

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ  
КАФЕДРА ІСТОРІЇ, ТЕОРІЇ МУЗИКИ ТА МЕТОДИКИ МУЗИЧНОГО  
ВИХОВАННЯ

**Рачек Анастасія Володимирівна**

**ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ТЕХНІКИ УЧНІВ-  
БАНДУРИСТІВ В ПРОЦЕСІ ОПАНУВАННЯ ЗРАЗКІВ  
УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

на здобуття освітньо-кваліфікаційного ступеня «магістр»  
спеціальність 014 «Середня освіта. Музичне мистецтво»

**Науковий керівник:**

Радковська Л. М.

кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри історії, теорії  
музики та методики музичного  
виховання

Рівне – 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК УЧНІВ-БАНДУРИСТІВ У ТЕОРІЇ І ПРАКТИЦІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ</b> .....	7
1.1 Історія бандурного мистецтва .....	7
1.2 Особливості технічної підготовки бандуристів ДМШ .....	15
1.3 Аналіз музичного репертуару для учнів-бандуристів .....	30
<b>РОЗДІЛ II. ПЕДАГОГІЧНЕ КЕРІВНИЦТВО ПРОЦЕСОМ РОЗВИТКУ ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК УЧНЯ-БАНДУРИСТІВ ДМШ НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ</b> .....	37
2.1. Діагностика розвитку технічних навичок учнів-бандуристів .....	37
2.2. Педагогічні умови розвитку виконавських технічних навичок учнів- бандуристів на матеріалі українського фольклору.....	47
2.3. Результати дослідно-експериментальної роботи.....	72
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	77
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	79
<b>ДОДАТКИ</b> .....	87

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Особливості функціонування ДМШ в нашій державі засвідчують популярність бандури в системі музично-естетичної освіти та виховання учнів. Концепція навчання в класі бандури спирається на поєднанні основних постулатів історії загальної й музичної педагогіки, врахування національних музично – педагогічних традицій і сучасних тенденцій розвитку бандурного мистецтва в Україні та за її межами.

Завдання підготовки бандуристів у дитячій музичній школі передбачають світоглядний та загальномузичний розвиток учнів, формування технічних умінь та навичок, засвоєння отриманих знань у практичній діяльності – музикуванні, художній діяльності, побуті тощо.

Практика показала, що навчальний процес в класі бандури здійснюється в основному за встановленими традиціями, методами та підходами. Тому, на наш погляд, є потреба в пошуку ефективних шляхів виконавського розвитку учнів в класі бандури в дитячій музичній школі, яка б збагатила навчальний процес новими підходами та методами.

Розвиток технічних навичок, учнів-бандуристів в ДМШ є складною системою, яка вимагає чіткого перспективного бачення педагогічного процесу як цілісної і послідовної системи, в якій кожна ланка, кожен структурний підрозділ, кожен фактор доповнюють один одного, забезпечуючи тим самим рішення єдиних художньо-мистецьких та виховних завдань. У цьому процесі виключну роль відіграє український фольклор, бо саме образність, чіткість форми, простота та доступність забезпечують успішний технічно-інструментальний розвиток учнів-бандуристів.

Актуальність цієї проблеми та недостатня розробленість теоретико – методичного забезпечення процесу розвитку технічних навичок учнів-бандуристів ДМШ обумовили вибір теми магістерського дослідження: «Педагогічні умови розвитку техніки учнів-бандуристів в процесі опанування зразків українського фольклором».

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Магістерська робота входить до плану науково-дослідної роботи кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Рівненського державного гуманітарного університету.

**Об'єкт дослідження** – процес інструментальної підготовки учнів-бандуристів ДМШ.

**Предмет дослідження** – педагогічні умови розвитку техніки учнів-бандуристів в процесі опанування зразків українського фольклору.

**Гіпотезою дослідження** є положення згідно з яким розвиток технічних навичок учнів - бандуристів буде здійснюватися більш ефективніше, якщо дотримуватися певних педагогічних умов, враховувати індивідуальні особливості учнів та методично правильно підбирати інструментальний репертуар на основі українського фольклору.

**Мета роботи** полягає у науковому обґрунтуванні й експериментальній перевірці педагогічних умов розвитку технічних навичок учнів-бандуристів на матеріалі українського фольклору.

Відповідно до мети окреслено **завдання** дослідження:

- здійснити теоретичний аналіз науково-методичної літератури з проблем технічного розвитку учнів-бандуристів;
- дослідити особливості технічної підготовки бандуристів у ДМШ;
- конкретизувати зміст поняття «технічні навички учнів-бандуристів» та виокремити їх структурні компоненти;
- виявити місце і значення українського фольклору у педагогічному репертуарі бандуристів;
- розробити і випробувати на практиці методику розвитку технічних навичок учнів-бандуристів ДМШ на матеріалі українського фольклору.

**Методи дослідження.** У роботі використано комплекс методів теоретичного та емпіричного рівнів. Першу групу склали оглядово-аналітичний

аналіз наукової, методичної та нотної літератури у межах досліджуваної тематики; історичний метод – у хронологічній послідовності аналізу методичних видань; метод системного підходу; метод порівняльного аналізу; музикознавчий метод розгляду музичного твору. З їх допомогою було висвітлено існуючий стан проблеми в психолого-педагогічній і методичній літературі, розглянуто сутність і структуру виконавської техніки учнів ДМШ, визначено критерії та показники її рівня, а також обґрунтовано методичні засади удосконалення. До другої групи увійшли методи педагогічного спостереження та узагальнення, анкетування, створення спеціальних педагогічних ситуацій. Ці методи дали можливість діагностувати рівень і якість технічного розвитку учнів, сприяли ефективності впровадження розробленої методики та перевірки її результатів.

**Експериментальна база.** Дослідницька робота здійснювалась на базі КЗ «Олександрійська спеціалізована мистецька школа-інтернат I-III ступенів» Рівненської обласної ради. Експериментом було охоплено 16 учнів-бандуристів (8 в експериментальній та 8 в контрольній групах).

