форсоване. Мляве дихання – це нерозвинені м'язи, недостатній вдих, млявий видих. Форсоване дихання пов'язане з надмірною активізацією дихальних м'язів, вдих шумний, із перебором дихання, видих із зайвим напором. Для педагога на початку роботи з учнем є вкрай важливим звертати увагу на якість вдиху та видиху. Найскладніше завдання співацького дихання – це контрольований і регульований видих, що й забезпечується володінням діафрагмою, оскільки саме вона допомагає регулювати та розподіляти повітряний струм, зберігати співочий об'єм грудної клітини.

Спів – це майстерність видиху, але далеко не всі професіонали опановують цю майстерність. Спочатку треба навчити учня не скидати відразу все дихання на перших звуках фрази, а розподілити його до кінця, поступово подаючи рівним потоком, що забезпечує і рівний звук. Як показує практика, прямий вплив на співацьке дихання в дітей зробити дуже важко. Діти молодшого шкільного віку не цілком усвідомлюють, що значить «дихати глибше», «вдихнути глибше», і після показу й пояснення правильного дихання часто починають виробляти не ті дії, які потрібні, а протилежні, що заважають співу. Дітям можна пояснити й необхідність безперервного дихання, яке постійно ллється. Цьому може допомогти вправа з пір'їнкою, яка підвішується на ниточці, прикріпленій до палички. Діти роблять вдих, а потім повільно безперервно видихають, намагаючись, щоб пір'інка, яка знаходиться на невеликій відстані від дитини на рівні рота, відхилившись від видиху, не впала. У процесі цієї вправи добре тренується система дихання, зміцнюються дихальні м'язи.

Розвиток діафрагмального дихання неможливий без урахування фізіологічних особливостей дітей. Можна виділити три етапи в розвитку співацького дихання дитини. Для першого етапу характерний автоматизм природного фізіологічного дихання, чого не можна сказати про співацьке. На цьому етапі перед педагогом постає завдання: пояснити різницю між природним і співацьким диханням та навчити правильному вдиху. Другий етап характеризується першими спробами довільних рухів діафрагми – при цьому необхідно контролювати якість вдиху; на третьому – можливі в достатній мірі довільні рухи дихальних м'язів, тому завдання педагога – довести діафрагмальне дихання до автоматизму, замінивши їм природне.

Головними чинниками, що зміцнюють дихання в цей період, є поступове ускладнення вправ для дихання, а також раціональна побудова кожного заняття, яке має включати в себе

вправи на дихання (цьому достатньо приділяти 5–7 хвилин на початку уроку). Чимало педагогів (І. Прянішников, С. Сонті, Н. Гонтаренко, Д. Огороднов, О. Стрельнікова) для зміцнення дихальної мускулатури й голосових зв'язок під час своїх уроків використовували дихальну гімнастику. Беззвучні вправи в методиці російського педагога І. Прянішнікова [7] спрямовані на тренування та зміцнення діафрагми. А ось видатний педагог С. Сонті, крім комплексу «механічних», беззвучних вправ, використовував озвучену дихальну гімнастику, спрямовану не лише на подовження видиху під час співу, а й на вироблення відчуттів у області резонаторів.

Сучасні педагоги Н. Гонтаренко та Д. Огороднов [5; 6] також використовують дихальні вправи, спрямовані на організацію вдиху й видиху під час співу. На першому етапі постановки діафрагмального дихання ми вважаємо доцільними вправи С. Бутенко, з яких зручно розпочати роботу. Слід зауважити, що наведені вправи виконуються поступово. Починаючи з першої вправи, переходити до виконання наступної треба не раніше, ніж дитина зможе правильно та без зусиль повторити попередню.

Вправа 1. Для початку треба прийняти положення лежачи, ноги випрямлені, руки вздовж тулуба. Дитина спокійна, розслаблена. Рука дитини кладеться на верхню частину живота, у цей час увага дитини звертається на те, що її живіт «добре дихає». Можна покласти на живіт легку книжку або невелику іграшку для контролю правильного дихання. Початок дихання відбувається таким чином: вдих на рахунок 1-2, видих на рахунок 1-2-3-4. Необхідно звернути увагу, що під час видиху плечі не піднімаються; вправа виконується без зусиль, м'яко, щоб уникнути підвищення м'язового тону. Подану вправу треба виконувати щодня протягом 2-3 хвилин. Ця вправа дає змогу дитині наочно побачити та відчутти вдих, а також виконати контроль за правильним набором дихання. Через тиждень із початку виконання вправа ускладнюється: у положенні стоячи, аналогічно виконується вдих на два рахунки й видих на чотири.

Вправа 2 виконується невідривно від вправи 3. Положення стоячи, робиться активний вдих через ніс, далі необхідно завмерти на вершині вдиху на 2–3 секунди, після чого слідує спокійний видих ротом. Дана вправа дозволяє зафіксувати вдих і є першим кроком до знаходження співацької опори.

Вправа 3 – у положенні стоячи, робиться спокійний вдих через ніс та 10 коротких активних видихів ротом. Під час виконання вправи необхідно слідкувати, щоб видихи робилися діафрагмою. Для контролю можна поставити руки на пояс або покласти одну руку на живіт. Виконуючи цю вправу, ми готуємо діафрагму дитини до подальшого вокального навантаження, привчаємо до того, що звук буде активно «виштовхуватися» струменем повітря. Перед тим, як приступати до вправи 4, педагог повинен упевнитися, що комплекс із перших трьох вправ добре засвоєний і доведений до автоматизму. Коли це відбулося, вправи 1 і 2 можна припинити, розпочинаючи дихальну гімнастику одразу з вправи 3.

Вправа 4 – вихідне положення стоячи, руки на поясі. Робимо вдих через ніс, під час видиху рахуємо на твердій атаці – «раз», «два», «три». Згодом рахунок можна збільшити до 10 – це залежить від можливостей дитини. Ця вправа є логічним продовженням попередньої та також має на меті підготовку до співу на опорі.

Вправу 5 виконують одразу після 4-ї. Вихідне положення – стоячи, руки на поясі. Робимо глибокий вдих через ніс, на видиху твердою атакою вимовляємо звуки «А», «О», «У», «І», «Е». Звернути увагу: звук «А» – підборіддя опущене, рот повністю відкритий, «О» – рот заокруглити, «І», «Е» – на напівусмішці. Подана вправа вчить дитину не тільки відчувати опору, а й правильно формувати артикуляцію голосних.

Вправа 6. Вихідне положення (див. вправу 5). На плавному видиху протягувати звуки «А», «О», «У», «І», «Е», кожен наступний звук повинен «витікати» з попереднього. Вправа виконується м'яко, без ривків, звуки формуються незначною зміною положення губ. Мета вправи – досягти плавного, безперервного видиху без зупинок і переривань, що є необхідною умовою для подальшого співу. Після виконання вправ на уроці проводиться розспівування учня, та розучування нескладної за мелодією пісні в примарній зоні.

Також існують і вокальні вправи для розвитку дихання. Одні з них розвивають так зване «довге дихання» – коли дитина під час співу вчиться робити дуже маленькі перерви між вдихами. Для цього треба вміти добре «брати дихання» і добре «економити» його. Зрозуміло, що кожна така вправа повинна містити багато звуків. Наприклад, у такій вправі гамма або арпеджіо можуть проспівуватися не один раз, а кілька разів поспіль. Інші вправи, навпаки, розвивають коротке дихання, або вміння робити короткі маленькі вдихи, та багато частих маленьких вдихів протягом тривалого часу. Ці вправи, як кажуть педагоги, вчать не «брати дихання», а «перехоплювати подих».

Отже, діафрагмальне дихання є головним чинником у процесі співу. Завдяки ньому вокаліст може забезпечувати себе достатнім об'ємом повітря, що дає змогу виконати мелодію будь-якої складності. Саме тому важливо приділити увагу постановці правильного співацького дихання вже на початку вокальної роботи з учнем. Важливим завданням цього етапу є контрольований видих, який забезпечується діафрагмою. Треба навчити учня регулювати кількість повітря на перших звуках фрази для забезпечення рівномірного звуку без динамічних провалів. Ми радимо починати роботу над диханням саме з невокальних вправ, які можна назвати дихальною гімнастикою. Ураховуючи досвід як сучасних, так і педагогів попередніх поколінь, можна стверджувати, що цілеспрямоване поетапне та систематичне використання дихальної гімнастики, яка має на меті формування навичок співацького дихання, є хорошим помічником у вокальній роботі з дітьми молодшого шкільного віку. Аналізуючи вищенаведені вправи, ми бачимо, що вони є ефективними на початковому етапі постановки діафрагмального дихання. З їхньою допомогою в учня формується відчуття опори, що дає змогу співати потужно та збагачує емоційну виразність твору.

Список використаних джерел:

1. Аркин Е. А. Ребенок в дошкольные годы / под ред. А. В. Запорожца и В. В. Давыдова. Москва: Просвещение, 1968. 124 с.
2. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии Ч. 1. Москва: Музсектор Госиздата, 1929. 248 с.
3. Владимирова И. Г. Детский певческий голос, его постановка. Режим доступа: <http://mcc-krasnodar.ru/mcc/metodiki/83-detckii-golos>.

УДК 78.071.5:784

*Олена Чередник, Вікторія Козлова,
Полтавська дитяча музична
школа № 3 імені Б. Гмирі (м. Полтава)*

РОЗВИТОК КАНТИЛЕНИ В УЧНІВ-ВОКАЛІСТІВ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСІВ М. ЛИСЕНКА ТА О. БІЛАША)

Перед сучасним виконавцем сьогодні гостро постало завдання цілісного осмислення епохи романтизму, яке передбачає стилістично переконливу інтерпретацію вокальних творів того часу. Романс, в першу чергу, – це емоційний стан душі, а кантилена допомагає виконавцеві досягти виразності твору, щоб він збагатився новими яскравими відтінками. Кантиленне звучання – це основа вокальної техніки. Перед виконавцем-початківцем постає завдання цілісного осмислення кантилени при виконанні романсів.

Кантилена (іт. *cantilena* – спів, розспівування) – це здатність вокаліста до злитого звукоутворення та фонації на широкому диханні. Це найважливіший компонент співацької

майстерності. Мелодійність музики та її виконання, здатність музиканта до зв'язно-наспівного звучання.

Роботу над кантиленою в своїх працях висвячували: Л. Дмитрієв [2], О. Павлицева [3], П. Троніна [4], С. Юдин [5] та ін. Уклав та структурував знання із різних аспектів музичної культури у своїй енциклопедії Є. Онацький [1]

Мета статті – розкрити методика розвитку кантилени в учнів вокального відділення в процесі роботи над романсами М. Лисенка та О. Білаша.

Термін «романс» іспанського походження. Вже з XVI ст. він вживався для визначення салонної світської пісні з інструментальним, переважно гітарним, супроводом, а в XVIII – XIX столітті набув загальноєвропейського поширення.

Характерними рисами цього жанру є перевага особистих мотивів, психологічно-заглиблене, деталізоване відображення почуттів і настроїв, наспівна кантиленна мелодика. В наш час пісні-романси широко розповсюджені і в селах, і в містах серед усіх верств суспільства. Пісня-романс – це, по суті, один із різновидів пісні – поняття більш широкого, яке охоплює різноманітні види хорової і сольної вокальної творчості.

Розвиток романсу – тривалий і дуже складний процес. Саме романс був тим видом мистецтва, у якому найактивніше відбувалася взаємодія і схрещування, з одного боку, усної народнопісенної творчості, а з іншого, – професійної музики та літератури, які привносили з собою різні художні течії.

Кантилена в романсі має велике значення для виховання музичної культури співака. Вона знайомить із найважливішими елементами виразності, що ввійшли в інструментальну музику з вокального мистецтва..

Підкреслимо, що кантилена в романсі є основним видом голосоведіння, який залежить від рівного, стійкого вібрато.

Першою умовою розвитку кантиленного звучання при виконанні романсів є знаходження вірної координації всіх органів голосового апарату, при якому з'являються основні якості поставленого голосу у вокалі, і серед них стійке вібрато, яке є важливим при виконанні класичного романсу.

Другою умовою є вміння співати на легато, тобто гарно поєднувати звуки. Володіння кантиленою в романсі є вершиною вокального мистецтва. Кантилена досягається різними вокально-виконавськими засобами та прийомами, але основне її призначення – вираження сильних і глибоких почуттів. Ідеальна кантилена в романсі потребує повноцінної тривалості звучання кожної голосної у відведеному їй музичному проміжку часу, чи то чверть чи восьма або шістнадцята. Кантилена – це поезія вокалу. Звучання її повинно бути протяжним і динамічно оформленим. Розвиток кантилени потребує гарного дихання, високої політності звуку, чіткої, гарної дикції. Велике значення має вироблення правильного звуковедення в різних видах руху мелодії.

Розглянемо розвиток в учнів вокальної кантилени на прикладі творчості відомого українського композитора Олександра Білаша на прикладі романсу «Журавка».

Поезія даного твору є класичним катреном: класичним у тому розумінні, що кожна строфа містить закінчену думку. Ліричний образ, про який йдеться в романсі, є основним при виконанні даного твору і кантилена в цьому виконанні відіграє основну роль. Цей романс необхідно співати так, щоб звук постійно був в одній позиції, вібрато залишалось в одній позиції, а також плавно переходити від однієї ноти до іншої. Щоб досягти кантиленного звучання в даному романсі необхідно добитися такого положення гортані, щоб вона при вимові голосних мінімально відходила від початкової співочої позиції.

Найважливішим виразним засобом в кантиленних романсах є мелодія, на яку треба звертати особливу увагу. Важливо зрозуміти логіку мелодичного розвитку, інтонаційного тяжіння, кульмінації та динамічний план романсу. Не можна також забувати про те, що

основні недоліки у виконанні кантилени пов'язані з недослуханням звуку і недостатнім відчуттям руху мелодії.

Розглянемо ще один приклад роботи над кантиленою в процесі вивчення одного з найвідоміших романсів М. В. Лисенка «Ой не світи, місяченьку». Видатними виконавцями даного романсу були Бела Руденко, Діана Петриненко, Євгенія Мірошниченко. Саме в їхньому виконанні, як метрів української класичної музики, яскравіше за все виявляється кантиленне звучання. Тому ми сміливо можемо брати за приклад їхнє виконання.

Усі підтексти, пов'язані з написанням цього твору, узагальнено в цьому лірично-відчуженому монолозі. Поліфонія знань переростає у відкритий трагізм ситуації. Даний романс побудовано так, що кожна строфа відповідно до її літературного змісту має своє музичне оформлення. Композитор особливо ретельно до цього поставився. Вслухаючись у звучання цього романсу, ми звертаємо увагу на смислові особливості вираження настрою. Музика романсу змальовує ліричний образ героїні, а кантиленне звучання додає плавного і ліричного настрою у виконанні даного романсу. Дівчина кохає парубка, а той знаходить собі іншу. Діалоги, повтори, поетичний паралелізм та інші засоби виразності роблять твір художньо довершеним.

Особливу увагу в роботі над кантиленою в даному романсі слід приділяти звучанню на легато, невміле виконання якого часто призводить до порушення плавності та зв'язності мелодії. Спів на *legato* сприяє закріпленню навичку дихання, розвивають широке дихання. Плавність у співі та необхідність слідкувати за швидкістю і одночасністю переходів вкрай необхідні для досягнення кантилени у вокалі. Саме цими прийомами повинен користуватися вокаліст при виконанні обговорюваних романсів.

