

інтонаційного рухів як прообразу молитовної аскетичної практики, зокрема відтворення відповідних молитовних станів:

- псалмічного, прохально-покаянного, хвалебно-гімнічного, жертовно- любовного з включенням відповідних резонаторів. Одним із чинників такої практики є реалізація мономірної ритміки вокального дихання та енергетичного зв'язку вокального звукоутворення з ладовим етосом (Ю. Холопов);

- через стан відкритості душі до Богосплкування.

Ефективність вокальної підготовки майбутніх педагогів-вокалістів залежить від методів, за допомогою яких викладач постановки голосу здійснює процес передачі вокально-педагогічного досвіду. Методом вокальної підготовки можна вважати спосіб організації упорядкованої взаємопов'язаної діяльності педагога та студента, спрямованої на практичне засвоєння та теоретичне осягнення засад вокального навчання, тобто – спосіб, за допомогою якого викладач передає, а студент засвоює теоретичні знання та вокально-практичні уміння та навички. Так, наприклад, у сучасній вокальній педагогіці використовуються різні методи розвитку співацького голосу. Існують класичні методи розвитку співацького голосу вокалістів (концентричний, інструментальний, фонетичний). Поряд з ними у вокальній педагогіці виникають і новаторські методи постановки голосу, зокрема фонопедичний (В. Смелянов) та алгоритмічний (Д. Огороднов). Їх коло розширив Р. Юссон, досліджуючи основні фізіологічні та акустичні явища співацького голосу. Йдеться про: 1) методи прямого впливу на установки та рухи м'язів і тембру; 2) методи, які використовують внутрішні відчуття співака; 3) методи емоційного налаштування співака; 4) методи використання зворотних зв'язків слухового походження [5]. Дана класифікація методів схожа на систему методів за Л. Дмитрієвим, а саме: 1) методи прямого впливу на м'язові установки; 2) методи впливу на тембр голосу шляхом зміни забарвлення голосних; 3) методи фіксації внутрішніх відчуттів; 4) методи вольових наказів та емоційних станів; 5) методи слухових впливів [2]. З опорою на класифікування методів у загальній педагогіці науковець А. Менабени виокремила пояснювально-ілюстративний та репродуктивний методи постановки голосу [3]. З метою оптимізації змісту та форм організації сучасної вокальної підготовки майбутньому вчителю-музиканту, звісно, слід передбачити застосування як відомих методів формування вокальної компетентності, так і пошуку нових.

Таким чином, необхідність наукового обґрунтування антропологічних умов вокальної підготовки майбутнього вчителя-вокаліста, належить до актуальних сучасних проблем музичної педагогіки, музичного мистецтва і стосується розроблення системно-методичного комплексу вокальної освіти загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бердяев Н.А. О назначении человека/ сост. Л.И. Греков, А.П. Поляков/ Н.А. Бердяев. – М. : Республика, 1993. – 383 с. – (Библиотека эстетической мысли.)
2. Дмитриев Л. Основы вокальной методики: [учеб. пособ. для муз. вузов] / Леонид Борисович Дмитриев. – М.: Музыка, 1968. – 675 с.
3. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению /Анжелина Георгиевна Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 93 с.
4. Юм Д. Трактат о человеческой природе/ Д. Юм. – Минск : Попурри, 1998. – 720 с.
5. Юссон Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Рауль Юссон. – М. : Музыка, 1974. – 262 с.
6. Ясперс К. Смысл и назначение истории/ К. Ясперс; пер. С нем. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с. (Мыслители XX в.)

Новицька Н.

Науковий керівник – доц. Водяний Б.О.

ВИКОРИСТАННЯ БАНДУРНОГО РЕПЕРТУАРУ В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ОСНОВ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ЗАГАЛЬНООСВІТНІХ ШКІЛ

Сучасний етап розвитку суспільства характеризується динамізмом і глобальністю масштабів перетворень у всіх сферах життєдіяльності людини. При цьому помітно зростає

тенденція нівелювання ролі національних культур і цінностей. Домінування прагматично-раціональних систем суспільних відносин може призвести до того, що цінності національних культур розчиняться в глобальному інформаційному просторі. Цей процес є наслідком втрати сучасною людиною духовних орієнтирів і, якщо цю тенденцію не зупинити, то кінцевим результатом буде повна моральна деградація. Шляхів і способів порятунку, насамперед, треба шукати у духовній площині, яка уособлює викристалізовані здобутки національного та загальнолюдського.

