

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Інститут музичного мистецтва
Кафедра методики музичного виховання і диригування

Проблеми музичної освіти учнівської молоді: історія та сучасність

*Збірник матеріалів Другого Міжнародного науково-
практичного семінару*



Дрогобич
2017

УДК 78.087.68(477)
ББК 85.314 (4 УКР)
Х 79

*Рекомендовано до друку вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 7 від 27.04.2017 р.).*

Рецензенти:

Пантюк М.П. – доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової роботи Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Філоненко Л.П. – доктор філософії, доцент, завідувач кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, член Національної спілки композиторів України та НТШ імені Тараса Шевченка.

Редактори-упорядники:

Петро Гушоватий – заслужений працівник культури України, професор кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Зоряна Гнатів – кандидат філософських наук, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Марія Каралюс – заступник директора з навчальної роботи інституту музичного мистецтва, старший викладач кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Проблеми музичної освіти учнівської молоді: історія та сучасність:
матеріали Другого Міжнародного науково-практичного семінару / Ред.-упор. П. Гушоватий, З. Гнатів, М. Каралюс – Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, – 2017. – 392 с.

Х 79

Збірник містить матеріали Другого Міжнародного науково-практичного семінару, який відбувся 23 лютого 2017 року в Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені Івана Франка. Розглядаються актуальні проблеми удосконалення і осучаснення музичної культури та освіти, ведуться пошуки нових підходів, засад, методів, форм, принципів музично-естетичного виховання, художнього розвитку учнівської молоді.

<i>Шуневич Є.</i> (Дрогобич) Деякі аспекти становлення та розвитку камерного хору "Легенда".....	123
<i>Вавричин О.</i> (Ходорів) "З тобою бандуро, зійшлась моя доля.".....	132
<i>Терех Н.</i> (Львів) Виконавське трактування клавірних творів 17 – 18 ст. з музично-педагогічного погляду: естетико-стильові засади.....	140
<i>Заборовський В.</i> (Львів) Феномен В.Зубицького в контексті сучасного баянного мистецтва.....	153
<i>Фрайт О., Каменяш В.</i> (Дрогобич) Українська програмна фортепіанна музика: пейзажно-етнографічний ракурс образного змісту.....	161
<i>Ороновська Л., Дяківська М.</i> (Тернопіль) Поняття "художньо-образне мислення" та основні етапи його використання на уроках музичного мистецтва з учнями початкової школи.....	169
<i>Теодорович С.</i> (Львів) Застосування мови-прім як засобу врегулювання конфліктів в хоровому колективі.....	178
<i>Альзубейди Альгейс</i> (Київ) Формування навичок композиторської діяльності у майбутніх учителів музики як психолого-педагогічна проблема.....	186
<i>Шмилович О.</i> (Дрогобич) Музична інтерпретація Івана Франка у творчості Богдани Фільц.....	196
<i>Дердзяк Л.</i> (Львів) Ігри-вправи для покращення техніки юного піаніста.....	210
<i>Ороновська Л. Петрик Ю.</i> (Тернопіль) Аплікатура бандуриста як основа формування виконавської техніки.....	220
<i>Марченко Є, Стець М.</i> (Дрогобич) Аналіз психофізіологічних задатків до вокально-виконавської діяльності.....	224
<i>Філоненко Л., Турянський П.</i> (Дрогобич) Творчий доробок Зіновія Бабія в соціокультурному просторі України.....	235
<i>Сятецький К.</i> (Дрогобич) Видавнича, просвітницька й звукозаписуюча діяльність Йосипа Гошуляка – яскравого представника української діаспори.....	245
<i>Ороновська Л., Григорчук Т.</i> Особливості добору та розучування репертуарудля аматорського хорового колективу.....	256

АПЛІКАТУРА БАНДУРИСТА ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ

Як і всі народи світу, український народ має свій улюблений національний інструмент і цей інструмент – бандура. Прототипом бандури була кобза. Вона складалася з корпусу і довгої ручки по якій ішли струни. З часом народ удосконалив кобзу, збільшивши кількість струн і розташувавши їх по корпусу. Довгі струни, розташовані на грифі, стали виконувати роль басів і здобули назву бунти, а короткі, розташовані по корпусу, стали зватися приструнками. Кількість приструнків поступово збільшувалася, що викликало зміну форми корпусу: одна струна його теж відповідно збільшилась. Інструмент такої будови було названо бандурою.