Отже, романси «Ой не світи місяченьку» і «Журавка» є класичними зразками українського романсу. Саме на таких творах вокаліст може розвивати свій голос і вдосконалювати вокальну майстерність. Саме кантилена, тобто плавний і зв'язаний спів, є основним видом голосоведення у вокалі.

Список використаних джерел:

1. Українська мала енциклопедія: у 8 т. / уклад. Є. Онацький. Буенос-Айрес, 1958. Т. 2. Кн. 3: Д-Є. С. 303-430
2. Тронина П. Л. Из опыта педагога-вокалиста. Москва: Музыка, 1976, 112 с.
3. Юдин С. П. Формирование голоса певца. Москва: Музгиз, 1962. 170 с.
4. Павлицева О. Методика постановки голоса. Москва: Музыка, 1964. 124 с.
5. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 1968. 674 с.

5. Методика викладання образотворчого, хореографічного та театрального мистецтв

5.1. Образотворче мистецтво

УДК 75.071.5

*Марина Глоба,
Чутівська дитяча музична школа
(сmt. Чутове)*

ПРЕДМЕТ ЗА ВИБОРОМ «ЖИВОПИС ВОВНОЮ» В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ

Пошук цікавих методів та технологій, спроможних активно впливати на формування естетичної культури, обумовлений запровадженням у практику мистецьких шкіл все більш цікавих методів знайомства молоді з декоративно-ужитковим мистецтвом, зокрема роботи з вовною.

Декоративно-ужиткове мистецтво досліджували О. Бабенко, І. Кокарева [1], Ю. Мохірева, Т. Саєнко та ін., навчальні програми для шкіл розробили О. Зозуля [4], І. Лаговський [2], І. Мотилевич [3], Л. Середа [5].

Мета статті – розкрити зміст авторської програми з елективного предмету «Живопис вовною».

Створюючи навчальну програму для предмету за вибором «Живопис вовною» використовувалися програми О. В. Зозулі та І. С. Мотилевич. Тематика дослідження доповнює художні пошуки вищеназваних авторів, визначає вплив предмету за вибором «Живопис вовною» з учнями на уроках образотворчого мистецтва та формування художньої культури.

Навчальна програма «Живопис вовною» надає більш широкі можливості для всебічного розвитку особистості, поглиблення знань учнів про навколишній світ, удосконалення навичок роботи з різними матеріалами, розвитку здатності розуміти та бачити прекрасне навколо себе, бажання творити прекрасне своїми руками. Вона продовжує знайомити дітей із такими художньо-виразними засобами, як колір, малюнок, світлотінь, графічність і виразність «мазків» (направлення волокон вовни), композиції та фактури, що дозволяє відтворити на площині багатогранне багатство світу, об'ємність і повноту предметів, їх мальовничість, матеріальну своєрідність, просторову глибину та світлоповітряне середовище.

Живопис вовною – це послідовне і багатшарове викладання волокон кольорової овечої (і не тільки) вовни на основу. Основа – це, зазвичай, фетр або тканина. Готова картина накривається склом, що дозволяє зберегти ефект об'ємності.

Малюючи вовною, використовують багато різних методів розкладки вовни на картині. Це метод щипання, метод витягування, метод стрижки, метод відривання, метод скручування. Всі ці методи можна поєднувати між собою, що дозволяє розробити особистий метод, вигадувати щось своє, нове. Особливої прив'язки немає, у кожного свій почерк і стиль, за допомогою цього учні розвивають не лише навички, самостійність вибору стиля, а і свій власний [5].

Обговорювана навчальна програма спрямована на розвиток творчого потенціалу учнів через залучення до цікавого виду прикладної творчості з використанням вовни [1].

Програма орієнтована на реалізацію комплексу таких завдань:

- розширити знання з вивченого на уроках;
- удосконалити практичні навички;
- сформувати в учнів особистісно-ціннісне ставлення до мистецтва, інтересу до художньої творчості;
- ознайомити: із терміном «вовняний живопис»; із різноманітними видами вовни та специфікою її застосування; з інструментами і їхнім призначенням;
- навчити методів розкладки вовни на картину;
- розкрити учням закони і правила тривимірного зображення композиції.

Отже, предмет за вибором «Живопис вовною» доцільно впроваджувати в мистецьких школах. Цей вид декоративно-ужиткового мистецтва реалізує потребу в самовираженні, формує естетичний смак і відчуття гармонії, розширює кругозір, розвиває творчі здібності, дрібну моторику рук, художнє сприйняття життя та ефективно впливає на розвиток творчих здібностей.

Список використаних джерел:

1. Кокарева И. А. Живописный войлок. Техника. Приемы. Изделия. Москва: АСТ-Пресс Книга, 2009. 120 с.
2. Лаговский И. Шерстяная акварель. *Наука и жизнь*. 2014. № 12. С. 84.
3. Предмет за вибором «Квілінг»: програма для худ. школи, худ. відділення поч. спец. мист. навч. закладу (школи естет. вихов.) / уклад. І. С. Мотилевич. Полтава, 2012. 42 с.
4. Предмет за вибором декоративно-ужиткове мистецтво «Килимарство»: програма з килимарства для худ. школи, худ. відділення поч. спец. мист. навч. закладу (школи естет. вих.) / уклад. О. В. Зозуля. Решетилівка, 2016. 20 с.
5. Середа Л. Школа ремесел. Валяння. Київ: Шкільний світ, 2013. 72 с.

УДК 37.015.3:75

*Наталія Гроза, Лідія Мирошниченко,
Котелевська дитяча музична школа
(сmt. Котельва)*

РОЛЬ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА У ВИХОВАННІ ОСОБИСТОСТІ ШКОЛЯРА

Естетичне виховання – це важливий процес розвитку естетичного ставлення до навколишнього світу. Це ставлення пов'язано зі сприйняттям і розумінням прекрасного, вмінням насолоджуватися ним. У сучасних умовах суспільства естетичне виховання має бути основою формування всебічно розвиненої особистості, адже воно забезпечує, у першу чергу, позитивний емоційно-психічний стан, розвиває мислення, допитливість, пам'ять, яву та інші пізнавальні процеси.

Про необхідність художнього естетичного виховання казали видатні психологи, філософи та педагоги: Т. С. Комарова, Г. М. Кудіна [2], А. С. Макаренко, Л. М. Масол [3], О. О. Мелік-Пашаєв і З. М. Новлянська [2], О. Просіна [5], І. С. П'ятницька-Позднякова [4], О. Я. Савченко [6], Н. П. Сакуліна, В. А. Сухомлинський, К. Д. Ушинський та ін.

На початку ХХ століття, В. М. Бехтерев проводив дослідження щодо терапевтичних властивостей мистецтва, які показали, що мистецтво й справді має гарний вплив не тільки на емоційний, а й на фізичний стан людини: покращувались показники серцево-судинної та нервової систем.

Питання творчого виховання розглядали Дж. Гілфорд [1], Р. Глотон, К. Клер у 80-х роках ХХ століття. У своїх роботах вони наголошували на тому, що образотворче мистецтво сприяє профілактиці психічного здоров'я людини, а творчість – це основа успіху.

Образотворче мистецтво вирішує проблеми емоційного становлення дітей, розвитку їх природних здібностей.

Мета статті – розкрити роль образотворчого мистецтва у вихованні учнів.

Мистецька освіта стикається з проблемою браку кваліфікованих педагогів, орієнтації шкільної програми на розвиток раціонального мислення. Це призводить до деградації у дітей важливих здібностей: зниження здатності до творчості, неможливість створювати візуальні образи та працювати з ними. Крім того, такий підхід позбавляє можливості становлення дитини як особистості, її індивідуальності та світогляду. У сучасній школі, учні мають розвивати не тільки раціональне, а й ірраціональне мислення: розвивати фантазію, гнучкість мислення, створювати художні образи. Для цього до шкільної програми треба вводити додаткові предмети художньо-естетичного циклу, а вчителям підвищувати свою кваліфікацію. Щоб цього досягти, на державному рівні треба вирішувати ще одне питання – формувати професійну компетентність фахівців, дбати про підвищення рівня їх підготовки у вищих навчальних закладах, на курсах і тренінгах. Оволодіння новими навичками в галузі мистецтва допоможуть учителям досягти високого рівня майстерності в реалізації завдань естетичного виховання, адже вони базуються на знаннях не тільки фахових, але й психологічних і соціально-культурних.

Створюючи зображення, діти набувають знань, осмислюють і запам'ятовують якості предметів і явищ, їх деталі та особливості, оволодівають образотворчими вміннями та навичками. А тому на уроках образотворчого мистецтва вчителям слід звернути увагу на перехід із лекційного, монологічного способу донесення інформації, на діалог, обговорення, метою якого буде найперше емоційна взаємодія учнів із мистецькими творами. Важливо вміти акцентуватися на досягненнях школярів, відійти від жорсткого контролю та оцінювання, адже це руйнує прояви індивідуальності та власного бачення.

Розглянемо головну форму навчання в школі – урок. Це форма взаємодії вчителя з учнями. Чи буде він ефективним, залежить від багатьох чинників, зокрема з підготовкою та майстерністю педагогів.

Урок мистецтва має свої особливості:

- урок повинен базуватись не стільки на теоретичних знаннях, скільки на формуванні практичних здібностей до малювання (оволодіння різними техніками, матеріалами);
- на уроці учні повинні навчитися унікальному мисленню, проявляти свою індивідуальність;
- в урок слід включати різні види художньо-практичної діяльності, методи, педагогічні технології, спрямовані на активізацію самостійної творчості дітей;
- навчання має орієнтуватися на індивідуальні особливості кожної дитини, її вік і психологічний стан;
- урок повинен відповідати науково-теоретичним і методичним вимогам, ґрунтуватися на принципах навчання.

Ефективним може вважатися лише той урок, на якому педагог створив умови для розвитку знань, умінь, навичок і художніх здібностей дітей, а також для залучення дітей до творчого процесу.

Результативність уроку значно підвищиться, якщо цілеспрямовано проводити цікаву позакласну роботу з предмету. Наприклад:

- виставки дитячих робіт, що спонукає дітей до творчості;
- пошук репродукцій картин, коли діти вчать бачити прекрасне та розповідати про свої враження від художніх робіт;
- екскурсії, де є можливість ознайомитись із реальними пейзажами, відкрити красу довкілля, що розвиває в дітях найкращі почуття, уяву, естетичні смаки, спрямовує їх до активної діяльності. Можна спостерігати архітектуру рідного міста.

Отже, образотворче мистецтво виконує освітню, комунікативну, соціальну ролі в розвитку дитини. Уроки естетичного циклу в школі виховують особистість, розвивають її

смак, здібності, вміння. Введення їх у програму навчання допоможе зростити нове покоління, всесторонньо розвинене, активне та естетично виховане.

Список використаних джерел:

1. Гилфорд Дж. Три сторони інтелекта. Психологія мышлення / пер. с нем. и англ.; под. ред. А. М. Матюшкина. Москва: Наука, 1968. С. 433-456.
2. Кудина Г. Н., Мелик-Пашаев А. А., Новлянська З. Н. Как развивать художественное восприятие у школьников. Москва: Просвещение, 1988. 80 с.
3. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі: посібник для вчителів. Харків: Ранок, 2006.
4. П'ятницька-Позднякова І. С. Арт-терапевтичні можливості видів мистецтва. *Наукові праці*. Вип. 95. Т. 108. 2009. С. 36-42.
5. Просіна О. Художньо-педагогічна інтерпретація творів мистецтва. *Мистецтво та освіта*. 2013. № 3. С. 18-24.
6. Савченко О. Я. Дидактика початкової школи: підручник для студентів педагогічних факультетів. Київ: Генза, 1997. 230 с.

УДК 730.071.5

*Віра Давидова,
Чутівська дитяча музична школа
(сmt. Чутове)*

ПЛАСТИКА ТА КОЛІР У ТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ НА УРОКАХ СКУЛЬПТУРИ

Образотворче мистецтво – сфера людської діяльності, яка включає в себе створення, зберігання й використання візуальних ідеалів у формі архітектурних, скульптурних, живописних, графічних, декоративних творів [3]. Пошук цікавих і практичних технологій, за допомогою яких формуємо художню культуру учнів на образотворчому відділі в мистецькій школі, обумовлена впровадженням все нових засобів і художніх матеріалів. У зазначеному контексті набуває актуальності практичне застосування матеріалів і вдосконалення художньої діяльності учнів.

Різні є методики і бачення художників (Л. Бетліємська, А. Васильченко, Б. Корж, М. Костів, О. Крижанівська, І. Пантелєєва, Ю. Романов) [2; 3]. Методику навчання скульптури запропонували О. Красноголовець [2], Т. Шмельова [3].

Мета статті – розкрити значущість пластики та кольору у створенні художнього образу на уроках скульптури в мистецькій школі.

Твір образотворчого мистецтва (у нашому випадку – скульптура) як продукт художньої творчості має дві базові основи: особистість скульптора та художній матеріал. Взаємодія цих основ і визначає процес творення мистецтва, тобто процес художньої творчості. Сприймання художнього образу починається з периферійного контакту людини-глядача та твору [1].

На думку Ю. Романова, процес відносин глядача та твору образотворчого мистецтва має свої характерні позиції [цит. за 2]. *Художній образ*, створений автором, стимулює інтерес глядача до твору мистецтва та спрямовує пошук сенсу твору в тому напрямку, який заздалегідь передбачив художник. У творі мистецтва завжди існує деяка недомовленість, оскільки автор не має на меті точно роз'яснити те, про що він говорить. Необхідно, щоб глядач дещо домислював самостійно.

Різновидами скульптури є кругла скульптура та рельєф. Виразність рельєфної скульптури ґрунтується на взаємодії світлотіньових планів і площин, що співвідносяться на малій просторовій глибині. Наприклад, візьмемо рельєф. Зазвичай роботу починаємо з підготовки *художнього матеріалу*. В мистецьких школах найчастіше виконують

скульптурну роботу з таких художніх матеріалів, як глина чи пластилін. Для зацікавлення учнів, особливо менших, ми використовуємо не тільки скульптурний пластилін, а й кольоровий. *Кольором скульптури* може бути реальний колір матеріалу чи робиться додаткове тонування. Але колір у скульптурі є лише додатковим засобом виразності, головним є тримірне зображення. Умовність кольору в скульптурі є важливим засобом узагальнення образу [2]. Основним виразним засобом скульптури є *об'ємно-пластична*, тривимірна форма. Саме через неї розкривається зміст скульптурного твору, доноситься до глядача задум скульптора.

Засобом виявлення художньо-пластичної сутності скульптури є *світло і тінь* [2]. Вони розташовані на поверхні відповідно до характеру ліплення й залежать від місця розташування джерела освітлення. Якщо це день і яскраво світить сонечко, то в композиції крізь будуть присутні відблиски та відблиск жовтих відтінків.

У скульптурі повинен бути ясно окреслений, охарактеризований кожен *образ*, щоб дітям було зрозуміло, хто зображений, що він робить, де і коли відбувається дія.

Істотне значення для розуміння твору має композиція. Чітке виділення основного, головного (або розташуванням персонажів, або кольором) полегшує сприйняття цілого і розуміння зображеного. Необхідність знайомства дітей зі скульптурою пов'язана не тільки з її виховним потенціалом. У процесі її сприйняття діти засвоюють мову скульптури, її виражальні засоби і способи зображення.

Під керівництвом викладача учень доходить висновку, як можна домогтися плавного переходу однієї форми в іншу – шляхом загладжування форми пальцями або шляхом поступового нарощування об'єму. Скульптура відкриває великі можливості для навчання дітей композиції.