**Обґрунтованість та вірогідність** основних положень та результатів дослідження забезпечується відповідною методологічною та теоретичною основою застосування комплексу методів, адекватних предмету та меті дослідження.

**Апробація** Результати дослідження доповідалися автором на міжнародній науково-практичній конференції: «Мистецька освіта та розвиток творчої особистості: європейський вимір» (Рівне, березень 2019), на засіданнях кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання РДГУ (Рівне, 2018-2020pp); під час методичних семінарів та відкритих уроків по класу бандури в КЗ «Олександрійська спеціалізована мистецька школа-інтернат I-III ступенів» Рівненської обласної ради.

**Публікації.** Основні положення і висновки магістерського дослідження висвітлено у публікації автора: Особливості початкового етапу оволодіння гри на бандурі / Мистецька освіта та розвиток творчої особистості: зб. наук. пр. / Ін-

т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, Uniwersytet Rzeszowski Wydział Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. – Рівне: Волин. обереги, 2019. – Вип.5.- С.177-183.

**Практичне значення** дослідження полягає в тому, що розроблені теоретичні положення та одержані експериментальні дані сприяють розвитку виконавської техніки учнів ДМШ в процесі опанування українського фольклору. Основні результати дослідження розробленої автором методики та прийоми гри можуть бути використані студентами музичних училищ, коледжів та викладачами по класу «бандури» в процесі індивідуальних занять з учнями ДМШ.

**Структура та обсяг роботи.** Магістерська робота складається з вступу, двох розділів, таблиць (6), малюнків (35), загального висновку, списку використаної літератури (86 джерел), 3-х додатків. Загальний обсяг роботи становить 90 сторінок.

## **РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК УЧНІВ-БАНДУРИСТІВ У ТЕОРІЇ І ПРАКТИЦІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ**

### **1.1 Історія бандурного мистецтва**

Бандура - український народний інструмент дуже популярний на Україні. Цей інструмент є унікальним за своєю суттю. Широкий діапазон в чотири з половиною октави, наявність басів роблять бандуру самодостатньою і оригінальною. Бандуру використовують в оркестрах народних інструментів, для сольного виконання, а також для акомпанементу до співу. Краса звучання інструменту, з'єднання інструменту з співом роблять бандуру привабливою і чарівною для дорослих і дітей. [15, с. 65]

Перші відомості про використання бандури в побуті українців знаходяться в польських літературних джерелах XVI – XVII століть (М. Дяківський, Б. Папроцький, С. Сарницький), де подано деякі факти щодо діяльності окремих представників кобзарського мистецтва, їх репертуару та соціального стану. [20, с. 145]

В літературі XVII – XVIII століть знайдено відомості щодо становлення професійної діяльності виконавців на ранньому етапі, саме за часів Козаччини (інформація про систему передачі знань та зародки професійної освіти). Для XIX століття характерним стало пробудження інтересу фольклористів, письменників, композиторів до вивчення кобзарського та бандурного мистецтва науковими методами: запис виконавського репертуару та його аналітичне осмислення, детальний опис побудови інструментарію тощо (П. Куліш, М. Лисенко П. Лукашевич, М. Максимович, А. Метлинський).

Упорядковуються збірки текстів дум, історичних, народних пісень, які згодом вийшли друком як музичні матеріали з традиційного кобзарського репертуару (М. Лисенко, М. Белозерський, П. Житецький). У цей час творчість бандуристів розглядалась науковцями переважно в площині аналізування

героїчного епосу, а виконавці виступали як такі, що культивували жанр думи. [27, с. 20]

Початок ХХ століття пов'язаний з появою нового типу кобзаря-бандуриста з використанням фіксованого нотного репертуару. З народженням концертного типу виконавця науковці виокремлюють в мистецтві бандуристів два напрями: перший спрямований на збереження виконавцями традиційного стилю народного виконання та усну передачу знань та навичок, другий – на використання нових сучасних пісенних мотивів та відмову від традиційного виконавства в музичному супроводі (використання письмових носіїв музичного матеріалу).

У першій третині ХХ століття продовжується вивчення творчої діяльності бандуристів, таких як М. Кравченко, І. Кучугури-Кучеренка та виконавців дум М. Грінченка, К. Квітки, Ф. Колесси, Д. Ревуцького та інших. Друга половина ХХ століття позначена детальним розглядом життєвого й творчого шляху кобзарів та бандуристів ХХ століття, а саме :З. Василенка, Б. Кирдан, Ф. Лаврова, А. Омельченка, М. Полотай, Л. Ященко. Дослідники продовжують звертатися до творчості кобзарів як носіїв жанру дум та з'ясовувати особливості їх виконавства та репертуару, походження кобзи і бандури, специфіку побудови інструментів, їх стрій тощо. [23]

Спробою цілісного осмислення кобзарського мистецтва України є дисертаційне дослідження А. Омельченка (1968), де розглядається історичний шлях кобзарського мистецтва, питання вдосконалення інструмента, виконавські засоби гри, розвиток бандурного мистецтва в 1920- і – 1970- і роки. У зазначений період в науковій літературі з'являються спроби теоретичного узагальнення досвіду бандурного виконавства від його виникнення до сьогодення та створення науковцями певної періодизації розвитку мистецтва бандуристів (Б. Кирдан, Ф. Лавров, А. Омельченко, Л. Ященко).

На початку ХХІ століття з'являються ґрунтовніші дослідження генези та розвитку традиційного кобзарського мистецтва (дисертації М. Підгорбунського «Кобзарський рух в Україні (ХVI-ХІХ століть)», 2004; К. Черемського «Генеза



та розвиток традиційного українського співоцтва», 2005; В. Мішалова «Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на Харківській бандурі», 2005).[63. с. 6-7]

Здавна музиканти займали особливе місце в народному житті і як носії генетичної пам'яті та як джерело незалежності мислення особистості часто стояли на заваді політичним метаморфозам, внаслідок чого розповсюдженість змінювалась на занепад, а після широкої популярності цього виду мистецтва наступало забуття. Частиною такої історії є історія кобзи та бандури.