Метою статті є розглянути постановку аплікатури на бандурі як основний компонент виконавської техніки музиканта-бандуриста.

Обидві назви – кобза і бандура – часто вживаються як рівнозначні. Музиканти, які грають на бандурі називаються бандуристами або кобзарями.

Бандура створена народними майстрами і кобзарями на Україні і тому є українським народним інструментом [2, с. 3].

У минулому було три способи гри на бандурі: чернігівський, полтавський, зінківський або харківський. За чернігівським способом бандуру ставили між коліна під прямим кутом до тіла. Лівою рукою грали на басах, а вказівним і середнім пальцями правої руки – на приструнках. Звуки видобували рухом пальців як до себе, тобто в бік пучки, так і від себе, тобто в бік нігтя. За полтавським способом бандуру ставили на коліна, навкоси відносно тіла. Лівою рукою грали переважно на басах, іноді її перекидали і на приструнках. Правою рукою-великим, вказівним та середнім пальцями-грали лише на приструнках. Чернігівський і полтавський способи трохи схожі. Згодом вони об'єдналися і утворився новий спосіб гри, що тепер зветься київським. Він

широко розповсюджений і в самодіяльних, і в професійних ансамблях та капелах бандуристів.

За зінківським, або харківським способом гри, бандуру ставили на ліву ногу і тримали паралельно корпусу, таким чином, інструмент мав три точки опори: нижньою частиною він стояв на лівій нозі, спідняком упирався на груди, а обичайку бандури злегка підтримував великим пальцем лівої роки. Обидві руки грали і на басах і на приструнках. Цей спосіб гри в дальшому розвинувся і зветься тепер харківським.

Таким чином, у практиці гри на бандурі усталилися два способи гри: київський та харківський. Перший з них, як простіший, більше розповсюджений, але харківський спосіб значно багатший щодо різнобарвності звучання і технічних можливостей. За цим способом і ліва, і права рука можуть грати і на басах, і на приструнках, ліва може грати мелодії на приструнках, а права супроводити на басах і навпаки. Можна здійснювати різні технічні прийоми, які неможливо виконати за київським способом гри, наприклад тремоло подвійними нотами й акордами 7-8 звуків [3, с.27].

Найважливіше, чого необхідно домогтися на початковому етапі навчання, - це рівна, ритмічна гра, або – набуття техніки.

Людині властиве почуття ритму, яке керує її рухами. Музичний ритм є особливо чітким і точним, і відчуття його здебільшого потребує розвинення. З самих перших кроків навчання на ритмічну гру треба звертати найбільшу увагу, домагаючись, щоб кожна нота вправи звучала точно стільки часу, скільки їй належить звучати, не припускаючи зупинки в музичному русі.

Якщо навчанням керує педагог, він допомагає учневі грати ритмічно: рахує вголос і за допомогою рухів руки стримує учня, коли той поспішає. Коли ж навчаються самостійно, рівномірна гра утруднюється. Увага учня весь час зосереджується на тому, щоб знайти потрібну струну, зручно поставити руку і пальці, застосувати аплікагуру, яку позначено. Про рівномірність музичного руху він забуває або свідомо відкладає питання ритм на потім – мовляв,

розберуся спочатку в нотах. В результаті початківець звикає грати нерівно, розвинення почуття ритму порушується, іноді непоправно, і гальмується.

Початківець – бандурист мусить твердо засвоїти, що найважливіші елементи музики – висота і тривалість звуків – неподільні. Практично вивчаючи розташування струн на бандурі, треба ані на мить не забувати, що всі звуки навіть найпростішої музичної вправи пов'язані між собою двоюко: перебувають у певних висотних співвідношеннях і йдуть один за одним в єдиному ритмі.

Щоб не забувати про ритм, треба відраховувати вартість кожної ноти, але тут виникають деякі утруднення. Одиницею вартості ноти є одна чверть. Відповідної одиниці тривалості звука не існує, скільки часу витримувати одну чверть – учень не знає. Поняття швидкості музичного руху, тобто поняття темпу, реалізується за допомогою витримування кожної одиниці тривалості протягом певного часу.