Отже, мистецтво стає мистецтвом лише тоді, коли художня діяльність митця, або в даному випадку – учня, виконує своє призначення. Єдине призначення мистецтва – викликати в глядача неповторний стан душі, який важко описати.

Список використаних джерел:

1. Бусел В. Т. Великий тлумачний словник сучасної української мови / ред. В. Т. Бусел, М. Д. Василюк-Дерибас, О. В. Дмитрієв. Київ: ВТФ Перун, 2005. 1728 с.
2. Красноголовец О. С. Основи скульптури: навч. посіб. для студентів, викладачів ВНЗ. Київ: Знання, 2008. 171 с.
3. Шмельова Т. В. Мистецтво скульптури: навч.-метод. посібник. Житомир: ЖДУ ім. Івана Франка, 2018. 201 с.

УДК 75(072.3)

*Юлія Лукей,
Семенівська дитяча мистецька школа
(сmt. Семенівка)*

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО В СУЧАСНІЙ ШКОЛІ

Образотворче мистецтво в школі, як і будь-який інший навчальний предмет, має свої специфічні особливості, свої завдання і свій систематичний курс навчання. Протягом тривалого часу змістом освіти вважали лише сукупність знань, умінь і навичок. Так було, поки не виникла соціальна потреба в інтелектуальному і творчому розвитку. Сучасна дидактика розглядає зміст освіти ширше.

Дидактичні засади формування змісту освіти розробили Ю. Бабанський, С. Гудзенко [1], Й. Лернер, О. Савченко, М. Скоткін та ін.; основи мистецької педагогіки обґрунтували О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька [4], методику навчання образотворчого мистецтва досліджували Б. Неменський [3], Ю. Полуянов, Т. Саєнко, О. Шевнюк та ін.

Мета статті – проаналізувати змістовий компонент навчання образотворчого мистецтва в закладах середньої освіти.

Зміст освіти – один із основних компонентів процесу навчання. Це система наукових знань, умінь, навичок, оволодіння якими забезпечує всебічний розвиток розумових і фізичних здібностей учнів, формування їх світогляду, моральності, поведінки, підготовку до праці та життя. Зміст освіти відповідає на основне запитання дидактики «чого навчати?». Він визначає спрямованість навчального процесу, його характерні пріоритети [2].

М. М. Скаткін і І. Я. Лернер виділяють такі головні *компоненти змісту освіти*: знання та уявлення про світ; досвід способів діяльності; досвід способів творчої діяльності; досвід емоційно-ціннісного ставлення (оцінки) до світу, до власної діяльності.

Щодо змісту навчання образотворчого мистецтва в школі то:

– до *першого компоненту* можна віднести головні поняття, визначення, правила, закони, принципи, теорії мистецтва, факти з історії мистецтва і біографій художників;

– до *другого компоненту* – способи образотворчої діяльності в різних видах мистецтва та художніх техніках виконання [цит. за 2].

«Розвиток творчих здібностей вимагає і спеціального механізму – своїх навичок, свого тренажу. І навчати цього необхідно з самого юного віку – якщо дитина найбільш до того схильна. Цьому положенню необхідно стати педагогічною аксіомою», – вважає Б. М. Неменський [3, с. 11]. Способи творчої діяльності вимагають знаходження власних шляхів реалізації задумів, перенесення відомих способів діяльності в нестандартні ситуації. Фантазія та творчість – це «м'язи», яким необхідне тренування.

Образотворче мистецтво належить до предметів такого типу, де провідним компонентом змісту освіти є емоційно-ціннісна оцінка світу, особистісне сприйняття, усвідомлення власного ставлення до явищ, подій і об'єктів навколишнього світу.

Зміст навчального предмету розкривається в навчальних програмах [4]. Аналіз минулих і сучасних програм із образотворчого мистецтва показав, що в більшості з них навчальний матеріал розподіляється не системно. Теми уроків у одних програмах визначаються за завданнями вивчення образотворчої грамоти, в інших, – за тематикою сюжетів практичних робіт. У їхній послідовності відсутня логіка і взаємозв'язок, який робить педагогічну діяльність учителя і навчально-пізнавальну діяльність учнів на уроці хаотичними та непослідовними.

Першу спробу викласти систему змісту образотворчого мистецтва зробив Б. Н. Неменський [3]. В основу його програми покладено цілісну блоково-тематичну побудову єдиного кола пізнання в кожному навчальному році та чверті за умов різноманітної практичної діяльності. Зв'язок уроків стає міцним і послідовним. Закладена динаміка викладання образотворчого мистецтва розгортається за домінуючими проблемами навчання:

–1–4 класи – етап основ художніх уявлень;

–5–9 класи – етап основ художніх знань;

–10–11 класи – етап основ художньої культури, художньої свідомості.

Системно-структурний підхід дає можливість учителю та учням представляти весь курс з образотворчого мистецтва разом із виділенням головних проблем, зв'язку теоретичних знань, практичних умінь, розгортання творчої діяльності та уявлень про світ.

Для кожного віку необхідний свій об'єм знань і навиків, своя методика викладу навчального матеріалу.

Педагогові важливо уважно стежити за ходом думки учня, постійно її направляючи та підтримуючи. При викладенні навчального матеріалу учитель має зробити все можливе, щоб кожен учень розумів його. Дуже важливо, щоб виклад матеріалу не був сухим і нудним. Треба зацікавити учнів, захопити їх.

Шкільна практика свідчить про істотні відмінності в постановці *мети і підходах до художньо-естетичного виховання*. Залежно від конкретної мети, змісту і методів С. Гузенко виявив такі підходи:

1) перший рівень – формування вмінь і звичок шляхом освоєння елементарних прийомів репродуктивного відтворення, копіювання, наслідування у сфері художньої діяльності – *виконавський підхід*;

2) другий рівень – дії вчителя, які доповнюють попередній зміст навчання, спрямовані на ознайомлення із кращими зразками мистецтва, історією їхнього створення, виражальними мистецькими засобами, характерними ознаками жанрів, стилів, напрямів мистецтва – *мистецтвознавчий підхід*;

3) третій рівень – використання педагогічних технологій, які дають можливість усвідомити художню цінність твору мистецтва – *оцінювальний підхід* [1].

Отже, викладання образотворчого мистецтва в мистецькій школі переслідує загальноосвітні цілі. Воно допомагає дітям пізнавати навколишній світ, розвиває спостережливість. Викладач розкриває перед школярами світ прекрасного, розвиває їх естетичний смак, виховує прагнення до пізнання, до досконалості, до того, щоб робити оточення кращим і красивішим. Педагог може добитися цього, не тільки надихаючи учнів творами великого мистецтва, але й навчаючи їх основах образотворчої грамоти.

Список використаних джерел:

1. Гузенко С. М. Естетичне виховання дітей та молоді: теорія, практика, перспективи розвитку: зб. наук. праць. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. С. 384–387.
2. Зміст освіти, його основні компоненти: веб-сайт. Режим доступу: <https://studfile.net/preview/5602748/page:4> (дата звернення: 14.04.2020).
3. Неменский Б. М. Мудрость красоты. О проблемах эстетического воспитания. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва: Просвещение, 1987. 253 с.
4. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посібник. Київ: Інтерпроф, 2002. 270 с.

УДК 730.071.5

*Діана Манжус,
Градизька дитяча музична школа
імені Героя України О. І. Білаша (м. Градизьк)*

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ТЕХНІЦІ «ПЛАСТИЛІНОГРАФІЯ»

Неможливо переоцінити роль народної творчості та декоративного і прикладного мистецтва в естетичному розвитку людини. Мозаїка з кульок, пластилінова філігрань, буртик, пелюсток, «вареничок» – усе це методи техніки виконання картин... із пластиліну. Аналогів цим витворам мистецтва ще 15-20 років назад було важко знайти, навіть якщо дуже постаратися [4; 5].

Засновником «пластилінографії» в нашій місцевості є мій батько – Захаров Михайло Олександрович, майстер художньої творчості, художник і вчитель від Бога, який вів своїх вихованців у світ прекрасного, демонструючи невичерпні можливості мистецького різнобарв'я [4; 6].

Близько десяти років я продовжую справу свого батька як викладач образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Градизької ДМШ імені Героя України О. І. Білаша, переслідуючи той самий девіз: «Нести людям радість через красу» [3].

Мета статті – проаналізувати пластилінографію як сучасну техніку образотворчого мистецтва та власний досвід її застосування в Градизькій ДМШ імені Героя України О. І. Білаша

Пластилінографія – новий вид декоративно-прикладного мистецтва, що поступово набирає обертів, дехто навіть вважає цей вид творчості наближеним до живопису [2]. Пластилінографія – відносно нова, нетрадиційна техніка малювання, яка привертає до себе увагу як дітей, так і дорослих [1]. Це один із видів народної творчості, декоративного і прикладного мистецтва в естетичному розвитку людей. Поняття «пластилінографія» має два смислових кореня: «графія» (від гр. γράφω – писати, записувати) – створювати, зображувати, а перша половина слова «пластилін» (італ. plastilina, от др.-гр. πλαστός – ліпний) – матеріал, за допомогою якого здійснюється задум. Являє собою створення ліпних картин із зображенням об'ємних і напівоб'ємних об'єктів на горизонтальній поверхні. Основний матеріал – пластилін. Можливе використання комбінованих технік. Наприклад, декорування поверхні бісером, насінням рослин, природним матеріалом. У деяких випадках у техніці пластилінографія проводиться модифікація виробів, що веде до створення оригінальних творів. Наприклад, на плоскій поверхні графічно зображується пейзаж, а деталі переднього плану зображуються пластилінографією [1; 7].

На сьогодні напрацьовано чимало нових технік, вони оригінальні та незвичайні. Наші учні створюють дивовижні роботи буквально з того, що потрапляє їм під руку. Ви чули, приміром, про розпис на манній крупі? а про пластилінові ікони?

У своїй практиці використовую такі техніки: техніка пелюстки, кольорова мозаїка, буртик і подвійний буртик, «вареничок» та ін. Дуже часто ми їх переплітаємо, комбінуємо. Сюжети до творів добираємо в основному національного спрямування. Намагаюся знайомити дітей із традиційним українським укладом життя, мистецтвом. Використовуємо переважно стиль українського бароко, йому притаманні яскраві, соковиті барви, життєрадісний настрій. До речі, це цілком відповідає девізу нашої творчості: «Нести людям радість через красу»!

Тематика пластилінових картин – найрізноманітніша: на полотні оживають пейзажі, натюрморти, відомі постаті, персонажі пісень, фантастичні та міфологічні образи, православні символи та ікони і багато чого іншого, – фантазія наших учнів невичерпна. На перший погляд навіть не розумієш, яким матеріалом користувався художник, створюючи таке диво, – пластилін немов починає жити власним життям. Для роботи прийнятний не будь-який пластилін. У юних митців уже є свої перевірені торгові марки, у кожного майстра – свої секрети.

Розглянемо алгоритм роботи над картиною. Спочатку на папері малюється ескіз, який потім перебивається на фанеру (картон або щільний папір). Пластиліном затушовується фон і згідно із зображенням викладаються маленькі пластилінові кульки або використовуються інші техніки та прийоми (техніка «пелюстки», «кулькова мозаїка», «пластилінова філігрань», «пластилінові писанки»). Головні вимоги до авторів-митців – уміння малювати, неабияке терпіння, посидючість і натхнення. Остання стадія роботи – обрамлення в дерев'яні рамки та розміщення під скло.

Хочу поділитися деякими нюансами навчання дітей пластилінографії. Навчати дітей потрібно від простого до складного: починати від найпростіших картинок і поступово переходити до більш складних.

Основні цілі і завдання використання техніки пластилінографії:

- формування навичок роботи з пластиліном, пробудження інтересу до ліплення;
- засвоєння нових прийомів роботи з пластиліном і створення за його допомогою сюжетних картин;
- вдосконалення уміння орієнтуватися на аркуші паперу;
- розвиток дрібної моторики;
- розширення кругозору дітей;
- розвиток просторового мислення та творчих здібностей;
- розвиток емоційної сфери;
- виховання в дітей художнього смаку.

Пластилінографія сприяє найперше зняттю м'язового напруження і розслабленню, розвиває дитячу уяву, художнє і просторове мислення, пробуджує фантазію, спонукає учнів до самостійності взагалі, зокрема й у творчості. Робота з пластиліном, сам процес ліплення (викладання, писання) пластиліном допомагають дитині виразити свої емоції, своє бачення довкілля і своє ставлення до нього, сформувати естетичний смак, розвинути гнучкість, координацію, дрібну моторику пальців.

Розвиток і вдосконалення художніх технік не має меж. Дітям лише необхідно допомогти розвинути особливе почуття матеріалу, його художніх і технічних можливостей, яке є одним із головних критеріїв розвитку художнього смаку. Коли учні починають розуміти, що будь-який матеріал потребує лише йому притаманної міри стилізації та узагальнення, що накладає свій відбиток на вирішення художнього образу, тоді вони починають творити диво.

Отже, методичні принципи, покладені в основу пластилінографії, не лише виховують в юних митців естетичні смаки за законами краси, а багатьом із них допомагають зробити вірний професійний вибір – вибір творчості, вибір краси, яку несе людям мистецтво.

Список використаних джерел:

1. Грибанова С. Пластилінографія – нетрадиційна техніка рисования. Режим доступу: <http://www.maam.ru/detskijsad/plastilinografija-netradicionaja-tehnika-risovanija.html> – 10 июля 2016 г.
2. Креативні картини з пластиліну (пластилінографія). Майстер-клас. *Куля*. 2017. № 6. Режим доступу: <http://kulia.com.ua/master-klass/kreatyvni-kartyny-z-plastylinu-plastylinohrafiya/>.
3. Нести людям радість через красу. Буклет / Градизька гімназія імені Героя України Олександра Білаша. Полтава, 2009. 4 с.
4. Нести людям радість через красу. З досвіду роботи вчителя образотворчого мистецтва та викладача художньої студії Градизької гімназії імені О. Білаша М. О. Захарова / упор. В. О. Сліпак. Полтава: ПОІППО, 2005. 22 с.
5. Пластилінове диво на полотні. *Кременчуцька Панорама*. 2007. №44(125). С. 23.
6. Пластилінові ікони. Класичне мистецтво у Градизьку замінили «підручним». *КОЛО*. 2004. № 17(98). С. 16.
7. Пластилінографія. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>

УДК 75(072)

Юлія Попова,
Обласний методичний кабінет
навчальних закладів мистецтва та культури
(м. Полтава)

ДИСЦИПЛІНА «ЖИВОПИС» У ЗМІСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ УЧНІВ У МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ

У світовій науці на сьогодні освітнє значення мистецтва набуло соціокультурного змісту та стало одним із провідних чинників розвитку особистості. Мистецтво надає унікальної можливості пережити чужий досвід, зберігаючи власну автономність, і зумовлює таку універсальну самовизначеність кожній людині, якої та не досягла б, користуючись тільки засобами та інструментами логічного пізнання.

Мета статті – розглянути роль дисципліни «Живопис» у змісті професійної підготовки учнів мистецької школи та визначити основні завдання, які вирішуються на уроках живопису.

Дане питання висвітлювали такі науковці, як Г. Беда [2], Е. Белкіна [1], Л. Масол [4], Б. Неменський [5], В. Орлов [6] та ін.

У процесі навчання образотворчого мистецтва в художній школі, художньому відділенні мистецької школи учні повинні, перш за все, засвоїти основний закон живопису – закон тонових і колірних співвідношень.