Незважаючи на те, що цілковитого знищення інструменту не сталося, певних наслідків від репресій зазнав репертуар бандуристів. Хоча, можливо, умови побутування бандури з часом змінилися б і самі по собі, адже в такому напрямі працював ще Гнат Хоткевич – великий музикант, що поклав життя на вівтарцюму інструменту і спрямував русло подальшого розвитку та академізації бандурного мистецтва. Звичайно, репертуар кобзарів-сліпців або бандуристів часів Запорізької Січі ніяк не можна порівняти із сучасним репертуаром виконавців на бандурі, але неможливо і нівелювати значення історії розвитку та становлення інструменту. [66, с. 56]

Лише на історичному фундаменті можливо вибудувати міцну споруду сучасності. Це розуміє більшість музикантів, але кожний по-своєму реалізує цю ідею в своїй творчості. Саме так виникало розгалуження в сучасному бандурному мистецтві на декілька напрямів: прихильники одного з них буквально розуміють цінність пам'яток історії та намагаються максимально точно слідувати традиційному виконавству в плані збереження форм виступу, інші вважають найважливішим збереження жанрів, наслідуючи використання бандури як акомпануючого інструменту, а більшість спрямовує свої зусилля на більш глибинний рівень - якнайповніше розкриття всіх якостей бандури, використання її неповторного звучання, із самого початку закладеного в ній мелодизму, усвідомлення можливостей втілення найрізноманітніших тем.

Така широта поглядів стала можливою і завдяки вдосконаленню інструменту, яке започаткував Гнат Хоткевич. Завдяки еволюції, що відбулася

з бандурою, обрії втілюваних тем, жанрів, форм значно розширились і тому не випадково, що до неї звернулись і професійні композитори. Крім того, такого звернення вимагала необхідність створення нового оригінального репертуару, що відповідав би вимогам часу, а також розкривав бандуру в її новій якості академічного інструменту.

Не буде помилкою стверджувати, що сучасна бандура – порівняно молодий інструмент і підняття освіти бандуристів на професійний рівень вимагало не лише впровадження нового репертуару, а й вивчення високих світових надбань академічної музики, набуття необхідних знань для втілення різних стилів та епох. Та обставина, що на вдосконаленій бандурі з'явилась можливість на гідному рівні виконувати класичні твори та твори сучасних композиторів, пояснюють необхідність звернення до перекладень та транскрипцій як невід'ємної частки репертуару сучасного бандуриста.[65 с.12]

Поняття бандури пов'язують із кількома музичними інструментами, тому виникає потреба із самого початку звернутись до їх описання і визначитись із місцем кожного з них в музичній культурі. Кобзою вважається старовинний український національний струнно-щипковий музичний інструмент родини лютневих. Музикант, що грає на кобзі-бандурі, притискує струни на грифі, подібно до лютні, щипком пальців у потрібний момент видобуваючи звуки певної струни. Інструмент такого типу зображений на відомій фресці, де змальований козак Мамай під час музикування. Подібність зовнішнього вигляду цього інструменту до вигляду домри нашоєвує на думку, що це могли бути різні назви одного й того самого інструменту. Крім того, в деяких джерелах зазначається, що кобза-бандура споріднена з центральноевропейською пандорою чи мандолою і всі ці інструменти через середньовічну лютню походять від тюркського копуза та близькосхідного уда.

Бандурою ж вважається український національний струнно-щипковий музичний інструмент родини арф, гусель та псалтиріонів, який має декілька різновидів: класичний (діатонічний) та сучасний (діатонічний або хроматичний). Виконавець на старосвітській чи сучасній бандурі не притискує

струн на грифі, а, подібно до арфи, щипком пальців у потрібний момент видобуває звук певної струни. [74, с. 154]

Дослідження історії інструменту надзвичайно важливе питання і щодо проблеми репертуару, адже необхідно розуміти як формувалась культура виконавства та виявити основні тенденції ставлення до інструменту і передумови формування репертуару. Одні з перших письмових згадок про бандуристів (кобзарів) належать до XVI ст. , тобто саме з цього часу можна впевнено свідчити про побутування бандури в Україні. [61]

Розквіт кобзарського мистецтва можна відносити до періоду Запорізької Січі, коли кобзарі були невід'ємною складовою козацького життя. Бандуристи були носіями історії та генетичної пам'яті, вони дещо відрізнялись від інших музикантів, адже кобзарі не були часткою побуту (не приймали участь в обслуговуванні обрядів похорон, весілля, календарних свят тощо). Завдяки тісному зімкненню музикування із козацьким життям з'явився новий тип кобзаря-воїна, який супроводжував військо та пропагував козацьку славу. Козаки, які в боях втрачали свій зір, мали можливість, освоївши інструмент, вже в новій якості кобзаря-сліпця знову приймати участь у війні - підіймати бойовий дух побратимів. Цікаво, що кобза-бандура завдячує своїй популярності не тільки простим козакам, а й воякам всіх верств, в тому числі й козацькій старшині (Б. Хмельницькому, І. Мазепі, С. Палію, К. Разумовському).

Крім козацтва, зацікавленість бандурою розповсюджувалась і в аристократичних колах. До нас дійшло немало імен придворних бандуристів, що свідчить про інтерес до бандури серед всіх прошарків населення. Серед імен придворних бандуристів можна назвати Г. Любистка, Д. Кравченка, М. Нишевича, династію торбаністів Відортів (Григорій Відорт – започаткував династію, син - Каетан Відорт, онук - Франц Відорт), бандуристами-композиторами були А. Длугорай, Т. Білоградський, В. Трутовський.