Стан справ у галузі української музичної культури завжди безпосередньо залежав від суспільної формації, в якій ця культура існувала у кожний конкретний історичний період. А загалом, ми, на жаль, мусимо констатувати, що історична доля української культури впродовж цілих століть була досить складною. Антагоністична до українських національних інтересів політика у сфері культури і виховання молоді була спрямована на те, щоб зруйнувати національну самосвідомість, увесь культурний устрій життя українців, спрямувати у забуття історичну пам'ять, героїчне і трагічне минуле, знищити українські народні традиції, мову, морально-побутові звичаї. Головний удар спрямовувався на освіту, всю соціально-культурну сферу, що є головним чинником формування свідомості людини. Робилось все для того, щоб стерти будь-які вияви національних почуттів до рідної землі, свого народу, його історії, культури. Витіснені з громадського, державного життя, національні культурні цінності функціонували у звуженому середовищі окремих родин та в поодиноких випадках у навчально-виховній діяльності національно свідомих педагогів.

Бандурне мистецтво є невід'ємною частиною української музичної культури, її знаковим явищем, що творить самобутній звуковий символ українства. Виконавство бандуристів яскраво репрезентоване в багатьох сферах національно-культурного середовища – від фольклорного, аматорського до академічного мистецтва. Позначена активністю і багатством творчість сучасних бандуристів стала загальнокультурним надбанням України. Тому в контексті сучасних українських соціально-культурних реалій бандурне мистецтво має справді непроминаючу цінність.

Теоретичний аналіз наукової літератури з піднятого нами питання дозволяє виявити протиріччя між існуючими сучасними соціально-культурними реаліями і ціннісним ставленням шкільної молоді до національного музичного мистецтва; постійно зростаючими вимогами щодо гуманістично-орієнтованого характеру музично-творчої діяльності бандуристів та фактичним змістом цієї діяльності у системі навчально-виховної роботи загальноосвітніх шкіл.

Метою даної статті є проаналізувати типові жанри бандурного репертуару і показати можливість його спрямування на процес формування основ національної музичної культури учнів загальноосвітніх шкіл.

Сучасний бандурний репертуар охоплює широке коло різножанрових сольних та ансамблевих композицій. Поряд із академічними формами, як класичної, так і сучасної музики, віртуозними п'єсами продовжують співіснувати традиційні твори кобзарства – думи, балади, псалми, історичні та ліричні пісні, прикладна інструментальна музика. У стильовому відношенні репертуар бандуристів стає багатим і різноманітним – від вокальних арій, інструментальних п'єс і сюїт епохи бароко і класицизму до сучасних українських музичних творів.

Н. Морозевич у своєму дослідженні бандурного мистецтва як культурного надбання сучасності, наводить такі художньо-образні типології бандурного репертуару:

- 1) бандурний репертуар класики кобзарської діяльності січової та післясічової діб;
- 2) фольклорно-професійний етап роботи бандуристів;
- 3) бандурний репертуар «перехідної» доби романтичного XIX століття, коли фольклоризація бандурного професіоналізму складала паралель загальноєвропейському фольклористському нахилу музичного «народництва»;
- 4) бандурний репертуар у вітчизняному мистецтві XX століття, в якому головує концертно-професійний статус виступу бандуристів [3,78].

Особливістю бандурного репертуару є його різножанровість.