Дисципліна «Живопис» «базується на закономірностях колірної побудови реалістичної форми. Навчання живописної грамоти – це шлях вивчення способів, прийомів і засобів побудови на площині живописної форми, її пропорцій, конструктивних, об'ємних, матеріальних і просторових властивостей. У зв'язку з цим викладач повинен навчити учнів володіти малюнком, уміти конструктивно і перспективно будувати предмети, передавати їх пропорції, об'ємні й просторові властивості. Гармонійне злиття тону, кольору і малюнку в єдине ціле – це і є справжній живопис. Без малюнку фарби не можуть передати навіть такі елементарні властивості предметів, як об'єм, простір» [1, с. 18].

Основним на уроках живопису є практична діяльність, оскільки саме у процесі практичної роботи формуються необхідні професійні уміння і навички, розвивається інтелектуальне і логічне мислення, стає активнішим процес естетичного сприймання навколишнього світу.

Уроки живопису проводяться за такою схемою:

- вступна бесіда, виклад нового матеріалу, постановка завдання;
- виконання практичного завдання;
- обговорення і підведення підсумків роботи;
- підсумковий перегляд.

Засвоївши теоретичні та практичні знання, учні отримують уявлення про суть і значення мистецтва, про єдність змісту і форми у творі, про процес його створення і сприйняття [2].

Викладання дисципліни «Живопис» у мистецькій школі передбачає ознайомлення учнів із теоретичними відомостями про основні види та жанри живопису, напрями та історію його розвитку; матеріалами, обладнанням та інструментами; законами композиції та перспективи (повітряної та лінійної); поняттям «колорит»; основними техніками живопису (олійний, акварельний, темперний, гуашевий, акриловий)

Український педагог Л. Масол наголошує, що під час спілкування з художніми цінностями мистецькі знання особистості, її практичний досвід, ціннісні художні орієнтації мають за певних умов трансформуватися в художньо-естетичні компетентності [4].

У процесі викладання дисципліни «Живопис» вирішуються такі завдання: виховання естетичного смаку та загальної культури, формуються спостережливість, естетичне сприйняття, художній смак, творчі здібності; розвиток уміння формулювати тему свого твору, визначати послідовність його виконання та реалізовувати в матеріалі за допомогою художніх засобів; орієнтуватися в стилях різних епох [4].

Дисципліна «Живопис» тісно пов'язана з рисунком, композицією, кольорознавством. У науковому дослідженні Г. Беди висвітлено мінімальний обсяг знань і навичок із рисунку, які викладач формує в учня мистецької школи: володіння основними законами повітряної та лінійної перспективи; вміння виконувати конструктивну побудову предметів різної форми; знання особливостей передання світлотіні на предметах різної форми; володіння способами передання об'єму, фактури предметів і простору в процесі виконання зображення [2].

Розглядаючи значення композиції у створенні живописного твору Є. Шорохов відзначає, що «композиційні завдання, котрі вирішуються за допомогою живопису, досить широкі. Колірне вирішення композиції впливає на характер художніх образів твору мистецтва. Образи можуть бути радісними, сумними, ліричними, інтимними, героїчними, епічними і т. д. Це залежить найперше від задуму, а розкривається за допомогою різноманітних художніх засобів, і в першу чергу за допомогою головної художньої форми твору мистецтва – композиції, котра використовує такий засіб як колір. Від задуму залежить

характер колірної гами, який може бути декоративним чи живописним, теплим чи холодним» [5, с. 79].

Для того, щоб учень набув професійного бачення кольору і навчився виконувати живописне зображення за усіма законами реалістичного академічного живопису дослідники (Г. Беда, Б. Йогансон, П. Кончаловський, М. Костерін, А. Куїнджі, І. Репін, П. Чистяков, Є. Шорохов та ін.) рекомендують ознайомитися зі світлотіньовими та колористичними явищами природи. Окрім цього, доцільно знати особливості фізіології та психології зорового сприйняття форми і кольору.

Отже, учні на уроках живопису повинні володіти вміннями застосовувати на практиці закони лінійної та повітряної перспективи, композиції, оптичного змішування кольорів. Знання законів кольорознавства збагачує творчий процес, допомагає дітям зрозуміти закони змішування кольорів, що робить уроки образотворчого мистецтва яскравими.

Уроки живопису в мистецьких школах мають практичний характер, а тому всі роботи виконуються на основі реалістичного академічного зображення з дотриманням основного принципу та послідовності виконання робіт в образотворчому мистецтві. Відомо, що в образотворчому мистецтві основним принципом виконання робіт є принцип: «від загального до конкретного», «від конкретного до загального». «Від загального до конкретного» означає, що побудову зображення, пошуки композиції формату починаємо з найбільших загальних форм і об'ємів із поступовим переходом до менших елементів зображення. Дотримання цієї частини основного принципу дає можливість методично правильно розмістити зображення з урахуванням положення, освітлення і задуму; сприяє своєчасному визначенню неточностей і помилок, їх виправленню з нанесенням меншої шкоди зображенню. «Від конкретного до загального» означає, що залежно від вибору матеріалу, техніки виконання та основного задуму, автор роботи поступово переходить до опрацювання невеличких елементів зображення з урахуванням загального. Промальовування невеличких елементів і форм із поступовим переходом до більших завершує художній образ. Так кожна з робіт виконується правильно і в кінцевому варіанті відповідає тематиці та задуму дитини [3].

Програмою передбачено, що на уроках живопису учень має навчитися:

- володіти загальними відомостями з перспективи;
- виявляти об'ємність і положення предметів у просторі;
- виконувати поетапне зображення лінійного конструктивного малюнка;
- виявляти тональні співвідношення;
- визначати центр композиції;
- володіти технологією роботи акварельними та гуашевими фарбами;
- використовувати пензлі різного розміру, фактури і форми для роботи;
- володіти основними прийомами роботи фарбами;
- компоувати на форматі (горизонтальному чи вертикальному);
- позначати місце лінії горизонту в поєднанні зі змістом композиції;
- вміти побудувати композицію, враховуючи пропорції та просторові співвідношення;
- володіти основами знань із кольорознавства;
- виявити основні кольорові акценти;
- вміти виконувати ескізи і послідовно створювати композицію;
- використовувати основні графічні та живописні художньо-виразні засоби композиції;
- виявляти статику або динаміку композиційного рішення;
- виконувати роботу послідовно, від загального до конкретного;
- аналізувати і передавати засобами образотворчого мистецтва найтипівіші риси об'єктів зображення: форму, фактуру, об'єм, колір, положення в просторі тощо;
- створювати завершений художній образ [2].

Дотримання основного принципу виконання робіт в образотворчому мистецтві можливе шляхом дотримання послідовності зображення предметів із натури. М. Костерін

виділяє таку послідовність зображення предметів із природи: схематизація; типізація; індивідуалізація; узагальнення.

На першому етапі виконання зображення залежно від власного положення до природи або об'єкта зображення визначаємо композицію формату. Намічаємо загальну форму зображення у спрощеному вигляді невеликою кількістю ліній, абстрактними узагальненими фігурами. Такий малюнок на початку має вигляд схеми, що відображає загальну композицію роботи, основні пропорції зображуваних предметів, їх положення і рух всієї маси форми, загальну конструкцію зображення. На форматі поступово виникає умовно спрощене зображення всієї композиції, в основі якого лежить конструктивна схема.

На другому етапі виконання зображення відбувається збагачення схематичного зображення більш конкретними конструктивними ознаками, котрі виявляють типові ознаки форми окремих предметів, які властиві цілій групі споріднених предметів. На даному етапі уважно вивчають природу за допомогою спостереження і порівняння, відображають її конструктивні та принципів особливості. Після цього на форматі виконують зображення загальної композиції та її елементів.

На третьому етапі відображаються ті характерні елементи та індивідуальні деталі кожного з предметів чи об'єктів зображення, які притаманні тільки даному предмету чи об'єкту зображення. Ці ознаки, надаючи неповторної своєрідності певному предмету, здатні не тільки вирізнити його з-поміж загалу, а й розповісти про його походження та образну насиченість. Визначаються ті допоміжні частини та ознаки, які відрізняють даний об'єкт від споріднених. На цьому етапі переважно працюють тоном і кольором. «Індивідуалізація – надзвичайно важливий етап в малюванні. Якщо не зображати ті, здавалося б, незначні, другорядні й навіть третьорядні елементи й ознаки, котрі малюють на третьому етапі, то зображення було б сухим і нецікавим, неповним і не торкнулося б нічийх почуттів. Індивідуалізація ж збагачує малюнок не тільки принципово важливими для цього предмета даними, але й тими рисами, за якими видно щоденне буденне життя людини, її характерне життєве середовище» [3, с. 55].

На четвертому етапі зображення передаються нюанси узгодженості між предметами, які складають композицію. Саме на цьому етапі відбувається активне підпорядкування елементів зображення задуму, визначається основне, наносяться відблиски та акценти. Цілісне зображення живописного чи графічного твору досягається шляхом «одночасного бачення частин і предмета» у нерозривній єдності. Таке «цілісне бачення» дозволяє узагальнити детально опрацьовану, часто роздроблену форму, тобто підкорити частини і другорядне головному, встановити пропорційні співвідношення між однойменними ознаками, які існують у предметі чи об'єкті зображення.

У творчій діяльності учні можуть сміливо експериментувати з художніми техніками, матеріалами та засвоювати різноманітні техніки: акварель, гуаш, пастель, олія. Уроки живопису розвивають цілісне бачення природи, гостроту локальних, кольорово-тонових співвідношень. На основі засвоєння законів живопису, оволодіння культурою використання кольору і форми набуваються навички, що дають можливість кваліфіковано вирішувати творчі завдання. «Художні знання, вміння та навички є основним засобом залучення до художньої культури» [4, с. 8].

Отже, дисципліна «Живопис» у професійній підготовці учнів у мистецькій школі має надзвичайно важливе значення. Для досягнення високої якості навчання важливою умовою є дотримання основного принципу виконання практичних робіт в образотворчому мистецтві, використання знань і навичок із рисунку, композиції, кольорознавства, дотримання послідовності зображення предметів із природи, обговорення та аналіз учнівських робіт і етюдів, показ відеоматеріалів із виконання живописних робіт, організація обов'язкової самостійної роботи, створення на уроках творчої атмосфери, індивідуальний підхід до діяльності кожної дитини. Цілеспрямоване естетичне виховання молодого покоління є найважливішим чинником формування цілісної, гармонійно розвиненої особистості.

Список використаних джерел:

1. Белкіна Е. В. Вчимося бачити прекрасне. Київ: Ратибор, 1996. 74 с.
2. Беда Г. В. Живопись: учеб. для студентов пед. ин-тов. Москва: Просвещение, 1986. 192 с.
3. Костерин Н. П. Учебное рисование: учеб. пособие для учащихся пед. уч-щ. Москва: Просвещение, 1984. 240 с.
4. Масол Л. М. Виховний потенціал мистецтва: джерело освітніх інновацій. *Мистецтво та освіта*. 2001. № 1. С. 2–5.
5. Неменский Б. Н. Изобразительное искусство: рабочие программы. 5-е изд. Москва: Просвещение, 2015. 128 с.
6. Орлов В. Ф. Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін: монографія. Київ: Наук. думка, 2003. 276 с.

УДК 745/749.03

*Юлія Ступка, Максим Бурдун,
Котелевська дитяча музична школа
(сmt. Котельва)*

ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

Важливою галуззю матеріальної та духовної культури народу є мистецтво, яке вражає розмаїттям художніх традицій, джерел, видами, формами, композиційними структурами. Народне мистецтво сягає своїм корінням у сиву давнину, воно є тим містком, який дає сучасній людині можливість доторкнутися до духу своїх предків, побачити, якими очима вони дивилися на світ і природу. Народне мистецтво завжди було показником життя народу, проявом його неповторної художньої геніальності, його нескінченної уяви. Народне мистецтво можна порівняти з непроникним сейфом, який зберігає найцінніші надбання народу – його звичаї та традиції.

Стародавні витоки мистецтва та його сучасний стан вивчали Є. А. Антонович [1], П. Ганжа [2], Т. Кара-Васильєва [3], П. Ласюк, Т. Романець [4] та ін.

Мета нашої статті – виявити генезу та регіональні особливості різних видів українського декоративно-ужиткового мистецтва.

Народне декоративно-прикладне мистецтво України розвивалось у двох основних напрямках – домашнє художнє ремесло й організовані художні промисли, пов'язані з ринком. Ці дві форми йшли паралельно, тісно переплітаючись між собою і взаємозбагачуючись, де кожна історична епоха вносила свої зміни [1].

Формування народного декоративного мистецтва у його нинішньому вигляді почалося з XVI століття. Головні його види: художнє ткацтво, вишивка, вибійка, кераміка, художнє різьблення, народний розпис, обробка металу – зберігають своє розповсюдження і в наш час. Кожен мистецький виріб несе в собі відбиток регіональних традицій. Наприклад, мотиви рослинного характеру переважають у орнаментах полтавських килимів, особливо характерним для них є відтворення «дерева життя». А в гуцульських килимах переважають чіткі геометричні орнаменти та симетрія. Найбільш індивідуальною в кожному регіоні є вишивка. В її ареал входять усі райони України: полтавська вишивка відрізняється поєднанням світлих кольорів – сріблястих, золотистих, білих і блакитних [3].

У період 60-х – 80-х років XX століття державна політика в галузі культури сприяла розвитку декоративно-прикладного мистецтва, зокрема у сфері художньої промисловості та художніх промислів. Слід зазначити, що вказаний період в історії розвитку декоративного

мистецтва був складним і неоднозначним у формуванні естетичних критеріїв. Провідними у творчості художників залишався вплив фольклору, хоча на різних етапах він усвідомлювався майстрами по-різному. Мистецьким творам були притаманні елементи механічного цитування в орнаментах і малюнках творів, чітке усвідомлення та осмислення народних традицій [3].

У системі художніх промислів велику роль відігравали підприємства з випуску художньої продукції, які відрізнялися за своєю структурою та спрямованістю. На різних етапах співвідношення «народний майстер – художник» набувало різних форм і творчого осмислення. Роль художника-професіонала в системі художніх промислів, форма взаємодії з народним майстром не завжди були однозначними. У 50-х роках минулого століття в українському декоративно-ужитковому мистецтві відчувався вплив станкового мистецтва, що призвело до нівелювання особи народного майстра, роль якого зводилась до пасивного втілення ескізів [3].

Наступне десятиліття позначилося розумінням народних традицій. Художники відчували негативність механічного повторення, «цитування» образотворчого фольклору. Намітилась тенденція до більш глибокого вивчення основ народного мистецтва, проникнення в його образно-естетичну систему, принципи композиційної побудови. 1971 року було організовано низку художніх творчих об'єднань із розгалуженою системою філіалів у провідних осередках народного мистецтва: «Вінничанка», київське імені Т. Шевченка, харківське «Україна», полтавське «Полтавчанка», косовське «Гуцульщина», львівське імені Лесі Українки. Розвитку художніх промислів сприяла Постанова 1975 року «Про народні художні промисли». Одночасно з масовою продукцією в цей період митці створюють високохудожні твори мистецтва, які ґрунтувалися на глибокому вивченні народних традицій [3].