Цікавим фактом є те, що, як зазначає М. Чорний, в архівних матеріалах з фонду Г. Хоткевича «можна натрапити на згадку, що бандура в руках жінок – це не новина XX ст. В XVI – XVII століттях на Україні крім бандуристів було

досить жінок, які також грали на бандурах» [74, с. 267], за часів царині Єлисавети при царському палаці поряд з іншими музикантами існував також ансамбль бандуристок, а музикант Франц Відорт із вищезгаданого сімейства Відортів вчив грати на торбані дівчат із багатих родин. Результатом такої популярності інструменту стали спроби організувати спеціальні музичні школи з викладанням гри на бандурі (у Глухові, Саврані, при дворі польського магната В. Ржевуцького).

У зв'язку з вищезазначеними умовами існування, бандурне виконавство можна розділити на народно-побутове та придворно-аристократичне. Та згодом внаслідок державної політики таке широке розповсюдження інструменту швидко пішло на спад і єдиними носіями традиції лишилися кобзарі-сліпці.

Незахищеність кобзарів спонукала їх до об'єднання в общини, так звані братства. Останні мали свій устав та правила, формувались за зразком ремісницьких цехів. Навчання продовжувалось досить тривалий час – декілька років, доки вчитель, який звався панотцем, не вважав навчання закінченим і не відпускав учня на власний промисел. Крім того, промишляв кобзар лише там, де було визначено братством. Навчання проходило шляхом копіювання дій вчителя. Серед навчених таким чином кобзарів виховувались і талановиті музиканти, які не тільки копіювали дії панотця і зберігали репертуар, але й самі створювали нові композиції. [81, с. 145]

На початок ХХ ст. нараховувалось більше тисячі кобзарів-сліпців, частина з яких подорожувала по селах, грали на ярмарках і своїм ремеслом заробляли собі на життя. Саме завдяки братствам зберігався репертуар та створювалась професійна виконавська культура.

Бандура на той час в основному була інструментом, що акомпанує, і її репертуар складався з історичних та релігійних пісень, українських народних пісень і танців. Найбільш виконуваним і шанованим жанром серед кобзарів були релігійні пісні, так звані псалми. Нажаль, увагу дослідників, що займалися записом народної творчості, більше притягувала лише одна із складових

репертуару кобзарів – думи, і тому ми не маємо змоги ознайомитись з усією повнотою величі духовної спадщини цих музикантів. [10 с.24-26]

Протягом ХХ століття відомі бандуристи-професіонали не обминали увагою цей важливий аспект виконавства на інструменті. Так Гнат Хоткевич у своїх «Підручниках гри на бандурі» (1909, 1929, 1931), зорієнтованих на інструменти харківського типу, пропонує до використання десяти пальцеву систему звуковидобування із різноманітними аплікатурними комбінаціями. [76]

Його наступники – Володимир Кабачок і Євген Юцевич (1958), Микола Опришко (1967), Андрій Омельченко (1977), Сергій Баштан (1989) розробляють навчально-методичні посібники та репертуарні збірки, систематизують їх для початкового рівня навчання на бандурах київського типу, де проблема аплікатури завжди залишалася особливо актуальною. Зіновій Штокалко (1992) пропагує харківський спосіб гри, а Володимир Кушпет (1997) – старосвітський інструментарій з притаманною їм аплікатурою.

Надія Брояко у своїй монографії «Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста» (1997) актуалізує проблему аплікатурної орієнтації на бандурі та пов'язує її із основними формами рухів рук.

Віолетта Дутчак у навчально-методичному посібнику «Аранжування для бандури» (2001), вказує на природність аплікатурних зворотів при перекладі та редакції оригінальної музики з інших музичних інструментів для бандури.

Любов Мандзюк у методичних рекомендаціях «Самостійна робота над гамами» (2004), наголошує про важливість співвідношення аплікатури та артикуляції під час виконання технічного матеріалу.

Віктор Мішалов у дисертаційній роботі «Культурно-мистецькі аспекти генезу і розвитку виконавства на харківській бандурі», висвітлює питання розвитку бандури харківського типу (в Україні та діаспорі), де ілюструє аплікатурні переваги харківського способу гри над київським.

Василь Герасименко, Людмила Посікіра, Оксана Герасименко в репертуарних збірниках творів, перекладеннях для бандури репрезентують основні аплікатурні засади львівської школи гри.[45 с. 3]

У результаті чітко налагодженої в Україні системи професійно-академічного навчання бандуристів у дитячих музичних школах, музичних училищах та вищих мистецьких навчальних закладах, плеяду видатних концертних виконавців поповнили бандуристи – Сергій Баштан, Володимир Єсипок, Галина Менкуш, Роман Гринків, Ольга та Оксана Герасименко, Ніна Морозевич та інші. В останні десятиліття спостерігається значний інтерес суспільства до розвитку національної духовності культури та мистецтва, зокрема й до бандурного. З'являється значний інтерес до бандурного виконавства у різних вікових групах нашого суспільства незалежно від фахового спрямування. Відтак створюються численні гурти, ансамблі, капели як вияв аматорського мистецтва. Тому особливої актуальності набуває проблема вивчення основ техніки бандуриста-початківця. [13 с. 92-94]

Таким чином, історичний ракурс дослідження виникнення бандурного мистецтва дає підстави зробити такі висновки. По-перше, в XIX столітті було вивчення кобзарського та бандурного мистецтва науковими методами (П. Куліш, М. Лисенко П. Лукашевич, М. Максимович, А. Метлинський), по-друге, упорядковуються збірки текстів дум, історичних, народних пісень, які згодом вийшли друком як музичні матеріали з традиційного кобзарського репертуару (М. Лисенко, М. Белозерський, П. Житецький), по-третє були написані дисертаційні дослідження А. Омельченка, М. Підгорбунського, К. Черемського, по-четверте було дослідження і вдосконалення бандури Г. Хоткевичом і його наступниками В. Кабачка, Є. Юцевича, М. Опришка, С. Баштана. Сучасники: Н. Брояко, В. Дутчак, Л. Мандзюк, В. Мішалов, О. Герасименко, В. Герасименко, Л. Посікіра.