Об'єктивною основою чуття ритму взагалі критерієм темпів зокрема є швидкість органічних ритмічних процесів людини, насамперед – биття серця. Нормальна швидкість його – 80 ударів на секунду відповідає помірному музичному темпові. Якщо рахувати вдвоє повільніше, матимемо темп - дуже швидко. Наведені критерії швидкості слід проробити, щоб мати уявлення про основні темпи. Особливо важливо фізично відчутти дуже повільний темп.

Щоб самостійно навчитися рахувати рівномірно, рекомендується рахувати вголос. Але цього недостатньо, бо немає ніяких гарантій, що відлік відбувається ритмічно. Рахування вголос не є органічним ритмічним процесом, воно не визначає почуття ритму, а саме на нього спирається. Тимчасом учневі, поки він практично не розібрався у співвідношенні звукових тривалостей і поки почуття ритму у нього не розвинене, треба керуватися надійнішим у ритмічному відношенні апаратом, ніж голос.

Відомо, що найритмічнішим зовнішнім процесом людини, який відбувається майже автоматично, підсвідомо, є - ходіння. Ноги, в силу своїх природних функцій, здатні робити дуже рівномірні рухи. Тому для контролю

рівномірності музичного руху треба вживати рахування за допомогою ноги, точніше – піднімання ступні і опускання її на підлогу. Рахування вголос більшу допомагає теоретичній проробці матеріалу, що вивчається, керує послідовністю звуків, визначає, яка саме доля такту виконується, до помає розібратися у вартості нот. Рахування за допомогою ноги допомагає практично виконати звуки потрібної тривалості, сприяє рівній, ритмічній грі, активно виховує почуття ритму [3, с. 31-32].

Одне з першочергових завдань навчання гри на бандурі – правильне положення рук: від цього значною мірою залежить технічний розвиток учня, удосконалення прийомів звуковидобування.

Положення правої руки слід розглядати тільки і процесі гри, воно змінюється в залежності від того, в якому регістрі грає виконавець, на якому ряді струн, яке розміщення пальців застосовується – вузьке чи широке. Мають значення також суто індивідуальні фактори: форма руки учня, сила пальців. Але в усіх випадках праву руку слід 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 в бік; не слід також надто високо піднімати його або опускати надто низько [1, с. 13].

Основний прийом гри на бандурі правою рукою – це щипок, який виконують пучкою з нігтем, тобто кінчиком пальця, піднімаючи при цьому першу і другу фаланги так, щоб палець залишався над струною і не ховався долоню. Щипок пучки з нігтем має бути точним і щільним, а це залежить від вправності і зібраності пальців.

Під час гри пальці правої руки мають бути заокругленими, вільними, а пучки розміщуються на рівні середини струн перпендикулярно до деки.

В процесі роботи пальці мають бути міцними, дуже рухливими і не повинні втрачати контакту із струнами. Рухи їх природні, плавні, без ривків; кожен палець працює самостійно і незалежно від решти. Важливо, щоб "неграючі" пальці під час виконання знаходились над струнами і не тяглися в бік граючого[1, с.13-14].

Висновки. Отже, питання технічного розвитку бандуриста – інструменталіста, музиканта – виконавця нерозривно пов'язане з проблемою аплікатури. Протягом ХХ ст. багатьма педагогами, дослідниками напрацьовувалося необхідне методичне підґрунтя, на основі якого зростало обдароване покоління виконавців – бандуристів.

Однак питання аплікатури вимагає аналізу та ґрунтовного перегляду існуючих напрацювань і пошуку нових підходів та їх практичної реалізації.

Література

1. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. – К. : Музична Україна, 1989.
2. Кабачок В. Юцевич Є. Школа гри на бандурі. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958.
3. Штокалко З. Кобзарський підручник. – Видавництво Канадського інституту українських студій 1992.

Євген Марченко, Михайло Стець (Дрогобич)

АНАЛІЗ ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНИХ ЗАДАТКІВ ДО ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті проаналізовано психофізіологічні задатки до вокально-виконавської діяльності (пізнавальну, емоційну та волюву сфери). З'ясовано, що в успіху співацької діяльності, як і в навчанні співу, психологічні якості особистості відіграють вирішальну роль. Показано, що у вихованні творчої особистості вокаліста слід виходити з поняття цілісної психофізіологічної системи співака, яка удосконалюється за допомогою психічних процесів.