

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.

Мета статті – проаналізувати особливості підбору та розучування репертуару в самодіяльному хоровому колективі.

Виклад основного матеріалу. Самодіяльний хор повинен займатися регулярно протягом 10-11 місяців на рік. Основний вид занять хору – репетиція. На тиждень проводиться не менше двох репетицій, кожна по 2-3 години з 10-15-хвилинною перервою. Репетиції проводяться в точно визначений час, зазвичай після основної роботи учасників хору. Нерідко вибір часу для репетицій ускладнюється змінною роботою артистів хору. У такому разі одна репетиція на тиждень може проводитися в різний час, з врахуванням змінної роботи учасників хору, а друга репетиція обов'язково повинна проводитися у вихідний день, коли артисти хору можуть зібратися всі разом. Інколи репетиції проводяться в обідню перерву або між змінами. Такі репетиції мають бути виключенням, оскільки вони спочатку володіють невисоким педагогічним потенціалом і не можуть забезпечити значного зростання виконавської майстерності хору [1, с. 33-35].

Кожне заняття хору слід чітко організувати і планувати з врахуванням довготривалих творчих завдань хорового колективу. Розучування твору з хором можна умовно поділити на два етапи: засвоєння вокально-технічної сторони та робота над створенням художнього образу. Обидва аспекти тісно взаємопов'язані, складаючи єдине ціле.

На початку репетиції, особливо в тих випадках коли доводиться працювати над твором без супроводу, (в тих випадках, коли доводиться працювати над) необхідно дати колективу ладотональний настрій (проспівати з хором гаму у висхідному або в низхідному русі, інтервали, тризвуки, акорди з розв'язанням в основну тональність каданси тощо). При цьому хормейстер повинен слідувати за правильним формуванням звука, чистотою інтонування, ансамблевою злагодженістю як кожної партії, так і всього хору. Далі рекомендується пояснити учасникам колективу зміст твору, розказати про композитора, його творчу стилістику, про автора тексту. Зробити це треба у цікавій та доступній формі. Потім керівник ознайомлює хористів з музикою, програвши її на фортепіано два-три рази від початку до кінця та підспівуючи те чи інше місце. Окремо бажано дати характеристику інструментального супроводу, якщо такий є. Виконавські наміри диригента повинні бути не лише зрозумілі хору, але й викликати спів розуміння у співаків, захопити їх.

У залежності від кваліфікації хористів та від ступеня складності хорового твору існують його розучування:

- по партіях.
- усім хором.

Ці два способи мають свої привілеї та вади. В першому випадку забезпечується тверде знання кожним співаком партії, але випускається з уваги вокально-хоровий ансамбль. В іншому – учасники колективу набувають уваги ансамблевого співу, швидко орієнтуватися в гармонії обстановці, проте часто не всі беруть однаково активну участь у процесі репетицій. Тому в початковий період пропонується працювати по партіях або по групах, але тільки після попереднього осмислення твору всім хором.

Для того, щоб прискорити засвоєння пісні, хормейстер повинен добре і своєчасно підкреслити тотожні і зовсім однакові мелодичні звороти в пісні. Попередити учасників хору в цьому разі означає запобігти помилці, бо хористи здебільшого намагаються ототожнити не зовсім подібні, щодо мелодії, побудови. Добре використати засоби графічного показу подібних і не зовсім подібних місць. Подібні можна підкреслити прямо. Дужкою, а змінені хвилястою лінією.

На вибір методичних прийомів при розучуванні пісні впливає на:

- а) рівень музично-хорової підготовки хору;
- б) зміст, характер, складність і фактура пісні;
- в) мета розучування.

Проте варіантність прийомів при розучуванні пісні зовсім не свідчить про відсутність певних сталих художньо-педагогічних принципів, на які спирається методика розучування (матеріалу) репертуару з різноманітними дитячими хорами [2, с. 55].