## 1.2 Особливості технічної підготовки бандуристів ДМШ

На сучасному етапі мистецтво бандуристів інтенсивно розвивається, воно стало розповсюдженим і популярним. Сучасне бандурне мистецтво, джерелами якого є кобзарство і давні форми домашнього та придворного музикування, за відносно короткий час – півстоліття – здійснило стрімкий злет до висот академічного професіоналізму. Бандура – інструмент українського народу, інструмент колосальних можливостей, душа української музики. Клас бандури присутній у всіх навчальних музичних закладах України. Бандура посіла рівноправне місце серед інших народних музичних інструментів. Це дуже цікавий та оригінальний інструмент не лише за своєю формою та зовнішнім виглядом, але і за внутрішнім змістом, її звучанням та національним колоритом.

Аналіз досліджень та публікацій бандурно-методичного спрямування показує, що навіть при активному вивченні цієї галузі народного виконавства розробки проведені досить фрагментарно. У наукових працях виконавство на бандурі розглянуте переважно в історичному (А. Омельченко, О. Дубас, В. Дутчак, Б. Жеплинський), традиційному (К. Черемський, В. Уманець, В. Чуркіна, О. Ваврик) академічно-виконавському (Н. Брояко, Н. Морозевич, І. Панасюк) аспектах. Вихідним принципом перших наукових розробок є культурно-історичний феномен кобзарства в цілому, другі – вивчали генезу та розвиток традиційних форм українського співоцтва та його цехових об'єднань, останні займалися проблемами виконавства в його художніх та рухо-моторних аспектах.[42, с.3]

Розвитку музикальності і технічності на початковому етапі оволодіння гри на бандурі були присвячені роботи багатьох педагогів-бандуристів, кобзарів і виконавців серед яких особливу увагу заслуговують праці С. Баштана, В. Герасименко, А. Грицяя, М. Залізник, В. Кабачка, Т. Свентах, В. Овчинніков, М. Опришка, Г.Хоткевича та інших. Але до теперішнього часу немає чітко визначених етапів початкового оволодіння гри на бандурі з учнями ДМШ.

Аналіз наукових досліджень та навчально-методичної літератури з даної проблеми показав, що питання організації початкового етапу роботи з учнями-бандуристами розглядається недостатньо повно. Додаткового висвітлення потребує питання залучення до даного виду мистецтва, а також особливостей використання методів, прийомів та форм роботи з учнями-початківцями.

Споконвіку бандура була дуже популярним інструментом нашого народу, але з плином часу виникли і певні труднощі, що стосувалися спочатку самого навчання, а точніше методики навчання гри на бандурі, а згодом і виготовлення музичного інструменту, який в даний час майже не виготовляється.

Як пише у своєму дослідженні Л. Мандзюк, зростання загальної популярності виконавства на бандурі (кобзі) диктувало потребу як у кваліфікованих наставниках, так і фахових виконавцях. [42, с.10] Методологічні здобутки Г. Хоткевича та його послідовників, втілилися у багатьох наукових працях і сьогодні вони теж не втрачають своєї актуальності.[76]

Такі важливі для дослідження кобзарського мистецтва праці Г. Хоткевича «Підручник гри на бандурі» (Львів, 1907), М. Домонтовича Посібник гри на інструменті для початківців «Самовчитель до гри на кобзі або бандурі», В. Шевченка (перші три частини «Школи гри на бандурі» чернігівського типу), В. Овчинникова «Самовчитель гри на бандурі» та інші мають методичне значення для навчання дітей гри на бандурі. Усі праці отримали схвальні відгуки та підтримку в мистецьких колах і зробили великий внесок у подальшому становленні і розвитку сучасного бандурного мистецтва. [82, с.4]

Позитивним моментом нового тисячоліття є підвищення інтересу до кобзарського мистецтва як в Україні, так і в зарубіжжі. Кількість учнів по класу «бандури» з кожним роком збільшується, і вік дітей стає значно молодшим. У музичні класи приймаються діти, які мають інтерес та бажання займатися даним видом творчості, а також мають мінімальні музичні здібності. Прийом дітей починається з 5-7 років. Саме тому, важливим, на нашу думку, є увага до



організації початкового етапу роботи з дітьми, так як саме він закладає музичний фундамент у розвитку майбутнього музиканта.

У галузі музично-бандурного розвитку у початковий етап навчання гри на бандурі являє собою період закладання музичного фундаменту від якостей і властивостей котрого у більшій мірі залежить процес подальшого розвитку учня і його формування як бандуриста.

Основною відмінністю, що зумовлює значну частину особливостей роботи з початківцем є те, що педагогу доводиться працювати з учнем котрий немає бандурних навичок, а іноді і майже ніяких бандурних уявлень. Знайомлячись із учнем педагогу перш за все необхідно виявити його основні музичні дані як-то музичний слух музична пам'ять і почуття ритму, вокальне інтонування.

Як і інші виконавські школи загалом, бандурна школа формувалася на протязі тривалого періоду. Значним підґрунтям у забезпеченні навчального процесу є опубліковані монографії та школи [1; 2; 4; 5; 6]. В наш час залишилися ще рецидиви застарілої традиції – формування техніки шляхом механічного тренування.

Однак за останні десятиріччя відбулися значні зміщення у бік поглиблення техніки до виразності музичного матеріалу. Робота музиканта-виконавця йде значно інтенсивніше, якщо вона базується на матеріалі, що стимулює емоційне захоплення та творчу уяву. Звичайно, і механічне тренування дає позитивні результати, особливо, при природних рухових здібностях, великому терпінні і наполегливості учня, але, це вимагає величезних затрат, часу та праці. На відміну від чистої моторики, техніку, спрямовану на виконання технічних завдань, ми називаємо художньою. [46, с. 97]

Технічна майстерність, перш за все, повинна слугувати художнім цілям. До недавнього часу пошуки свободи апарата не могли базуватися на наукових даних, а ґрунтувалися лише на емпіричній основі. Розвиток технічних навичок бандуриста на практиці невід'ємний від цілісної системи навчання, але,

враховуючи наше завдання, ми виокремимо не тільки в цілому роботу над технікою, але й найбільш проблемні її моменти.