Поширеним жанром героїчного поетичного епосу українського народу, який є найбільш ефективним для формування основ національної культури учнів виступають *історичні пісні* –

ліро-епічний жанр, який об'єднує пісні, що базуються на справжніх історичних подіях. На відміну від думового епосу, історичним пісням притаманна форма з усіма її структурними компонентами – ритмом, мелодичною побудовою, чітким поділом на строфи. Історична пісня утворює багатожанровий цикл. Основним критерієм її класифікації є історична тематика. Історичні пісні слід трактувати у вузькому та широкому розумінні. В першому випадку це ті пісні, які оспівують конкретну історичну особу, подію (про Байду, Морозенка, Хмельницького, Мазепу, Супруна, про Турбаївське повстання 1789-1793 рр., скасування панщини 1861 р. та ін.); у другому - історичні події є тільки тлом для певної життєвої ситуації, що відображена в пісні, котра входить у різні жанри. Прикладом можуть бути історичні колядки, щедрівки, історичні балади (про Бондарівну і пана Каньовського, ряд чумацьких, на зразок «Сидить пугач на могилі» чи «Як крикнув же наш пан отаман з-за зеленого гаю» та ін.). Історична пісня у власному розумінні слова виокремилася під впливом зростання національної та політичної самосвідомості. Найактивніше вона розвинулась у XVI – XVII ст. на тлі визвольних козацьких війн проти турецько-татарських нападників та польсько-шляхетського гніту.

Вся пов'язана з історією України усна творчість, у тому числі історична пісня, найближча до реальності, на якій століттями лежали заборони правдомовності, нашарування викривлених інтерпретацій подій, що відбувалися з українським народом у його стосунках із сусідами, тільки зараз здобула право говорити від власного імені, подати першотексти в їхньому істинному значенні відносно найдавніших періодів історії України-Русі, періоду козаччини, новітніх часів організації збройної боротьби січових стрільців та УПА у XX столітті. Різні перехресні чинники, що впливали на формування історичної пісні України, її широка географія (з центрами історичних подій), поєднання в ній елементів сільської та міської пісенної культури надали різнобарвності її поетичному та музичному стилю, а постійне оновлення сюжетами впливало на її новітні стильові модифікації.

Серед історичних пісень найвідоміші: Пісня про Байду, «Засвіт встали козаченьки», «Про Сагайдачного та Дорошенка», «У полі могила», «Про Морозенка», «Течуть води Черемоша» та багато інших.

До репертуару епічних співців-бандуристів входили також *балади*. Народні балади – це багатокуплетні, строфічні пісні з розвиненим сюжетом гостро драматичного змісту. Схильність кобзарів і лірників до виконання балад пояснюється передусім спільністю епічних сюжетів останніх до епіки дум, історичних пісень, псалмів і кантів, а саме: епічні, фантазмагорично-легендарні, родинно-побутові, історичні, моралізаторські мотиви балад перегукуються із подібними собі у суто кобзарських жанрах.

У козацьку добу формувалися чисто інструментальні жанри української музики – народні танці: гопак, козачок, гайдук, метелиця, тропак. Наявність *танцювальної музики* в репертуарах кобзарів, бандуристів та лірників говорить про широку функціональну спроможність музикантів та досконалість музичних інструментів. Є свідчення, що в XIX ст., навіть на початку XX ст. лірників та бандуристів запрошували як музик для супроводу танців. Танцювальні мелодії є залишковим елементом світської музичної культури, зниклої наприкінці XVIII століття. Сольне виконання інструментальних мелодій вимагало від музиканта високого технічно-виконавського рівня, імпровізаторських здібностей, відчуття характеру й темпу кожного танцю, навіть уміння виконувати окремі куплетні віршовані співанки — тобто володіння цільним самостійним комплексом, притаманним танцювальному жанру. Якщо для сільських музик (скрипалів, цимбалістів, бубністів та ін.) виконання танцювальних мелодій було фахом, то для старців, які й без того мали чималий репертуар, знання танцювальної специфіки треба розглядати як прояв неординарності та багатогранності таланту. Наявність танцювальних мелодій та світських пісень у старцівському репертуарі свідчила про раціональність їхньої діяльності, розуміння ними необхідності співіснування в людському житті духовної та світської складових.

Через обмежену кількість нотно-музичних зразків та незадовільний стан вивчення автентичної хореографії класифікувати танцювальні твори за жанрами практично дуже важко. Можна лише уявити собі ту широченну українську танцювальну палітру, яка існувала в народному побуті XIX—XX ст, збережену, принаймні, у назвах народних танців: «Дудочка», «Козак», «Козачок», «Козак-валець», «Гопак», «Тропак», «Запорожець», «Циганочка»,

«Метелиця», «Горлиця», «Молодичка», «Саврадим», «Шутиця», «Недоступ», «Вербунок», «Курчата», «Гарбуз», «Судак», «Тетяна», «Зарушка», «Млинок», «Чоботи» і велику кількість маршів, польок, вальсів та інших інструментальних танцювальних форм [5, 81].