Велику роль у розучуванні пісні грає дидактичний принцип свідомості і активності навчання. Свідоме засвоєння пісні, активна і свідома робота над технічними засобами

художнього виконання пісні, є обов'язковими, як обов'язковим є виявлення і формування дитячого ставлення до змісту, краси пісні, до її головної думки.

Підкреслюючи роль дидактичного принципу в розучуванні пісні, ми не знижуємо ролі інших – урахування вікових особливостей систематичності, правильного співвідношення художнього образу і техніки тощо.

Процес розучування пісні можна умовно поділити на чотири етапи:

- ознайомлення з піснею;
- засвоєння музичного і літературного;
- робота над технікою художнього виконання тексту;
- завершальна художня доробка;

Етапи ці умовні, бо вони не відокремлені один від одного. Так, при ознайомленні з піснею, ми до деякої міри посуваємося в напрямку засвоєння пісні коли учасники засвоюють пісню, вони в певній мірі оволодівають і технікою її виконання, тощо, але все ж таки в кожному етапі, є своя головна мета, яка виявляється в назві даного етапу. Головне завдання в назві етапу – ознайомлення з піснею, 2-го – засвоєння літературного і музичного текстів і т. ін. Отже, завдання першого етапу, щоб хористам пісня сподобалась, зацікавила їх, викликала бажання розучити її, щоб вони зрозуміли в основному її головну думку, побудову тощо. Перший етап в свою чергу можна поділити на 3 частини:

- а) вступну бесіду;
- б) показ пісні;
- в) бесіду після показу.

В другому етапі особливого значення набуває робота над правильним відтворенням інтонації і ритму. Подібно до того, як при засвоєнні літературного тексту велику роль відіграє правильна вимова слів, так само при засвоєнні музичного тексту таке ж значення має відтворення інтонації і ритму.

Отже хормейстер весь час мобілізує слух хористів на усвідомлення мелодичних ходів («широкі»), («вузькі»), ладову завершеність чи незавершеність фрази, не допускає форсованого, напруженого звуку, що впливає на інтонування. Слідкує за диханням тощо.

Як, бачимо другий етап роботи над піснею зливається з третім – технічною роботою над художнім виконанням. Маючи у головне завдання – засвоїти з учасниками хору літературний і музичний тексти, хормейстер в той же час звертає увагу учнів на будь-які порушення елементарно правильного співу. Далі на третьому етапі він звертає особливу увагу на технічну сторону виконання.

Залежно від пісні і вокально-хорової підготовки класу чи хорового колективу повстають різні вокально-хорові завдання і, залежно від цих обставин, буде намічатись послідовність і прийоми в їх розв'язанні.

На основному етапі хормейстер закріплює, відшліфовує набуті навички і знання, при цьому варто нагадати хористам те основне, що характеризує пісню, її образи. Бажано, щоб хормейстер знайшов якісь нові дані, підкреслив у пісні якісь риси, про які ще нічого не говорив, викликав нові асоціації.

Тепер пісню співають спочатку до кінця, поступово добиваючись свободи виконання, повного контакту між хором і диригентом, чутливої реакції та його жесту. На першому етапі диригент працює з кожною партією окремо.

Сопрано сольфеджують третю частину твору. Тут для них є певні труднощі, зокрема, інтонування хроматичних та діатонічних півтонів. Керівник сам співає їх і просить вокалістом повторювати за ним.

Під час репетиції з спора новою партією диригент має слідувати й за тембровим колоритом. У процесі роботи з альтами хормейстер закликає до уваги також басів, оскільки альти здебільшого дублюють їхню партію. Вже з самого початку співу альтова група буде сольфеджувати з тенденцією до пониження, що провокується властивостями основного тону сі-бемоль мінору. Тому директор просить вокалістів інтонувати початок мелодій трохи гостріше. Після того як альти просольфеджують свого партію, керівник хору працює з ними над тенорами[3,с.362].