Упроваджуються нові організаційні форми роботи, формується новий тип народного майстра. Більшість із них дістають підготовку в спеціалізованих закладах освіти – училищах і технікумах. Змінилося соціальне значення народного майстра: професія стала почесною, а твори, які раніше мали прикладне призначення, перетворилися на унікальні, часто орієнтовані на виставки, на окрасу громадських інтер'єрів. У таких промислах, як ткацтво, вишивка, килимарство основною фігурою є народний майстер, що зберігає і творчо переробляє народні традиції.

На Полтавщині найпоширенішими осередками народного мистецтва (вишивка) в 70-ті роки були Решетилівська фабрика художніх виробів ім. Клари Цеткін і Полтавське об'єднання «Полтавчанка», що мали філіали в Опішні, Нових Санжарах, Кременчуці, Лубнах, Великих Сорочинцях. Провідними майстрами вишивки в 60-80 роках минулого століття були О. Великодна з Полтави та О. Василенко з Решетилівки.

У західних регіонах України найпоширенішим видом народного мистецтва теж була вишивка. Саме тут кожне село вирізняється неповторною гамою кольорів, багатством геометричних орнаментальних мотивів. Відома творчість таких майстрів, як Г. Герасомович та Г. Кира, С. Данилюк, М. Попадинець, Д. Піткевич із Івано-Франківська. У 1970-х роках у Вашківцях поблизу Чернівців жив і працював Г. Герас, який присвятив своє життя мистецтву орнаменту [2].

У галузі ткацтва, яке досі побутує на Поліссі, Гуцульщині, Волині, виготовлення узорних декоративних тканин розвивалося на підприємствах художніх промислів. Вони знаходились у визначних центрах ткацтва, таких як Кролевець на Сумщині, Дігтярі на Чернігівщині, Богуслав та Іванків на Київщині та ін. Так, Кролевецьким рушникам притаманна урочиста святковість, монументальність візерунків, у яких застосовується виключно червоний колір на білому тлі. Багато років пошуку та збиранню старовинних кролевецьких рушників присвятили своє життя художники І. Дудар, О. Гавруш, що сприяло

вивченню джерел народної творчості та їх переосмислення в розробці нових візерунків. Ткацтво, як і вишивка, є найбільш масовими і найулюбленишими різновидами народної творчості на Поділлі, Наддністрянщині, Буковині, Волині, Поліссі [2].

Важливим здобутком українського декоративного мистецтва є досвід петриківського розпису. В Петриківці великого поширення набуло створення витончених ваз із дерева, найрізноманітніших форм, кухонних наборів дощок, ложок та ін., вкритих соковитим петриківським орнаментом на чорному тлі. Творчий доробок Ф. Панка, Т. Пати, О. Пікуш, Г. Самарської, В. Соколенка з успіхом демонструвався на виставках народного декоративного мистецтва [2].

В Україні склалися свої найбільш характерні й розповсюджені засоби художньої обробки дерева. У 60-80-их роках ХХ століття вони існували у творчості народних майстрів. Так, на Полтавщині, Чернігівщині поширене тригранно-виїмчасте різьблення, на Тернопільщині – гравірування, у Поліських районах Київщини, Житомирщини – інкрустація соломкою, на Гуцульщині особливого розвитку набуло плоске різьблення, випалювання, на Лемківщині – ажурне, наскрізне вирізування, кругла скульптура. У цей час продовжував працювати відомий майстер полтавського різьблення В. Гарбуз, а згодом і його учні – М. Зацеркляний, В. Нагнибіда, М. Перевізна. Різьблення було поширене на Гуцульщині. Художні вироби майстрів цього регіону оздоблені благородною вишуканою технікою «сухого різьблення», колір яких підкреслює багату світлотіньову гру орнаментованої поверхні. Для більшого виявлення художньої цінності цієї техніки майстри застосовують інкрустацію кольоровим деревом (груша, слива, явір), мідним дротом, різнокольоровим бісером. Для більшої пластичності орнаменту підсилюють його рельєфність, вводять декоративні накладки, вставки, оздоблюючи орнаментованими площинами численні шкатулки, рахви, скрині, баклаги, свічники, топирці та ін. [2].

Мистецтво гончарного промислу розвивається як діяльність окремих великих осередків. На Гуцульщині користуються вільним ріжковим розписом. Улюбленими кольорами майстрів є яскраві сполучення зеленого, коричневого, жовтого або розписування білим, зеленим на темно-червоному покритті. Створені найрізноманітніші форми, призначені для застосування в побуті та окраси інтер'єру.

Своєрідні прийоми художнього оформлення керамічних виробів сформувалися на Закарпатті. Визначним майстром-керамістом є М. Галас. Він виготовляє різноманітний посуд традиційних форм: корчаги, миски, горщики. Пропорції їх лаконічно прості, органічно узгоджені з розписом. Оригінальний творчий стиль уніс у скарбницю українського мистецтва скульптор-гончар О. Ганжа. Фантазія та винахідливість майстра перетворила звичайні форми на скульптури-посудини у вигляді людських постатей [4].

Отже, в останні десятиріччя відбулася якісна та кількісна переорієнтація образотворення. Замість тиражування продукції товарів масового вжитку підприємствами художніх промислів з'явилися унікальні твори, орієнтовані на поціновувачів, колекціонерів. Організовані форми виробництва змінилися авторським доробком окремих майстрів. Таке спрямування народного мистецтва спричинило посилення індивідуальних пошуків, більш глибоке вивчення народних традицій.

Список використаних джерел:

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво: навч. посібник для вузів. Львів: Світ, 1992. 269 с.
2. Ганжа П. О. Таємниці українського рукоремесла. Київ: Мистецтво, 1996. 190 с.
3. Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «Великого стилю». Київ: Либідь, 2005. 275 с.
4. Романець Т. А. Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки: навч. посіб. для студ. вуз. Київ: Просвіта, 1996. 208 с.

РОЛЬ ВИКЛАДАЧА КЛАСУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОМУ РОЗВИТКУ УЧНІВ

Педагог повинен використати весь арсенал засобів для того, щоб захопити, запалити дітей, виявити їх творчі здібності та сприяти їх розвитку й удосконаленню, пробудити потяг до образотворчої діяльності. Залучення учнів до творчості на уроці в класі образотворчого мистецтва – це перші кроки у світі мистецтва, це лише початковий етап входження в храм мистецтва. Проводячи уроки образотворчого мистецтва у мистецькій школі, як викладач радію з того, що мені доводиться спілкуватися з дітьми, долучати їх до прекрасного світу мистецтва, але це й велика відповідальність. Розвиток творчих сил і здібностей має бути пов'язаний із формуванням духовності та високих моральних принципів.

В умовах сьогодення особливо актуальним є формування креативної особистості, розвиток її здібностей і можливостей, її здатності та бажання творити. Розкриття творчого потенціалу покладається в основному на позашкільну мистецьку освіту. Мистецтво передбачає, перш за все, духовне спілкування і необхідність співпраці, співтворчості вчителя і учня, що сприятиме творчому розвитку і створенню особливої довірливої атмосфери. В. О. Сухомлинський писав, що образотворче мистецтво не тільки предмет, але й могутній засіб виховання, яке покликано емоційно та естетично прикрасити все духовне життя людини [6].

Тому метою педагогічної діяльності є емоційно-естетичний розвиток особистості учня, його творчих здібностей, художнього смаку, фантазії, набуття вмінь і навичок образотворчої діяльності та готовності використати отриманий досвід у самостійній мистецькій творчості.

Виховний потенціал образотворчого мистецтва розкрили В. Бутенко, Н. Дігтяр, О. Земляна, І. Зязюн, В. Кардашов, Б. Неменський, В. Сухомлинський [6] та ін.; методику навчання образотворчого мистецтва в позашкільній освіті розробили Г. Беда, М. Ростовцев, Н. Лі та ін.; методику реалізації виховного потенціалу образотворчого мистецтва в освітньому процесі запропонували М. Дейнеко [1], Т. Ганжало [2; 3], Н. Горяєва [4], І. Мужикова, Т. Сасенко та ін.

Мета статті – проаналізувати роль викладача класу образотворчого мистецтва мистецької школи в розвитку творчого потенціалу особистості учнів.

Життя не стоїть на місці, інноваційні технології торкнулися і мистецьких закладів. Уже сьогодні створюються умови для вдосконалення предметних методик, в організації навчально-виховного процесу поступово набуває ваги співпраця викладача та учня, вивершується постать учителя-новатора. Час невблаганно потребує перегляду всього того, що сьогодні не відповідає вимогам процесу оновлення. Останній повинен торкнутися безпосередньо викладання предметів мистецтва – музики, літератури, образотворчого мистецтва, звернених до душі і серця дитини. Мене, як викладача класу образотворчого мистецтва, це також багато до чого зобов'язує: не тільки навчити дітей малювати, але й зробити їх гідними послідовниками тих духовних цінностей, які заповідали нам талановиті пращури та зберегти найтонші ниточки, які пов'язують нас із культурою минулого.

Образотворче мистецтво має надзвичайно велике пізнавально-виховне значення. Справжні високохудожні твори мистецтва, діючи на почуття і свідомість людини, викликають у неї певне ставлення до зображуваних подій, явищ життя і цим самим допомагають глибше і повніше пізнати дійсність.

Все починається з простого – зі ставлення дитини до квітки, пташки, тварини. Потім з'являється ставлення більш високого гатунку – до рідної природи, дому, людей, Батьківщини, національних традицій. Усі враження, уява і знання, які пройшли через душу і серце дитини, стають її власними знаннями, її особистим переконанням, її думками, її ставленням до прекрасного і огидного, добра і зла, що формує її емоційно-естетичний розвиток.

Виховання почуттів дитини починається з краси. Тільки на емоційній основі встановлюється міцний зв'язок дитини з навколишнім світом і дивовижним світом мистецтва. Краса – це перший ступінь у вихованні естетичних почуттів. Наше завдання, як викладачів, – навчити дітей розуміти справжню красу, яка не завжди може бути яскравою і гучною, а може бути тихою, спокійною і непоказною. По-новому поглянути на осінній листок, маленьку квіточку, що загубилася в траві, комаху, крильця нічного метелика, дати можливість дитині відчувати особливу чарівність краси природи [6].

Перші уроки образотворчого мистецтва, якими вони будуть для учня? Перше знайомство з прекрасним буде як добре і світле свято, і починається воно з виразності матеріалів мистецтва. Учень на уроці засвоює роботу з фарбами і пензликами, графічними матеріалами, матеріалами для робіт в об'ємі (папір, глина, засушене листя і квіти), вчиться користуватися лінією, плямою, тобто отримує ті основи навичок, які дозволяють йому відчувати себе впевненіше на наступному етапі навчання. Про важливість естетичного виховання молодого покоління вірно сказав колись французький філософ-матеріаліст Дідро, що країна, у якій навчали б малювати так, як учать читати, перевершила би скоро всі інші країни у всіх мистецтвах. Зі свого досвіду скажу, що перший урок – це справжнє свято кольору. Природа багата безмежним розмаїттям квітів, різних за розміром, формою, кольором, відтінками. Краса квітів проникає в душу дитини і викликає захоплення, а також бажання спробувати відтворити цей чарівний світ природи. Перший крок у світі мистецтва починається зі знайомства з кольором, фарбами, за допомогою яких учень відтворить на аркуші поляну чарівних квітів. Дітям потрібно донести, що реальний світ сповнений безліччю різнобарвних відтінків.

Розповідаю учням про різні матеріали живопису: гуаш, акварель, олійні та акрилові фарби, темперу, пастель. Кожний із цих матеріалів має свої емоційно-образні можливості. Отримавши інформацію про багатство кольорових сполучень, живописних засобів і можливостей, діти занурюються в атмосферу мистецької підготовки. Навчаються вони в класі образотворчого мистецтва за типовими навчальними програмами. Іноді доводиться вносити щось своє, чи міняти завдання залежно від природних здібностей дитини. Рівень підготовки учнів не однаковий. Щоб не гальмувати розвиток одних і не ставити занадто важкі завдання для інших, необхідно задавати тему: одну легшу (для слабших учнів), іншу складнішу (для сильніших).

Увесь процес навчання в мистецькій школі відбувається поступово – від простого до складного. Завдання виконуються на новому, більш високому рівні. Учні набувають впевненості, вдосконалюється їхня виконавська майстерність, формується художньо-образне мислення. Вони засвоюють техніку роботи над натюрмортом, портретом, пейзажем, сюжетною композицією. Готових рецептів у живопису немає, чим винахідливіший художник, тим більше він використовує можливості матеріалу, чим витонченіша його техніка в переданні різноманітних ефектів натури, тим краща, живописніша, цікавіша його робота.

Але живопис без рисунка, як говориться в старому прислів'ї, те ж саме, що людина без кісток. Майстерність усіх великих живописців значною мірою ґрунтується на знанні законів рисунка і вмінні рисувати. Йому відводиться особлива роль у навчанні. В системі професійної освіти і підготовки всіх без винятку фахівців художнього профілю навчальний

рисунок посідає провідне місце. Мікеланджело Буонаротті вважав рисунок джерелом і душею всіх видів живопису та коренем усякої науки.

У молодших класах учні виконують роботи з рисунку графічними матеріалами: маркером, фломастерами, чорною тушшю, гуашшю. І така техніка їм дуже подобається. Для різноманітного розвитку творчих здібностей використовуємо й інші художні техніки. Учні дуже люблять малювати пастеллю, восковими олівцями, робити плямографію, «гратаж», аплікацію з кольорового паперу і засушеного листа, колаж із журнальних вирізок.

Учням старших класів подобається виконувати роботи графічною технікою. Вони створюють цікаві композиції маркерами і лінерами, із задоволенням працюють над живописними натюрмортами та сюжетними композиціями. В наш час на розвиток і творчість дитини впливають комп'ютерні технології. Багато інформації діти черпають з Інтернету, намагаються запозичити готові рішення, копіювати те, що їм сподобалось. Звичайно, можна взяти для себе щось корисне, вчитися малювати на кращих зразках, але вони повинні надихнути учнів і дати поштовх для створення своїх індивідуальних творчих робіт.

Протягом навчання в класі образотворчого мистецтва учні роблять виставки своїх робіт на різних заходах, що відбуваються в закладі, селищі. Беруть участь у конкурсах обласного рівня: «Герої сьогодення очима дітей», «Об'єднаймося ж, брати мої», «Світ навколо нас», у регіональному конкурсі «Барви рідної землі», що проходить у м. Гадяч. Кращі з них неодноразово отримували призові місця.

Отже, якщо ми хочемо через мистецтво сформувати духовність, естетичний смак, художньо-образне мислення в наших дітях, необхідно постійно радіти маленькій перемозі на уроках: радісному блиску в очах, захопленому спогляданню прекрасного і безупинному бажанню творити і отримувати від цього естетичну насолоду.

Список використаних джерел:

1. Дейнеко М. Г. Уроки образотворчого мистецтва в 6 класі: посіб. для вчителів. Київ: Радянська школа, 1980. 102 с.
2. Ганжало Т. А. Живопись в 3-м классе ДХШ. *Юный художник*. Москва: Молодая гвардия, 1992. № 3-6. 48 с.
3. Ганжало Т. А. Живопись во 2-м классе ДХШ. *Юный художник*. Москва: Молодая гвардия, 1990. № 9. 48 с.
4. Горяева Н. А. Первые шаги в мире искусства: Из опыта работы: кн. для учителя. Москва: Просвещение, 1991. 159 с.
5. Ли Н. Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка: учебник. Москва: Эксмо, 2010. 480 с.
6. Сухомлинський В. О. Розмова з молодим директором. *Сухомлинський В. О. Вибрані твори*: у 5 т. Київ: Рад. школа, 1976. Т. 4. С. 393–629.