Говорячи про бандурну техніку, маємо на увазі ту суму вмінь, навичок, прийомів гри на бандурі, за допомогою яких виконавець досягає необхідного художнього, звукового результату. На відміну від чистої моторики, техніку, спрямовану на виконання мистецьких завдань, ми вважаємо художньою. Інколи під технікою розуміють тільки те, що стосується швидкості, сили, витривалості у бандурній грі і необхідними елементами техніки визначаються також чистота і стійкість виконання. Однак такий погляд вкрай обмежений, одне поняття техніки передбачає вміння грати дуже голосно і дуже тихо, гостро і м'яко, досягати звучання легкого і глибокого, володіння всіма динамічними градаціями бандурного звука в тій чи іншій фактурі.

Таким чином, якщо техніка – це сума засобів, що дозволяє відтворити музичний зміст, то технічній роботі повинна передувати робота над розумінням цього змісту. «Чим ясніше те, що необхідно зробити, тим ясніше те, як це зробити» – говорить Г.Нейгауз [13, с. 96].

Формування технічної майстерності музиканта-виконавця є однією найскладніших ланок музичної педагогіки, проте у сучасній методиці роботи над технікою бандуриста існує ще багато недоліків. Технічні вимоги до виконавців на бандурі особливо зросли за останні роки. Достатньо складні для виконання твори сучасних композиторів М. Дремлюги, К. Мяскова, В. Зубицького, М. Стецюна, А. Гайденка, Р. Гриньківа, а також багатьох інших композиторів різних епох та стилів примушують музикантів шукати нових засобів для звукової реалізації художніх образів під час інтерпретації оригінального репертуару.

Результат професійної роботи музиканта - творча інтерпретація музичного твору, звукова реалізація його художніх образів в інтонаційній та технічній різноманітності. Тільки висока технічна майстерність дозволяє бандуристу переконливо розкрити задум композитора; ця

майстерність впливає на художню уяву, на яскравість і змістовність його виконавських концепцій.

Інакше кажучи, музикант, який не володіє технікою, не в змозі втілити в звуках зміст виконуваного художнього твору. В свою чергу техніка без художнього змісту є для слухача тільки чергуванням звуків. Тісна і складна взаємодія цих двох чинників слугують виробленню методів техніки гри на бандурі.

Пропонується така послідовність практичної роботи над технічним мінімумом:

- гама та її структурні складові;
- подвійні ноти (терції, сексти, октави);
- обернення акордів та арпеджіо.

Оскільки технічна майстерність виконавця нерозривно пов'язана з її художньою палітрою, у вирішенні завдань як технічного, так і виконавського характеру розглядатиметься вплив:

- а) метро-ритму;
- б) артикуляції;

в) динаміки. [5, с. 26-28] Слід зазначити, що техніка бандуриста, настільки складна, що без спеціальної, поступової і кропіткої роботи досконало оволодіти нею неможливо. Загальновідомо, що бандура має ряд специфічних особливостей, які потрібно опанувати у технічному процесі оволодіння гри на бандурі. Сюди можна віднести:

- 1) відчуття ваги інструмента;
- 2) відчуття точки опори інструменту;
- 3) похиле положення інструменту під час гри;
- 4) відсутність огляду діапазону басів і незручний огляд основного струнного ряду;
- 5) недосконала система перемикачів (функціонування яких вимагає призупинення виконання лівої або правої руки);

б) багатофункціональність лівої руки (підтримування грифа бандури, перемикування перемикачів, гра на басах і на приструнках).

Все це створює тло специфічних пристосувальних рухових відчуттів рук і в цілому ігрового апарату виконавця. [5, с.92-93]

Перш за все педагогу слід захопити учня музикою. Помилкою багатьох педагогів є початок занять з вивчення нотної грамоти, коли дитина не отримала ще достатньої кількості музичних вражень, не звикла до звучання інструменту. Отже, одними із перших завдань початкового етапу роботи є така послідовність:

- зацікавлення музикою;
- накопичення музичних вражень;
- ознайомлення з елементами музичної грамоти;
- знайомство з інструментом;
- процес навчання постановки корпусу, рук, елементарних прийомів гри.

До вікових особливостей молодших школярів відносяться: увага нестійка, мислення конкретне, швидко втомлюються, емоційні, вразливі, допитливі, рухливі, легко піддаються впливу, конкретне сприйняття музичних образів, прихильність до вокальної музики, активне сприймання ритміки.

Виходячи з цього, методи роботи на даному етапі будуть:

- 1) ігрові;
- 2) спів пісень, мелодії пісні доступні, цікаві, досягати чистоти інтонування, ритмічного малюнку, динамічних відтінків;
- 3) гра по слуху легких мелодій(вчитель допомагає, грає першу фразу, учень – другу);
- 4) слухання музики;
- 5) тривалість перших уроків по 25-30 хв.
- 6) після прослуховування запитати учня про назву п'єси, характер, зміст, динаміка.

Такий метод роботи як гра по слуху легких мелодій, або співання та підбирання мелодій полягає в тому, що перш ніж ознайомити учня з

елементарними прийомами звуковидобування та музичною грамотою, педагог повинен виявити, який запас музичних уявлень він має. Педагог пропонує дитині проспівати улюблену пісеньку або уривок з неї, а потім спробувати підібрати її на бандурі. Якщо в учня гарний музичний слух, він зробить це за допомогою педагога без будь яких труднощів. Перед менш здібним учнем можна поставити завдання більш легкі, наприклад проспівати як кує зозуля, а потім підібрати цю поспівку на бандурі.

Отже, на початковому етапі навчання важливо зацікавити дітей інструментом: розповісти про історію виникнення бандури, про виконавців, про відомі колективи як на Україні, так і в Вашому місті. Не буде лишнім ознайомити дітей з можливостями інструменту, його будовою, звучанням, видобуванням звуку тощо. Власний приклад педагога, його гра, спів будуть мати неймовірний вплив на дітей і спонукають їх до відвідування занять і навчання гри на інструменті.