Тенори, як правило, порівняно легко справляються зі своєю партією. Треба тільки вимагати від них гранично нестійкого інтонування звука **ля-бекар** як відного тону.

При розучуванні басової партії хормейстер. Як і в роботі з альтами, прагне до уникнення заниженого звучання основного тону.

Одночасно керівник хору добивається також від басів виразного насиченого тембру, який відповідав би суворому та стриманому характеру скорботної музики.

Розучивши цю частину по партіях, диригент приступає до роботи над нею з усіх хором. Тут і хормейстер, і його вихованці мусять звернути увагу не лише на акордове звучання, а й на ансамблеву злагодженість, метро ритм. Однаковий ритм у всіх голосах спричиняється до компактності, щільності хорової фактури.

Диригент слідкує за ансамблем, подвоєні голоси радить співати тихіше, басы – гучніше, що значно полегшить ансамблювання та дасть змогу яскравіше підкреслити гармонію.

Основне смислове навантаження тут несуть на собі сопрано. Поліфонічна фактура спричиняється до неспівпадань ритму та поетичного тексту в ритмі партій. Цей розділ вирізняється великою емоційною виразністю музики, розширенням діапазону кожного з голосів.

Починати роботу треба з програванням на фортепіано та сольфеджування по партіях. Партія сопрано, незважаючи на плавність мелодичної лінії в цілому, відкривається стрибкоподібним рухом.

Співаки схильні підвищувати ці інтонації, тому останні вимагають ретельного закріплення. Привертають до себе увагу також низхідні великі секунди.

Партія сопрано має складний тріольний ритмічний малюнок, який необхідно виводити спокійно й неметушливо.

Сопрано, як і інші голоси будуть співати з тенденцією до пониження звуку до через хід на малу секунду. В них та попередні альтеровані зміни у мелодиці.

Питання про діапазон і тембр дитячого голосу звукоутворення, дихання, розспівування, дикцію, ансамбль, строй репертуар хору не нові, вони докладно висвітлені в різних наукових методичних працях, але тут проблема коротко розглянути кожен з них питань окремо.

Дитячий голос за діапазоном докорінно відрізняється від голосу дорослої людини. Дихання – основа співу, завжди повинно бути в центрі уваги вчителя.

Від того, як діти дихають під час співу, залежить успіх хорового співу взагалі. Найкращим показником співацького дихання є комплексний, то зв'язний і плавний спів. Основний репетиційний час відводиться роботі над репертуаром. Репетиції умовно можна розділити на дві групи: робочі репетиції і репетиції перед концертом. Дві-три репетиції перед концертом хору повинні включати, головним чином, репертуар, який буде виконаний в концерті. Якщо виступ хору складатиметься всього з двох-трьох творів, то безпосередня репетиційна підготовка до виступу може бути скорочена.

Слід виділити репетицію в день концерту. Окрім виспівування в неї включається повторення найбільш складних фрагментів з виконуваного в концерті репертуару. Не слід прагнути проспівувати всі твори повністю. За часом репетиція в день концерту не повинна перевищувати одну-півтори години.

Методи організації робочої репетиції хору багато в чому визначаються рівнем виконавської майстерності і музичної грамотності учасників хору. Чим вище цей рівень, тим менше часу можна відводити на репетиції по хорових партіях. Низький рівень виконавської майстерності хорового колективу вимагає не лише більше часу відводити заняттям по хорових партіях, але і організувати заняття з окремими співаками хору [4, с.224-258].

Організація робочої репетиції визначається мірою складності репертуару, станом його засвоєння на даний момент.

Робочу репетицію самодіяльного хору доцільно проводити, використовуючи всілякі форми її організації (по партіях, групах, спільно). Всілякі форми оживляють зміст роботи, викликаючи меншу стомлюваність учасників хору. Найдоцільніше першу половину репетиції (одну-півтори години) займатися по партіях або групах хору, а після перерви переважна загальна репетиція, коли твори, включені в репертуар хору, знаходяться на різній стадії освоєння.