5.2. Хореографія та театр

УДК 793.3.071.1

*Олександр Білоконь,
Полтавський коледж мистецтв
імені М. В. Лисенка (м. Полтава)*

ПАВЛО ВІРСЬКИЙ І МИРОСЛАВ ВАНТУХ – ВЕЛЕТНІ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

В історії вітчизняної хореографії відзначаються постаті видатних митців, які за дрібними деталями збирали, зберігали та примножували надбання національного танцювального мистецтва. Серед них виокремлюється особистість легендарного хореографа Павла Вірського, котрий, створюючи танці, хореографічні мініатюри, великі полотна з минулого та сучасного життя українців, став фундатором академічного українського народно-сценічного танцю й зумів упровадити здобутки національної хореографії в європейський культурний контекст.

Теорію українського танцю та історію його розвитку досліджували М. Вантух, В. Гуров, В. Туркевич та ін.; методичний аспект проблеми висвітлено в працях В. Верховинця, С. Забрєдовського та ін.; творчість окремих хореографів висвітлювали Г. Ільєва, О. Мельник та ін., зокрема й П. Вірського (П. Бондарчук, Т. Поліщук).

Мета статті полягає у висвітленні творчого впливу Павла Вірського на розвиток професійних хореографічних колективів.

П. Вірський був універсальним, різносторонньо розвиненим фахівцем у галузі хореографічного мистецтва. Здолавши шлях артиста та постановника в балетних театрах Дніпропетровська, Києва, Одеси, Харкова, він зосередився на створенні народно-сценічних танців, хореографічних картин, вистав для ансамблю народного танцю, нині це Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. П. Вірського [8].

Початкові джерела створення ансамблю відносяться до червня 1937 року. Під його керівництвом ансамбль виріс у зрілий професійний колектив, мистецтво якого полонило серця багатьох глядачів у селах і містах різних країн світу. Серед яскравих творів цього колективу такі шедеври українського хореографічного мистецтва, як «Гопак», «Запорожці», «Ляльки», «Повзунець», «Рукодільниці», «Чумацькі радощі», «Шевчики», у яких в гармонійне ціле поєдналися виразні засоби народно-сценічного, класичного танців і пантоміми, що відповідало новим тенденціям свого часу і, завдяки талановитим балетмейстерським рішенням, не втратило актуальності та художньої цінності й нині [1].

Із 1980 року ансамбль очолює Герой України, народний артист України, лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка, професор, академік Мирослав Михайлович Вантух. Варто зазначити, що коли М. Вантух очолив Ансамбль танцю, перед ним ставили завдання – не створювати нових номерів, а лише зберегти постановки Вірського. Але одна справа зберігати творчу спадщину видатного балетмейстера, інша – зробити з художнього колективу музей із застиглими експонатами. М. Вантух аргументував тодішньому керівництву та артистам своє бачення: «Коли показувати одне і те ж, то це набридне не тільки глядачам, а й навіть вам. Якщо традицію не розвивати, то вона неодмінно стає догмою...». Першою роботою балетмейстера в ансамблі імені П. Вірського стала хореографічна композиція «Карпати»: у ній помітний своєрідний стиль митця, який зумів цікаво інтерпретувати народні обряди, вдаючись до сучасних лексичних хореографічних засобів. Оригінальністю позначені також його роботи – чоловічий український «Танець із

бубнами», обрядовий танець «Літа молодії», «Волинські візерунки», «Гуцульська рапсодія». Ніжністю і жіночністю виділяється дівочий танець «Козачок», експресивністю і нестримністю – «Циганський танець». Сьогодні Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського у розквіті творчих сил і під керівництвом М. Вантуха активно працює над удосконаленням свого професійного рівня, поповнює репертуар новими творами, веде активне творче життя, пропагуючи українське хореографічне мистецтво [2].

М. Вантух прикладає багато зусиль для згуртованості творчого колективу, активно працює з молоддю, розвиває і примножує традиції, закладені П. Вірським. При цьому його художнє кредо – вірність історичним традиціям українського народу – завжди залишається незмінним. У роботі Вантух використовує методику Вірського: вимогливість до себе та інших, дотримання дисципліни.

Фаховий рівень артистів Національного ансамблю танцю України імені П. Вірського дуже високий, але до 2002 р. держава сплачувала танцюристам мізерні зарплати. Не дивно, що з 1991 до 2002 рр. ансамбль покинуло 137 здібних виконавців. Занепокоєний такою тенденцією передбачливий художній керівник зрозумів, що потрібно при колективі організувати хореографічну школу [6].

1991 р. розпочала свою діяльність створена М. Вантухом дитяча хореографічна школа, де навчається понад 200 обдарованих дітей. Директором школи є дружина Мирослава Михайловича, народна артистка України Вантух Валентина Володимирівна. За 20 років педагогічний колектив школи, до складу якого входять народні, заслужені артисти України, під керівництвом В. Вантух домігся значних успіхів. Учні школи стали переможцями багатьох престижних міжнародних фестивалів із народної дитячої хореографії, взяли участь у багатьох концертах як в Україні, так і далеко за її межами. Закінчивши восьмирічну школу, юнаки та дівчата за конкурсом вступають до студії (створеної Вірським 1962 р.), де навчаються ще два роки. Отже, загалом процес підготовки артиста ансамблю триває 12 років. До слова, у світі немає жодного аналогу, щоб ансамбль мав трьох ступеневу освіту в надрах свого колективу. Виняток складає Національний ансамбль танцю України ім. П. Вірського, де артистів готують безпосередньо у своїх стінах. Система трьохступеневої освіти з 6-тирічного віку (школа – студія – ансамбль) дає такий рівень танцювальної культури, який важко опанувати де-небудь артистові-професіоналу [7].

Варто зазначити, що крилата фраза П. Вірського «Танцюй характер героя, а не хореографічний малюнок» стала одним із основних принципів творчості М. Вантуха. І цього він навчає своїх вихованців. Висока виконавська майстерність, яскравий акторський талант учнів школи, художня завершеність кожного танцю, барвіста палітра концертних костюмів – складники успіху юних артистів [5].

Двадцятирічна біографія школи – це постійний творчий пошук її керівника Валентини Вантух, усього педагогічного колективу, який професійно навчає дітей класичному і народно-сценічному танцю, музичній грамоті, історії української хореографії.

Отже, сучасний етап становлення хореографічного колективу є найскладнішою ланкою для майбутнього фахівця-хореографа та керівника колективу. Це кропітка праця над собою, досягнення професіоналізму як виконавець, як викладач-педагог, як керівник-організатор і балетмейстер-постановник. Керівник хореографічного колективу ніколи не повинен зупинятися на досягнутому [3].

Яскравим прикладом для наслідування слугує спадщина П. Вірського, яка тривалий час існує на сцені, завдяки поєднанню традицій світового хореографічного мистецтва та нових, характерних для його епохи тенденцій, що й стало зразком гармонійного використання українського народного танцю. У практичній роботі керівникові хореографічного колективу необхідно ґрунтуватися на досвіді блискучого балетмейстера-постановника М. Вантуха, який поєднує майстерність педагога-вихователя та глибокі знання народних традицій і обрядів, якості талановитого організатора й виважену громадянську позицію. Тільки завдяки поєднанню високих людських і професійних якостей очолюваний

ним понад 20 років Національний ансамбль танцю України ім. П. Вірського став візитною картою вітчизняного мистецтва, танцювальним колективом номер один у Європі, а можливо, в усьому світі [4].

Згадуючи вислів видатного філософа Григорія Сковороди – «Трава без душі – сіно, дерево без душі – дрова, людина без душі – мрець», – головним і визначальним у нашій діяльності є палка любов до хореографії.

Список використаних джерел

1. Бондарчук П. М. Вірський Павло Павлович. Енциклопедія історії України. Київ: Наук. думка, 2003. 688 с.
2. Вантух М. М. Народне хореографічне мистецтво України: історичні аспекти та перспективи. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: матеріали I Всеукр. наук.-творч. конф.* Київ: НАКККіМ, 2013. С. 3-6.
3. Гуров В. Б. Форми збагачення українського народно-сценічного танцю. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: матеріали I Всеукр. наук.-творч. конф.* Київ: НАКККіМ, 2013. С. 59–63.
4. Забрєдовський С. Г. Методика роботи з хореографічним колективом: навч. посібник. Київ: НАКККіМ, 2010. 135 с.
5. Ільєва Г. Мирослав Вантух. *Галичина: Довідково-біографічне видання.* Київ, 2004. Т. 1. С. 60–61.
6. Мельник О. Масштабний талант Мирослава Вантуха. *Українська газета.* 2002. № 18. С. 8.
7. Поліщук Т. Ансамбль № 1. *День.* 2005. № 34. С. 12.
8. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: бібліограф. довідник. Київ, 1999. 223 с.

УДК 793.31(=161.2)

Тетяна Ковтун,

*Градизька дитяча музична школа
імені Героя України О. І. Білаша (м. Градизьк)*

РОЗВИТОК НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В УКРАЇНІ

Сьогодні важко уявити українське хореографічне мистецтво без народно-сценічного танцю, який можна побачити як у балетних виставах і театральних постановках, де він є невіддільним сценічним атрибутом, так і в хореографічних композиціях, мініатюрах і навіть камерних сценах концертних номерів. Його формування та розвиток є своєрідною візиткою, що пояснює багато явищ у мистецтві народної хореографії, яке було й залишається втіленням не лише мудрості народу і його духовної краси, але й життєвої сили та його національного характеру.

Аналіз основних етапів становлення народно-сценічної хореографії дає цінний матеріал, який допомагає побачити найпрогресивніші здобутки цього виду мистецтва, відкриваючи перед мистецтвознавцями широкий простір для вивчення творчості й досвіду сценічно-постановної роботи видатних українських балетмейстерів, які намагалися й намагаються зараз популяризувати народний танець.

Метою статті є дослідження процесу формування та розвитку народно-сценічної хореографії в Україні.

Український народний танець – найяскравіший прояв народної творчості – розвивався впродовж усієї історії українського народу, збагачуючись новим змістом і своєрідними виразними засобами. Як невід’ємний складний української культури, хореографічне мистецтво пройшло тривалий і суперечливий шлях, ускладнювалося, збагачувалося новими

рухами, супроводжувалося піснями, органічно поєднуючись у такий спосіб зі словом і музикою. Невичерпна скарбниця народного танцю вирізняється своїм неповторним колоритом, що виявляється в самобутній лексиці, пластичних інтонаціях, структурній і композиційній побудові, тематиці та образному змісті хореографічних творів, оригінальній манері їх виконання [5, с. 141].

Досвід поколінь і розвиток української народно-сценічної хореографії дає підстави констатувати потужність її творчого потенціалу. Українські народно-сценічні танці прославляють численні як професійні, так і самодіяльні хореографічні колективи, які відомі не лише на теренах України, а й далеко за її межами, ввійшли до скарбниці світового культурного надбання. Завдяки самобутньому таланту українських хореографів В. Авраменка, К. Балог, К. Василенка, В. Верховинця, П. Вірського, Р. Герасимчука, О. Гомона, Є. Зайцева, А. Кривохижі, Д. Ластівки, В. Петрика, Н. Уварової, Л. Чернишової, Я. Чуперчука та багатьох інших знаних митців народний танець сформувався як народно-сценічне мистецтво.

Основоположником сценічного жанру театралізованої української пісні-танцю, постановником театралізованих хореографічних композицій є В. Верховинець, який зміг вивести українське народне мистецтво на якісно новий рівень, втіливши свої постановки у творчості жіночого хорового театралізованого ансамблю «Жінхоранс». В. Верховинець вважав український народний танець головною рушійною силою становлення й розвитку сценічної хореографії. Зокрема, у своїй праці «Теорія українського народного танцю» (1919) хореограф-фольклорист наголошував: «...Українського балету ще не було і нема: він ще в народі як матеріал. Наш балет, якщо йому судилося народитися, мусить бути народним, своєрідним, а таким стане він тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами,... коли він буде пройнятий духом веселих танцювальних пісень... Щоб у майбутньому побачити такі балети, треба перш за все збирати відповідний танцювальний матеріал пильно, обережно із любов'ю» [2, с. 124]. Отже, саме творчий доробок В. Верховинця став фундаментом для українського хореографічного мистецтва.

Неможливо не зазначити внесок у розвиток народно-сценічного танцю Державного академічного гуцульського ансамблю пісні і танцю, який заснував Я. Барнич 1939 р. Керівником балетної групи колективу став не менш відомий український балетмейстер, етнограф, артист і унікальна особистість – Я. Чуперук, який створив понад 100 хореографічних і вокально-хореографічних творів, до яких сам написав пісні. Сьогодні Гуцульський ансамбль пісні і танцю є лауреатом багатьох міжнародних конкурсів і фестивалів. З колективом тісно пов'язано становлення та розвиток професійного хореографічного мистецтва Західної України. Усі концертні програми створюються на основі автентичного фольклору, народних обрядів і звичаїв Гуцульщини. Творчість ансамблю спрямовано на подальше вдосконалення професійної майстерності, підготовку нових самобутніх програм і збереження кращих зразків народного танцю Прикарпаття [3].

Слід відзначити Заслужений академічний буковинський ансамбль пісні і танцю, організатором якого є Г. Шевчук. Своім натхненним мистецтвом буковинський ансамбль оспівує красу рідного краю, робить свій важливий внесок у національне відродження й розвиток української музичної та хореографічної культури.

Відтворення фольклорних мистецьких традицій, які започаткував фундатор вокально-хореографічного жанру в українській культурі В. Верховинець, відбувається в Державному жіночому вокально-хореографічному ансамблі УРСР «Таврія», створеному 1971 р. [4, с. 98]. Перший виступ ансамблю відбувся у грудні 1972 року в Києві в Палаці «Україна». Репертуар «Таврії» постійно поповнюється новими театралізованими народними піснями, фольклорними вокально-хореографічними композиціями, які становлять основу концертних програм. У 2002 році колективу було присвоєно ім'я Л. Чернишової. У сучасних художніх формах продовжують розвиватися кращі здобутки балетмейстера. У репертуарі ансамблю як окремі танцювальні номери («Гопак», «Вишиванки», «Радуйся, Гуцулія»), так і великі концертні програми («Вечір народного танцю», «Вечір балету», «Пісні й танці народів

Криму»). Усі групи ансамблю – оркестр, хор і балет – є повноцінними самостійними колективами і виступають із сольними програмами. На сьогодні вокально-хореографічний ансамбль «Таврія» імені Л. Чернишової дбайливо зберігає і примножує народні традиції, Він став більш потужним, розширив свої творчі можливості, отримав свій багатогранний хореографічний стиль [1, с. 134].

Вищезазначені хореографічні колективи – це лише невелика часточка надбання українського народно-сценічного мистецтва. Кожен колектив намагався по-своєму передати духовність нації, її різнобарв'я, розповісти у своїх творах історію країни.

Отже, народно-сценічна хореографія як синтетичний жанр українського мистецтва поєднує в собі весь колорит музичної та хореографічної культури, є відображенням духовності нації та її важкої історичної долі. Це не могло не відбитись у народних колективах, які у своїх творах намагалися передати і радість від щедрот української землі, і весь смуток від трагічної долі. А тому основними напрямками творчості вищезгаданих мистецьких колективів є відродження національних пісенно-танцювальних традицій, відтворення автентичної музики та української танцювальної культури, що робить розвиток та популяризація української народно-сценічної хореографії сьогодні такою важливою та актуальною. Адже, поки ми пам'ятаємо своє минуле, у нас є шанс на світле майбутнє, а це є серцем народної танцю та пісні.