Наступним етапом повинно стати оволодіння гри на бандурі, тобто посадка і постановка виконавського апарату. На бандурі грають сидячи, тому по-перше, на стілець слід сідати ближче до краю, по-друге, стілець підбирати відповідно до висоти, щоб ноги стояли стійко, ліва нога трохи вперед. Не слід нахилити голову в сторону і вниз. Лікоть лівої руки не відводити вбік, великий палець лівої руки поставити так, щоб він злегка підтримував гриф бандури. Сам інструмент повинен бути трохи нахилений вліво. [12, с.11]

Постановка лівої руки: у грі на бандурі беруть участь 3 пальці (2, 3 і 4 пальці). П'ятий палець – найкоротший, не зручний для гри, ним користуються дуже рідко, а то й взагалі не користуються. Ставити їх слід на баси в округленому виді, видобувати звук прийомом удару з пучки на ніготь. Кисть не напружена. Пальці рухаються незалежно один від одного, а у грі чергуються.



*Мал.1 Посадка учня і положення інструмента під час гри*

Ліва рука має бути якнайменше напружена, лікоть не потрібно виставляти вгору, або притискати до бандури, його слід подати трохи вперед (Див.Мал. 2). Для вдосканалення лівої руки бандуриста слід виконувати вправи, мелодії, етюди для лівої руки, для гри різними пальцями, різними способами, наприклад з прискоренням.

Під час гри на бандурі на праву руку припадає основне технічне навантаження, тому грає вона переважно на приструнках, але при потребі може і на басах. Права рука виконавця розміщується на струнах у довільному, природньому стані. Щоб відчути цю свободу, треба опустити руку, тоді повільно зігнути її у лікті, повернути долонею і пучками до струн. [11 с.12-13]



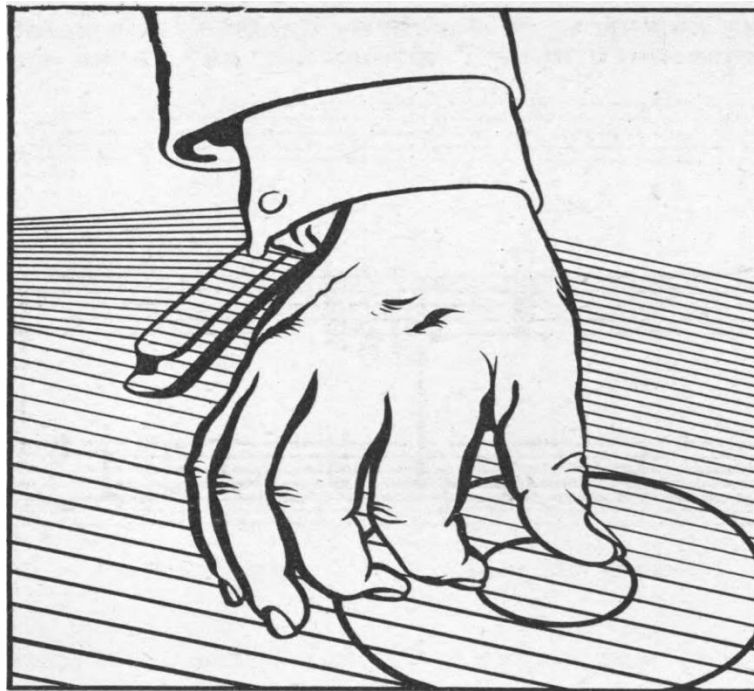
*Мал. 2 Положення лівої руки*

Форма кисті випукла, пальці не надто округлені, а видовжені, вільно спадають на струни. Лінія руки від передпліччя до зап'ястя майже пряма. Великий палець розміщений над вказівним і стає на струни боковою частиною пучки. Він повинен рухатись вільно і бути пластичним і гнучким. Для цього можна грати вправи і різні гами для розвитку гнучкості великого пальця.

Положення 2, 3 і 4 пальців залежить від правильної постановки великого пальця. Ці пальці розміщені не в одну лінію а 3-й – нижче від другого; 4-й – нижче від третього, ніби в кожного пальця є своя так звана «бігова доріжка». 2, 3, 4 пальці розміщені на струнах серединою пучки. Головне потрібно слідкувати за великим пальцем, не ставити його боком і нижче, тому що відразу положення кисті викривляється. Всі рухи і положення пальців мають бути вільними, тобто природними. Мізинець частіше не бере участі у грі, він свободний, не випрямлений і не надто зігнутий. [45 с.28-29]

Прийоми звуковидобування - це доцільний рух рук і пальців, який спрямований на формування характеру звучання інструмента. Застосування того чи іншого прийому гри сприяє розкриттю музичного образу засобами цього інструменту, допомагає досягнути виразного виконання. Критерієм всім прийомів гри повинна бути музично-художня доцільність їх застосування,

простота і зручність ігрових рухів, тобто мінімальні затрати енергії і досягнення максимального ефекту.

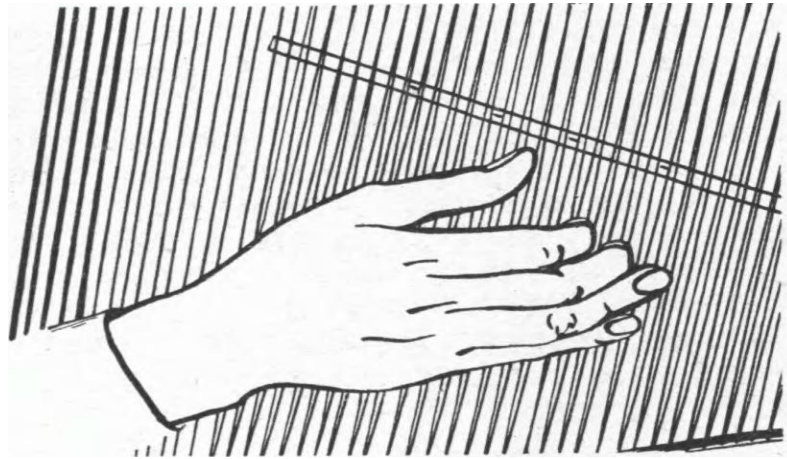


*Мал. 3 Положення пальців правої руки*

*Основний прийом гри на бандурі - щипок, який виконують пучкою з нігтем, тобто кінчиком пальця, піднімаючи при цьому першу та другу фаланги так, щоб палець залишався над струною. 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 зі 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. [80 с. 3]