На загальній репетиції слід працювати над творами, які вже пройшли стадію розучування по партіях або групах хору. Групи хору можуть складатися з різних партій. Розділення хору на групи визначається специфікою фактури творів, що вивчаються.

Окрім організації занять якість репетиційної роботи з хором залежить від правильного вибору методів розучування твору. Детальна їх розробка визначається хормейстером в процесі підготовчого етапу роботи над твором і складання ретельного і добре продуманого плану роботи. «Дирижер должен прежде всего усвоить простую истину, – пише П.Г.Чесноков в своїй праці «Хор и управление им»– ...нельзя учить других тому, чего сам не знаешь. Самое подробное и глубокое предварительное изучение сочинения составляет долг дирижера»[4, с.224-258].

Починати роботу над новим твором доцільно із загального знайомства з ним артистів хору. Форми знайомства з новим твором можуть бути різними: можна зіграти твір на фортепіано, прослухати його в записі. Слід розповісти про його художні якості, коротко зупинившись на тих або інших вокально-хорових перешкодах, які доведеться долати хору в процесі його розучування. Головне – зацікавити учасників хору новою роботою.

Висновки. Хоровий спів – найголовніший засіб художнього виховання в школах він є невід’ємною частиною естетичного і комуністичного виховання, великою організуючою і дисциплінуючою силою.

Хоровий спів прилучає учнів до музичного мистецтва і культури дає можливість ознайомити їх з найкращими зразками радянської музичної літератури, класичної спадщини і народної творчості, допомагає виховувати в учнів моральні якості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрійчук П. Українське народне хорове мистецтво у контексті сучасної музичної культури. Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції "Трансформаційні процеси в сучасній українській культурі". – К., 2007 р. – С. 33-36.
2. Б.В. Баранов, "Курс хороведения", М., ПОП Музфонда, 1991. – 58 с.
3. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. [Текст] / Лев Борисович Дмитриев. – Изд.2-е. – М.: Музыка, 1996. – 368 с.
4. П.Г. Чесноков, "Хор и управление им", М., Музгиз, 1961. – 258 с.

Кулинич Т.

Науковий керівник – доц. Проців Л. Й.

ПЕРЕДУМОВИ ТА ОРГАНІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ІНСТИТУТУ АМЕРИКИ

Історія музичної освіти українців за кордоном є невід’ємною складовою розвитку національної музичної культури та освіти в Україні. Наприкінці 1940-х - на початку 1950-х років за океаном опинилася значна частина української інтелігенції. Не дивлячись на те, що кожного дня цих людей чекала важка праця за виживання, емігранти створювали умови для розвитку українського громадського, наукового, політичного та мистецького життя. Кульмінацією культурно-мистецького руху українців в США стала організація Романом Савицьким і його соратниками в 1952 році Українського музичного інституту Америки (УМІА).

Окремі публікації про діяльність УМІА, його викладацький та учнівський склад знаходимо у наукових розвідках В. Витвицького, А. Рудницького, Р. Савицького-мол., С. Павлишин, Г. Карась, Л. Обух. Джерелами дослідження стали також «Пропамятна книга Українського Музичного Інституту в Америці з нагоди п’ятиліття його існування» [8], монографії Лешека і Тереси Мазеп, довідкові та енциклопедичні видання, архівні музичні джерела Українського національного музею Чикаго, публікації в газеті «Свобода», журналах «Вісті» та «Музичні вісті». Аналіз джерел дає можливість детальніше розкрити питання, які частково або й зовсім не порушувалися у наукових роботах, що й зумовило вибір теми дослідження. Отже, мета статті: з’ясувати історичні та соціокультурні передумови, простежити процес організації Українського музичного інституту Америки.

Українська політична еміграція розпочалася ще з давніх часів, пов’язаних із періодом поширення та розквіту княжої України-Руси. Наприкінці ХІХ - протягом ХХ ст. склались