Історично-ретроспективний огляд репертуару творчості кобзарів і бандуристів дозволяє стверджувати, що вагому в ньому частку посідали думи. Якщо думи та билини виконувалися народними співцями сольо, то історичні пісні охопили значно ширше виконавське коло.

Першопричиною появи духовних творів у виконанні мандрівних співців можемо вважати толерантність українського православ'я до народних традицій у XVI—XVII ст. Один із видів духовного співу, найбільш поширений в Україні XVII—XVIII ст., називається «*кант*», і включав він у себе як духовні, так і світські, переважно триголосні, вокальні твори. За визначенням Музичного енциклопедичного словника: «духовні канти позначаються також терміном „псальма“. За музичною мовою світські канти тяжіють до народної пісенності; псалми до професійного церковного співу. Як правило, кант — синкретичний твір поета й композитора в одній особі, що зберігає традиції анонімності» [4, 233].

З середини XIX ст. термін «кант» поступово зникає із розмовного побуту старців. Цю назву ще можна подекуди знайти в нотних збірниках, однак у записках автентичних розповідей старців її вже немає. Можливо, термін поступово перестав використовуватися старцями ще в XVII—XVIII ст., коли під назвою «кант» поширювалися світські твори, які доволі негативно сприймали в старцівському середовищі. «Псальма», як назва біблійного походження, більше імпонувала й поступово почала переноситися на інші жанри співаних творів: козацькі, невільницькі, моралістичні, «сковородинські», соціально-побутові. Це підтверджують безпосередні розповіді кобзарів та лірників, а також наявність у старцівській професійній мові слова «псалити», тобто «співати» [2, 214].

Духовні вірші та псалми це значна частина спадщини духовної культури, епічної творчості. Вона є проміжною ланкою між власне фольклором та літературою, з найдавніших часів їх становлення і відображає типову для слов'янського світу тривалу епоху двовір'я - язичництва та християнства і поступової його християнізації. Темою духовних віршів і псалмів були переспіви біблійних сюжетів про створення світу, наприклад, «Голубина книга», «Плач Адама», «Про Лазаря», «Про Йосифа прекрасного», євангельських - «Христові муки», «Плач Богородиці», «Олексій, чоловік Божий», «Георгій Побідоносець» та ін. Псалми становили половину, а в деяких випадках і більшу частину виконуваних кобзарями і лірниками творів. Таку їх велику кількість у порівнянні з думами, що, за правилами кобзарської і лірницької науки, мали значний пріоритет, можна пояснити зміною статусу епічного співця: в кінці XIX - на початку XX ст. основним засобом заробітку, були для старців не героїчний епос, а молитви, прохання, жебранки, співзвучні з тогочасними складними соціальними умовами, а також збільшенням попиту на ці твори серед широких мас.

Головна ідея духовних віршів і псалм - тілність земного життя, вищість духовного над тілесним, моралістично-дидактичні мотиви. У цілому - це поезія жертвності, страдництва, звернена до вищої справедливості. Порівняно з канонічними церковними молитвами і проповідями духовні вірші й псалми, звані ще побожними старцівськими піснями, - плід позацерковної, або навколоцерковної діяльності, «на миру». Вони існували за законами усної творчості й, подібно до дум та інших епічних творів, підлягали варіюванню, імпровізації, змінам залежно від місця побутування, хисту та уподобань індивідуального виконавця.

За музичною формою світські канти тяжіють до народної пісенності, тоді як псалми здебільшого наближені до професійного церковного співу. Псалми кобзарсько-лірницького репертуару - це цілком оригінальне явище української духовної культури. Виникнувши в середовищі письмального міського населення, через представників середньої суспільної верстви (нижчі клірики, спудеї, ремісники), діставшись самого сільської музичної соціальної спільноти (бандуристи, лірники, стихівничі) і остаточно у такий спосіб фольклоризувавшись, псалми стали однією з найвищих форм українського духовного співу.