Список використаних джерел

1. Благова Т. Розвиток школи українського народного танцю у мистецькій спадщині Л. Чернишової. *Педагогіка і психологія професійної освіти*: наук.-метод. журнал. 2012. № 3. С. 127–136.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. 5-е вид. Київ: Муз. Україна, 1990. 152 с.
3. Гуцульський ансамбль пісні і танцю. Режим доступу: <http://www.pisni.org.ua/persons/2642.html>.
4. Народна артистка СРСР Лідія Чернишова / редкол.: Станішевський Ю. (голова) та ін. Київ: Мистецтво, 1978. 176 с.
5. Рудницька О. Українське мистецтво у полікультурному просторі: навч. посібник. Київ: ЕксОб, 2000. 208 с.

УДК 793.3(072.3)

*Ілона Кучер,
Решетилівська дитяча школа мистецтв
(м. Решетилівка)*

РОЗВИТОК КОМУНІКАТИВНО-КООПЕРАТИВНИХ НАВИЧОК НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФІЇ

Тема розвитку комунікативно-кооперативних навичок є актуальною тому, що важливим є вміння дитини молодшого шкільного віку ефективно спілкуватися в різних групах, знаходити своє достойне місце в колективних проектах. Такі навички дозволяють трансформувати свою свідомість від невпевненості до віри в свої сили або, навпаки, приводять від зухвалої зарозумілості до критичного оцінювання своїх досягнень. Згодом це надає можливість учням підліткового віку взаємодіяти з соціумом, спокійно аналізувати ситуації і знаходити шляхи вирішення проблем, застосовуючи певні алгоритми.

Проблему спілкування вивчали О. Бондаренко, О. Запорожець, О. Леонтєв, М. Лісіна, А. Мудрик, М. Філоненко та ін. Вони розглядали вміння спілкуватися як одну з найважливіших умов психічного розвитку людини.

Стрімкий розвиток технологій, засобів комунікації, доступу до всесвітньої мережі, який ми спостерігаємо останнім часом, неоднозначно позначається на вмінні й прагненні

дитини, навіть молодшого шкільного віку, до комунікації, спілкування з однолітками та дорослими людьми.

Якщо раніше, 3-5 років тому, перебування учнів хореографічних класів на перерві або до / після уроку мало вірогідність невеликих конфліктів, галасу, біганини по коридору, то зараз майже завжди чуємо тишу, тому що всі учні сидять, вдивляючись в екрани смартфонів. На жаль, така картина часто спостерігається і вдома, коли батьки «зайняті» on-line. Ці чинники не можуть не впливати на розвиток комунікативних навичок, а ілюзія «дорослості» в цьому віці може бути перешкодою до адекватного оцінювання своїх досягнень: як в бік переоцінювання, так і в бік їх недооцінки.

Завданням хореографічного мистецтва є не тільки набуття юними хореографами певних технічних і артистичних компетенцій, але й успішна кооперація з іншими членами групи та педагогами, розуміння важливості «командності», тому формуванню навичок доброзичливого, справедливого, а під час і критичного, без приниження особистості, спілкування слід приділяти увагу з найперших уроків.

На початковому етапі навчання, коли учень тільки адаптується до нового виду діяльності, колективу та нових вимог, доцільно приділяти 5-7 хвилин уроку створенню ігрових моментів (ігри «Посмішка», «Сонячний зайчик»), у яких учні поступово вчаться сприймати один одного на дружній платформі.

Наприкінці вересня – початку жовтня доречно організувати захід «Давай знайомитись» – прогулянки або екскурсії для учнів всіх вікових груп, де необхідно представити малюків старшокласникам. Метою цього заходу є демонстрація початківцям морально-етичних засад спілкування, які будуть панівними у їхньому танцювальному житті: доброзичливість, взаємоповага, відкритість, щирість, готовність допомагати один одному. Ігрові моменти та невимущена атмосфера допоможуть продемонструвати малечі переваги перебування в дружньому колі однодумців.

Коли учні адаптуються до вимог уроку, важливо поступово ввести елементи критичного оцінювання результатів своїх зусиль і взагалі достатності прикладених зусиль через організацію переглядів, конкурсних виконань, поділу групи на команди тощо в межах урочної роботи. Наприклад, поділ групи на «Глядачі – Артисти», «Виконавці – Судді».

На початкових етапах, із метою профілактики різких критичних висловів у бік інших виконавців, доцільно після поділу на групи ставити конкретні питання на вияв більш успішних варіантів виконання конкретних завдань у конкретному заході, як-от: «Кого помітив глядач?», «Хто був найточніший ритмічно?», «Хто не помилився?». Такі завдання, крім розвитку комунікативних можливостей, тренують в учнів уміння швидко реагувати, охоплювати поглядом і оцінювати рухливу групу, формулювати свою оцінку, ґрунтуючись на професійній термінології.

Важливо, щоб учні, спостерігаючи успіхи своїх однолітків, відчували впевненість у власних силах і в можливість досягнення успіху через систематичну працю.

Пізніше, коли учні переконуються в тому, що оцінювання однолітками не несе загрози знецінення особистості, а послуговується прогресу всієї групи, варто поступово додавати можливість критичного висловлювання при розборі конкретних хореографічних завдань, слідкуючи, щоб критика була конструктивною, мотивованою і висловлювалася з метою *підказати*, а не принизити. Крім того, завдання дати оцінку роботі друзів тренує вміння висловлюватися в толерантній формі, уникаючи грубих формулювань.

На більш пізніх етапах інтеграції дітей у хореографічне середовище, після участі у спільних концертних заходах ефективною є міжвікова кооперація з метою отримання оцінки своїх результатів не від викладачів чи однолітків, а від учнів старших класів, до думки яких молодші учні зазвичай ставляться з довірою. Вводячи елемент міжвікового аналізу результатів, доречно використовувати комунікативні моменти для демонстрації старшокласниками зрозумілої молодшим учням танцювальної лексики з можливістю її аналізу, що створює атмосферу відкритості й мобілізує старшокласників до показу взірцевого результату.

На всіх етапах використання технології «Побач – обдумай – оціни – вислови» слід домагатися ґрунтовної мотивації своїх оцінок, без використання формули «подобається – не подобається». Такий підхід ефективний як для підвищення якості танцювання, так і для покращення атмосфери довіри в учнівському середовищі: невдале виконання виявлено і сформульовано не педагогом, а другом.

Отже, навички комунікації, набуті в дружньому середовищі однодумців, допомагають дитині легше пройти етапи соціалізації у підлітковому віці, коли невміння спокійно і критично оцінювати інших людей і ситуації може бути причиною душевних травм і болючих рефлексій. Навпаки, належність до групи однодумців, позитивний досвід спілкування і досягнення успіху, розуміння результатів успішності як процесу докладання зусиль, удосконалення своїх особистісних рис і якостей, покращує спілкування учнів із людьми і далеко за межами танцювальної зали.

Список використаних джерел

1. Лисина М. И. Формирование личности ребенка в общении. 2 е изд., перер. и доп. Санкт-Петербург: Питер, 2009. 276 с.
2. Берн Э. Игры, в которые играют люди (Психология человеческих взаимоотношений). Москва: Знание, 1992. 400 с.
3. Філоненко М. М. Психологія спілкування. Київ: Центр літератури, 2008. 224 с.

УДК 793.3-051

*Оксана Лісова, Вячеслав Літвяков,
Гребінківська дитяча музична школа
(м. Гребінка)*

ВИХОВНА ДІЯЛЬНІСТЬ КЕРІВНИКА АМАТОРСЬКОГО ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ

У формуванні естетичної і художньої культури особистості хореографічне мистецтво є найважливішим засобом естетичного виховання. Хореографія – це світ краси руху, звуків, світлових фарб, костюмів, тобто світ чарівного мистецтва. Заняття хореографічним мистецтвом сприяють фізичному розвитку дітей і збагачують їх духовно. Дисциплінованість, працьовитість і терпіння – ті риси характеру, які необхідні не тільки в хореографічному класі, але й у побуті. Ці якості роками виховуються педагогами-хореографами і визначають успіх у багатьох справах.

Проблеми хореографічної освіти досліджували Т. Благова [2], А. Ваганова, М. Вантух, В. Верховинець, П. Вірський, О. Голдріч [3], А. Гуменюк, методику роботи з дитячим хореографічним колективом розробили В. Арабська, В. Годовський [2], С. Забрєдовський [4], Б. Колногузенко, Л. Пуляєва [5] та ін.

Специфіка виховної роботи в хореографічному колективі спрямована на формування в дітей світогляду, на виховання високої моральної культури, на художній та естетичний розвиток. Ці завдання вирішуються через залучення дітей до художньо-виконавської діяльності, організацією навчально-творчої роботи. Розвиток творчої особистості – найважливіша мета як усього процесу навчання, так і естетичного виховання. Без формування здатності до естетичної творчості неможливо досягти всебічного й гармонійного розвитку особистості.

Почуття відповідальності, необхідне в житті, спонукає юних хореографів до самовдосконалення, досягнення мети. Акуратність в хореографічному виконавстві, охайність форми в хореографічному класі переносяться й на зовнішній вигляд дітей у школі. Вони виділяються не тільки своєю поставою, але й зачіскою, чистотою і елегантністю носіння звичайнісінького одягу.

Виховна робота повинна проводитися систематично, тільки тоді вона призведе до позитивних результатів. Складність виховної роботи визначається тим, що в колективі зустрічаються діти різного рівня культури й виховання. Зосередити їх інтереси непросто. При цьому педагогу-керівнику доводиться виявляти такт, чуйність, застосовувати індивідуальний підхід до дітей. Він повинен зацікавити їх, реалізовувати в роботі можливості кожної дитини, тому педагогові необхідно враховувати взаємини дітей, розуміти їх внутрішній світ.

Форми і методи виховної роботи у творчому колективі можуть бути різними і залежать від характеру та спрямованості його творчої діяльності, а саме:

1. Педагог, приступаючи до постановочної роботи, розповідає дітям про історію, на основі якої здійснюється постановка, побут, костюми, традиції, художні образи та характери і т. д.

2. Колективний перегляд спеціальних фільмів і прослуховування музики зближує дітей і педагога, з'являється загальна тема для розмови, коли педагог розумно й тактовно спрямовує дітей до правильних міркувань.

3. Виховують і традиції, яких у колективі може бути безліч: це і посвята в хореографи, і перехід із молодшої групи в старшу тощо.

4. Виховання дисципліни прищеплює навички організованості в процесі праці, виховує активне ставлення до неї. Педагог на заняттях пробуджує повагу до спільної праці, виховує здатність підпорядкувати особисте суспільному. Свідома дисципліна – це дисципліна внутрішньої організованості і цілеспрямованості. Зовнішня дисципліна створює передумови до внутрішньої самодисципліни. Діти стають зібраними, уважними, швидше й чіткіше виконують завдання педагога.

5. Постановки номерів на сучасні теми підштовхують до зустрічі з цікавими людьми, до читання сучасної літератури, відвідування музеїв і т. д.

6. Корисний спільний перегляд і спільне обговорення концертних програм, вистав, танцювальних композицій професійних і аматорських колективів.

7. Аналіз концертних виступів самого колективу. Педагог-керівник зобов'язаний зупинитися як на позитивних, так і на негативних моментах виконання програми. Важливо приділити увагу кожній дитині, враховуючи її індивідуальні особливості характеру.

8. Велику виховну роль відіграють творчі звіти, обмін досвідом між колективами.

9. Зустрічі з талановитими людьми. Їх розповідь про свою професію і творчість мають великий емоційний вплив на дітей.

10. Проведення вечорів відпочинку за участю дітей і батьків.

11. Виховним моментом у колективі є повна зайнятість дітей у репертуарі колективу.

12. Постановка хореографічних творів, що увійшли до «золотого» фонду хореографії, викликає в дітей потужний естетичний відгук і віру в себе.

Сумлінний педагог спрямовує всі свої сили, енергію на виховання дітей у колективі, зважає на їхні індивідуально-психологічні особливості, спостерігає за творчим розвитком кожного, не шкодуючи особистого часу. Досвідчений педагог, який любить своїх вихованців, завжди знайде можливість сприяти творчому зростанню талановитої дитини. Хореографічне мистецтво – один із наймасовіших і дійових засобів не лише естетичного виховання особистості, але її всебічного гармонійного розвитку. Навчаючи основ класичного, народно-сценічного, історико-побутового, сучасного танців, керівники колективів мають на меті виховання свідомого ставлення до навчання, розвиток танцювальної техніки та певного рівня професійної майстерності.

Отже, виховна робота в художньому колективі – процес складний і багатогранний. Він пов'язаний із реалізацією складної програми організаційно-педагогічних і художньо-виконавських заходів. Кожен напрямок у практиці педагога-керівника має свою внутрішню логіку, свої закономірності та принципи реалізації. Без їхнього пізнання, критичного аналізу неможлива ефективна організація не тільки художньо-творчої, навчальної, репетиційної діяльності, але й забезпечення педагогічного процесу загалом.

Список використаних джерел

1. Благова Т. О. Формування професійних компетентностей балетмейстера-педагога у структурі вищої хореографічної освіти: теоретичний аспект. *Педагогічні науки*. 2018. Вип. 3 (94). С. 21–26.
2. Годовський В. М., Арабська В. І. Теорія і методика роботи з дитячим хореографічним колективом: метод. реком., лекції, навч. програма. Рівне: РДГУ, 2000. 76 с.
3. Голдрич О. С. Методика викладання хореографії: навч. посібник. Львів: Сполом, 2006. 84 с.
4. Забрєдовський С. Г. Методика роботи з хореографічним колективом: навч. посіб. Вид. 2-ге, доп. Київ: НАКККіМ, 2011. 188 с.
5. Пуляева Л. Є. Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе: учебн. пособие. Тамбов: Изд-во ТГУ ім. Г. Р. Державина, 2001. 80 с.

УДК 793.3(072.3)

*Юлія Павелко,
Полтавська міська школа мистецтв
«Мала академія мистецтв» імені Раїси Кириченко
(м. Полтава)*

СПЕЦИФІКА РОБОТИ З УЧНЯМИ МОЛОДШИХ КЛАСІВ ТЕАТРАЛЬНОГО ВІДДІЛЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

Робота з учнями молодших класів на театральному відділі мистецьких шкіл має специфічний характер, який відрізняється від роботи з дитячими самодіяльними колективами та з вихованцями загальноосвітніх шкіл. Спільне завдання навчання – закласти фундамент культури дитини, сформувані естетичні та етичні уявлення про мистецтво та довкілля, ґрунтуючись на невеличкому життєвому досвіді дітей. Точно помітив видатний французький актор і режисер Ж. Л. Барро: «Театральна гра є «фізичним тренуванням», покликаним показати, що справедливо і що несправедливо, що підтримує життя і що його руйнує».

Театрально-ігрову діяльність у дошкільних закладах досліджували Л. Артемова, А. Богуш, Л. Стрелкова та ін. [2], у початковій школі – О. Ворожейкіна [1], М. Демчишин [3], зміст і методику роботи на театральних відділеннях мистецьких шкіл висвітлено у навчальних програмах і методичних рекомендаціях П. Івченко Ю. Молодих [5].

Мета статті – узагальнити власний педагогічний досвід роботи з літературними творами на театральному відділенні Полтавської міської школи мистецтв «Мала академія мистецтв» імені Раїси Кириченко.

Навчання в молодших класах не має бути відкрито професійним, а реалізовуватись у різноманітних ігрових формах, які відповідають емоційності дитини, її фізичному та психічному розвитку, здатності до уяви та перевтілення – інстинкту театру. У молодших класах діти на практиці поступово пізнають природу театру.

У роботі з молодшими школярами враховуються такі вікові особливості, як цікавість до «роботи» своїми руками, віра в себе та висока самооцінка, відсутність навичок колективної роботи, які треба формувати та розвивати, цілісність відчуттів, уявлень і мислення, а також швидка втомлюваність, особливо від одноманітних занять. Тому потрібно відходити від теоретичних занять, а більше використовувати ігрові, практичні заняття.

Особливу увагу треба приділяти сприйняттю вистав різних видів і жанрів (лялькових, дитячих і музичних театрів, цирку), акцентуючи на тому, що пізнаєш щось нове, виявляючи творче «перевідчуття» побаченого. Велике значення має знайомство з новою для дітей

мовою – пластичною, мімічною та інтонаційною виразністю, що має бути асоціативно пов'язано з навколишнім середовищем учнів.

У роботі з учнями молодших класів викладач спирається на їх вміння «вигадувати» різні ситуації та уявляти себе в них, ігрову свободу і контактність, що сприяє організації ігор на імпровізацію та вправ, які мають колективний характер. Особливу увагу треба звернути на методичну послідовність ігор, органічний перехід однієї в іншу.

Гра виконує не лише власне функціонально-театральну й загальнорозвивальну функції, а й пізнавальну. Наприклад, гра в масках дає змогу розповісти і практично освоїти елементи античного, середньовічного та ренесансного театру. Гра «Дзеркало» (пластичне й мімічне наслідування побутових, експресивних і театральних стилізованих рухів), окрім концентрації уваги, допоможе зорієнтувати учнів на деякі пластичні особливості соціального середовища, відчути особисту пластику як виразну самоцінну мову.

Від таких багатофункціональних вправ легко перейти до ігор з елементами дії, зокрема дійове спілкування через міміку. Комплекс таких ігор допоможе дітям зрозуміти окремі елементи візуальної мови, яка є основою сценічної виразності.

Ігри типу придумування слів і виправдовування нових словотворень (пластичного, жестового, мімічного, фабульного) дають можливість учням відчути індивідуальну природу театрального (а значить виразного та діючого, що закладено в самій природі мови) слова.

Необхідно ефективно використовувати бажання дітей молодшого віку до імпровізаційного розповідання у фантастичних формах, однак завжди слід відштовхуватися від реального життя. Цікавою формою уроку може бути індивідуальна розповідь, легенда, вигадка, які є водночас і реальністю, і фантазією: спочатку 1-2-х, потім 3-4-х гравців, а на завершення в дійстві беруть участь одна чи дві групи дітей. Ігри-вправи відбуваються в класах або у спеціально організованому просторі – кімната з килимом на підлозі, ляльками та іграшками, освітлювальними приладами.

Важливим ігровим етапом є анімалістичні ігри у тварин, птахів, риб: тут особливо треба обходити різне кривляння, не відхиляючи ситуації чи пози, які викликають сміх. Не треба боятися безумства дитячої фантазії. У грі, розвивається емоційна пам'ять, реакція на людські якості та на художні задуми, культура поведінки й мови.

Театральна гра, як і більшість предметів у школах мистецтв, будується за принципом проникливих дисциплін і синтезу мистецтв у навчальному процесі. Тому музика, танець, пластика, ліпка та малюнок, всілякі декоративні та театральні-декораційні розробки своїми руками та багато іншого повинно складати структуру уроків і практичних занять.

Дітям молодшого віку доступне виконання дитячих літературних творів, таких як казки «Терем-теремок» С. Маршак, весь арсенал казок різних народів світу та авторських казок або їх фрагментів (Г. Х. Андерсен, А. Мілн, В. Сухомлинський, В. Шевчук та ін.), інсценування віршів для дітей (Н. Забіла, М. Познанська, В. Симоненко, Г. Чубач); театралізація літературних творів (В. Винниченко, І. Дін, Б. Заходер, С. Маршак, В. Нестайко, Л. Письменна, М. Трублаїні та ін.), сценок із вистав, п'єс (В. Нагорняк, Є. Шварц та ін.). Імпровізації можна проводити на матеріалі великої літератури для дітей. Наприклад, «Маленький принц» Антуана де Сент-Екзюпері та ін. Театралізація літературних чи інших творів дуже важлива в розвитку дитини, у її навчанні та вихованні.

Список використаних джерел

1. Ворожейкіна О. М. Театр для малюків (початкова школа). Харків: Вид. група «Основа», 2010. 207 с.
2. Олійник О. М. Театральна-ігрова діяльність в умовах дошкільного навчального закладу: навч.-метод. посіб. Кам'янець-Подільський: Волошук В. О., 2017. 163 с.
3. Основи театральності мистецтва. Програма курсу за вибором. 1-4 класи. *Довідник учителя художньо-естетичного циклу в запитаннях та відповідях* / упоряд. М. С. Демчишин. Харків: Веста: Вид-во «Ранок», 2016. С. 258-278.

4. Прийоми акторської майстерності та імпровізаційні вправи на заняттях із сценічного руху як одна з умов самореалізації учнів вокально-хорового відділення. Режим доступу: http://osvita.ua/school/lessons_summary/upbring/37435
5. Театральне мистецтво : метод. реком. до викладання дисциплін у театральній школі, театральному відділенні ПСМНЗ (ШЕВ) / упоряд. П. О. Івченко, Ю. І. Молодих. Київ: ДМЦНЗКМ, 2012. URL: https://dniprorada.gov.ua/upload/editor/perelik_program_1.pdf

УДК 793.3(072.3)

Олена Чугуй,
Котелевська дитяча музична школа
(сmt. Котельва)

АКТИВІЗАЦІЯ ТВОРЧО-ІГРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФІЇ

Характерною рисою музичного мистецтва є надзвичайна багатосторонність педагогічного і естетичного впливу його на вихованців, які відчувають на собі позитивну дію музики і слова, танцю і ритмічних рухів.

Плідна етнографічно-дослідницька діяльність В. Верховинця сприяла обґрунтуванню і впровадженню ним системи засобів формування національної культури молодого покоління, чільне місце в якій посідає український фольклор «як художнє відображення дійсності у словесно-музично-хореографічних і драматичних формах колективної народної творчості, що відображає світогляд народу та нерозривно пов'язана з його життям і побутом» [4, с. 15.].

Гра як метод хореографічно-естетичного виховання має особливе значення для школярів. Сучасна програма націлює на широке застосування ігор, різноманітних вправ, танцювальних рухів тощо.

Хореографію як вид мистецтва досліджували В. Верховинець, Д. Бернадська [1] та ін., вагомий внесок у розробку теорії дитячих ігор зробили психологи Л. Виготський, Д. Ельконін та ін. [5], методику навчання хореографічного мистецтва розробили Г. Березова, Л. Бондаренко, Е. Вільчковський, О. Голдрич, С. Забредовський, С. Зубатов, О. Мартиненко [5], Л. Цветкова [6], А. Шевчук [7] та ін.

Мета статті – розкрити сутність основних методів творчо-ігрової діяльності на уроках хореографії.

В. Верховинець розробив алгоритм підготовки і проведення музичних ігор. Етап підготовки включає утворення кола чи рядочка, розучування пісні, призначення дійових осіб, ознайомлення з грою, вивчення танцювальних рухів. Оптимальною формою для проведення ігор представлялося коло, з якого легко утворити півколо, рядочок, маленькі кола. Коло – це не звичайна форма розташування дітей, а символ гармонійності і завершеності, воно «єднає і приваблює дітей чимось світлим, чистим, що тішить душу дитячу, ніби погожа картина небосхилу, зірок, місяця, сонця» [3, с. 41].

На думку В. Верховинця, «найкраща форма гри – це замкнене, чи розірване коло. Щоб гра проходила весело і жваво, керівник мусить, по-перше, сам добре засвоїти гру, а по-друге, ознайомитись із методикою і способом її проведення, зуміти провести гру легко і якнайдоступніше для вихованців. Аналізуючи педагогічні можливості ігор, В. Верховинець наголошував на необхідності дотримання демократичного стилю спілкування між педагогом і вихованцем. Він писав: «Керівник не повинен бути педантом у грі. Не слід вимагати, щоб гра була проведена так, як вона вирішується в уяві вихователя» [3, с. 84.].

Реалізацію індивідуального підходу вчений справедливо вбачав у наданні дітям можливості коригувати зміст і способи проведення гри. Педагоги, на його думку, повинні реагувати на кожне дитяче зауваження, запитання, доповнення та вносити їх у гру, де кожне зауваження дитини є ознакою того, що вона не байдужа до гри, цікавиться нею. В. Верховинець застерігав від вимуштровування гри, немов для демонстрації стороннім людям. Ефективність гри вимагає ретельної підготовки педагога, продумування її змісту та послідовності ігрових дій. Успішне здійснення цієї настанови можливе тільки за наявності розвинутих творчих здібностей у педагогів.

На думку Н. Дем'янка, особливо педагогічно цінними В. Верховинець уважав музичні ігри, супроводжувані пісню [4]. На думку педагога, естетично ідеальною є така система виховання, у якій творчий розвиток учнів здійснюється на основі гуманістичної традиції. Доцільність використання з цією метою саме музичних ігор вчений пояснював психолого-фізіологічною природою людини (бажання рухатись, співати, самореалізуватись у грі), а також етнічними особливостями українського народу, зокрема його музикальністю. Всі ігри зі співами повинні виконуватись ритмічно, тому керівникові необхідно самому бути музично підготовленим, щоб він міг легко передавати дітворі відчуття ритму.

Педагогічну цінність мають ритмічно проведені ігри, бо вони об'єднують дітей і перетворюють гру на серйозну спільну працю. В. Верховинець, підкреслюючи, що змістом життя дитини є гра, виділяв такі її функції:

- зміцнення дитячого організму через виконання різних фізичних вправ і танцювальних рухів;
- стимулювання дитячої фантазії та творчості;
- розвиток уваги, пам'яті, спостережливості, волі;
- виховання самостійності, дійової рішучості;
- утвердження дружніх, товариських стосунків у колективі, реалізація природної потреби у співробітництві;
- формування умінь самоконтролю та саморегуляції (керування власними діями, емоціями та почуттями) [3];
- здійснення психотерапевтичного впливу на дитину шляхом акцентуації позитивних переживань і емоцій [2].

При класифікації ігор учений керувався їх тематикою і віковими особливостями вихованців. Важливого виховного значення В. Верховинець надавав народному хореографічному мистецтву, яке ґрунтується на виразності ритмічного руху і пластики людського тіла.

Кожна гра несе в собі глибоке смислове навантаження і має визначену мету. Шлях до мети лежить через виконання завдань, поставлених перед дитиною у грі. Ці завдання відзначаються винятковою різноманітністю. Вони поступово ускладнюються, але, періодично повторюючись в іншому викладенні та в іншій ігровій ситуації, добре виконуються дітьми. У такий спосіб відбувається вплив на розвиток розумових, фізичних та інтелектуальних здібностей.

Переважає більшість пісень-ігор це невеличкі казки та напівказки, де дійсність тісно переплітається з вигадкою. В іграх реалістично-побутового плану, хороводах і танцювальних композиціях також існує елемент умовності, який відкриває простір для вільних домислів.

Теоретичні положення щодо проведення ігор блискуче втілює В. Верховинець у детально розроблених ігрових сценаріях, реалізувавши принципи науковості, наступності, природовідповідності [4]. Учений справедливо вважав, що запропонований ним творчо-стимулювальний підхід до організації ігрової діяльності дозволить педагогові вивчити

індивідуальні особливості дітей, створити психолого-педагогічні умови для розкриття творчих можливостей кожної особистості.

Репертуар «Весняночки» [3] автор побудував на основі фольклорного матеріалу, власних творів і кращих зразків переосмисленої музично-ігрової дитячої літератури своїх сучасників, який успішно може застосовуватися в сучасних середніх закладах освіти та мистецтва.

Визначаючи основні напрями активізації творчої ігрової діяльності, слід розглянути деякі види творчих ігор. Серед цікавих і корисних видів творчих ігор є імпровізація (від лат. *improvisus* – несподіваний, раптовий). Творчий процес сприяє розвитку мислення, уваги, спостережливості, активності, позитивних емоцій, а також спеціальних музичних здібностей, тому музична творчість, імпровізація мають бути невід’ємним компонентом кожного уроку хореографічного мистецтва.

Процес керівництва дитячою художньою творчістю складний і суперечливий. Учитель має надавати дітям певної свободи, водночас залучаючи їх до навчання – набуття знань, умінь і навичок.

Головне призначення гри, як відзначав Л. Виготський [5; 7], у створенні уявної ситуації, яка допомагає тренувати природні механізми цілеспрямованої діяльності. Завдяки уявній ситуації створюється зона найближчого розвитку дитини. У грі дитина завжди підноситься над собою, своєю звичайною поведінкою, тому гра – джерело і засіб розвитку.

Отже, ігрова діяльність – один із різновидів активної творчої діяльності дітей, у процесі якої вони оволодівають навичками спілкування між людьми засобами мистецтва. Вона є свого роду моделюванням дитячих соціальних відносин. При правильному керівництві з боку дорослих у процесі ігрової діяльності формуються естетичні, моральні, інтелектуальні, творчі якості особистості. Творчо-ігрова діяльність розглядається як продукт прояву максимальних самостійних духовних зусиль молодших школярів у процесі засвоєння хореографічного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській хореографії: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2005. 177 с.
2. Білоус Т. О. Корекційна спрямованість музично-ритмічних занять у допоміжній школі: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.03. Київ, 2000. 173 с.
3. Верховинець В. М. Весняночка. 5-е вид. Київ: Муз. Україна, 1989. 342 с.
4. Дем’яно Н. Ю. Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В. М. Верховинця : монографія. Полтава: АСМІ, 2010. 275 с.
5. Мартиненко О. В. Теорія і методика роботи з хореографічним колективом: навч. посібник для студентів спеціальності 024 Хореографія. Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2016. 342 с.
6. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю. Київ: Альтерпрес, 2005. 324 с.
7. Шевчук А. Дитяча хореографія. Тернопіль: Мандрівець, 2016. 288 с.

Наукове видання

Упорядник
ЛОБАЧ Олена Олександрівна

МАТЕРІАЛИ
Обласної науково-практичної конференції
з міжнародною участю

ШЛЯХИ ВДОСКОНАЛЕННЯ
ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ
МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ В УМОВАХ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ
СЬОГОДЕННЯ

21-22 травня 2020 року

Частина 2

Науковий редактор – Г. С. Левченко
Відповідальні редактори – В. С. Ірклієнко, Н. О. Павленко
Літературні редактори – Л. І. Богодиста, О. С. Полухіна
Технічний редактор – О. О. Лобач
Комп'ютерна верстка – О. О. Лобач

Автори доповідей і повідомлень відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за правильне цитування джерел і посилання на них. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.

Підписано до друку 14.07.2020 р.
Формат 60x84/16. Гарнітура Times New Roman
Папір офсетний. Друк офсетний
Ум.-друк. арк. 19,53. Обл.-вид. арк. 14,05.
Наклад 105 прим. Зам. № 2020.

Віддруковано в ПНПУ імені В. Г. Короленка
вул. Остроградського, 2, Полтава, 36003

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 3817 від 01.07.2010 р.