Сьогодні для бандури створюється надзвичайно різноманітний у жанровому відношенні репертуар, що охоплює інструментальні, вокально-інструментальні, сольні та ансамблеві твори. На цей процес впливають такі фактори, як удосконалення інструмента, наявність віртуозів-виконавців, рівень вимог педагогічної та концертної практики. За словами В. Дутчак: «У

становленні професійного репертуару для бандури розрізняються два головних напрями: створення оригінальних бандурних композицій та здійснення транскрипцій (перекладів) для інструмента. В оригінальній сольній музиці для бандури вельми помітним стає процес укрупнення жанрів (соната, концерт – серед інструментальних; стилізована дума, балада – серед вокально- інструментальних) і, водночас, ускладнення музичної мови. Розширюється репертуар і ансамблів бандуристів: інструментальні п'єси, фантазії, в'язанки пісень в обробці сучасних композиторів» [1,14].

Авторами творів для бандури є композитори професіонали, члени спілки композиторів України А. Коломієць, К. Мясков, М. Дремлюга, В. Кирейко, В. Зубицький, А. Муха, Б. Фільц та ін.; відомі виконавці і педагоги-бандуристи С. Баштан, І. Марченко, В. Петренко, О. Герасименко, Р. Гриньків; композитори і виконавці діаспори Г. Китастий, В. Ємець, З. Штокалко, В. Мішалов, Ю. Олійник.

Отже, використовуючи у різних формах навчально-виховної роботи у загальноосвітній школі всю різножанровість бандурного репертуару можна здійснювати комплексний вплив на формування в учнів основ української національної музичної культури. Справді, найважливіші явища нашої культури мають своє відображення у бандурному репертуарі. Головні з них - це філософія життя, соціальні проблеми, своєрідне світосприйняття, відображення колективного духовного досвіду української нації в боротьбі за незалежність, свободу, визначення людини головною цінністю суспільства. В цілому бандурне мистецтво виступає як носій духовних, соціальних, морально-етичних, історичних та героїко-патріотичних цінностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Дутчак В. Професійні засади бандурного мистецтва // Бандура. – 1997. – №5 – С. 9-14.
2. Кушпет В. Старцтво: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.): Наукове видання. – К.: Темпора, 2007. – 592.:іл.
3. Морозевич Н. Сучасне бандурне мистецтво. Ідейно-художні та музично-виражальні засади // Наукові записки ТНПУ ім.в. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Сер. Мистецтвознавство. – Тернопіль: К.,2006. – Вип.1(16). – С.75-79.
4. Музыкальный энциклопедический словарь / гл.ред. Г.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
5. Стратілат А. Про стійкість традицій кобзарства в Україні // Народна творчість та етнографія. - 2004. - 1-2. - С.79-83.

Нагайовський П.

Науковий керівник – доц. Ороновська Л. Д.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗУЧУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ В САМОДІЯЛЬНОМУ ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

На початку ХХІ століття спостерігається зростання інтересу до хорової педагогіки, відбувається масове утворення хорових колективів і настільки ж масове їх зникнення та розпад. В умовах відродження української національної культури і освіти пріоритетного значення набувають процеси оновлення художньо-естетичного навчання і виховання особистості. Вагоме місце у цьому процесі посідає функціонування самодіяльних хорових колективів, діяльність яких спрямована на розвиток, задоволення естетичних потреб, виховання талантів та здійснення професійної підготовки найбільш обдарованих особистостей.

Однак, комплексне дослідження цього явища, проведене в Академії хорового мистецтва Г.А. Струве, виявило ряд «вузьких місць» в процесі функціонування типового самодіяльного хорового колективу. Стало відомим, що однією із основних причин самоліквідації самодіяльних хорових колективів являється низька якість музично-педагогічної і психолого-педагогічної роботи – тих факторів, які мають не тільки навчальне, але і виховне значення. З однієї сторони в ряду самодіяльних колективів яскраво виражена відсутність чи недостатньо висока якість навчальної роботи, яка покликана підвищувати вокально-виконавчий і професійний рівень хорового колективу. З іншої – недостатня якість (або взагалі відсутність) роботи психологічного характеру, направлена на виховання учасників колективу і формування особливої сфери серед людських відносин, що актуалізує підняту проблему.