*Мал.4 Положення руки під час виконання прийому щипок*

Граючи правою рукою на приструнках, бандурист може користуватися також прийомом-ударом. Виконується цей прийом таким чином: майже випрямлений палець б'є по струні, а потім сповзає з пучки на ніготь і падає на сусідню струну, після чого палець повертається у висхідне положення. Звук, видобутий у такий спосіб, сильніший, глибший, ніж при щипку. Цей прийом гри застосовується для виділення мелодії на фоні акомпанементу та верхніх звуків в акорді. Позначається + над нотами. [80 с. 10]

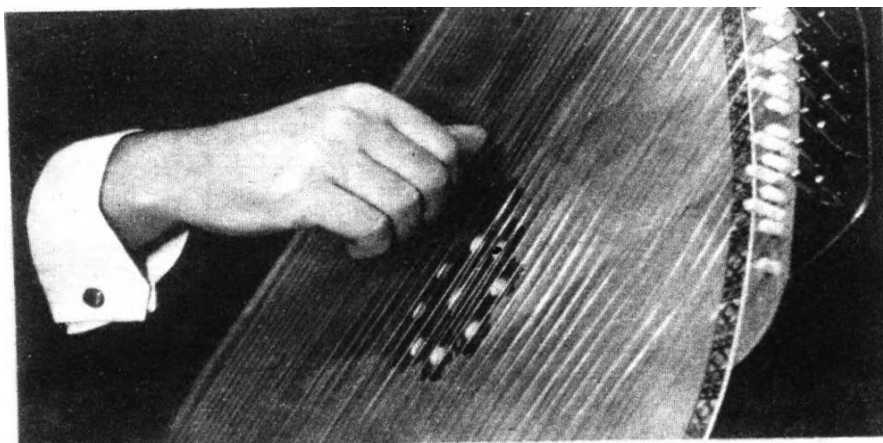
Граючи лівою рукою, бандуристи користуються одним способом звуковидобування - ударом. При видобуванні звука на басах палець притискає струну, немовби спираючись на неї пучкою, а потім «перекочується» на ніготь і падає на сусідню струну, даючи змогу звучати попередній.

Також одним з прийомів звуковидобування - є тремоло. Це швидке повторення одного, двох або більше звуків, яке дає змогу видобути набандурі безперервний звук довільної тривалості. Виконується на одній або двох струнах за допомогою рівномірних ударів нігтем 2-го пальця (або 2-го та 3-го пальців при виконанні подвійних нот) правої руки поперемінно до гори і вниз (яким музикант користується як медіатором). Для забезпечення більш надійної опори 2-й палець спирається на 1-й, а кисть правої руки кладеться на сусідні струни. [6, с. 39]



*Мал. 5 Положення руки при грі прийому тремоло*

Одним з найяскравіших прийомів звуковидобування - є гліссандо. Слово «гліссандо» означає швидке ковзання. В нотах цей прийом позначається італійським словом *glissando* або хвилястою лінією від початкової ноти до кінцевої. У висхідному русі гліссандо виконується ковзанням 1-го, 2-го або 3-го пальців по струнах. При низхідному русі бандурист швидко ковзає 2-м чи 3-м пальцем по струнах, легенько натискаючи на них. Гліссандо буває діатонічним і хроматичним. Перше виконується нанижніх або верхніх рядах струн, друге - в місцях перехрещення струн. Також буває прямим та ломаним.



*Мал. 6 Положення руки при грі прийому гліссандо*

В сучасному бандурному мистецтві широко використовується прийом гри - ковзання. Це швидке сповзання по кількох струнах одним чи двома пальцями

(ковзання терціями). Цей прийом використовується при швидкому темпі гри.  
[77. с. 11]

Звуковидобування та гра на бандурі вимагає ювелірної точності попадання на струни, тому рухи пальців, кисті повинні бути дуже точними, економними і осмисленими. Видобування звуку на бандурі можна представити в такій послідовності:

1) потрібно зорозово віднайти потрібну струну, чи кілька, якщо це інтервал, акорд;

2) здійснити підготовчий рух: кисть вільно, точно не кваплячись опускається на потрібні струни, пальці трохи видовжуються, дотягуючись до струн;

3) зафіксувати пальці на струнах. Пальці стійко, всією вагою кисті стають на струни і рука має стійку опору і такі можливості як: звільнитися, або сконцентрувати силу пальців для активного щипка, або знайти зорозово наступні струни, або усвідомити характер майбутнього звуку (м'який, активний, гострий). Якщо не буде такої фіксації, попадання на струни буде не точним, неякісним і рука не буде встигати звільнитись.

4) осмислення наступного звуку. Коли вже пальці стоять на струнах, слід знайти в нотному тексті наступний звук, потім зорозово на бандурі, для того щоб точно спрямувати рух пальців.

5) активний щипок і відбиття в напрямку наступної струни. Має бути підготовчий рух, тобто після того як візуально знайшли наступну струну, пальці з ювелірною точністю повинні відбитися у заданому напрямку. Відбившись рука ніби зависає в повітрі над наступними струнами, звільняється і лише після того повільно і точно опускається на струни.

Дотримання вищеописаної послідовності звуковидобування сприяє цілковитому звільненню робочого апарату, чистоті і якості звуку.[60, с.14]

Розвиток технічних навичок бандуриста на практиці невід'ємний від цілісної системи навчання, але враховуючи наше завдання, ми виокремимо не тільки цілу роботу над технікою, але й найбільш проблемні її моменти. До

поняття «техніка» входить передусім комплекс технологічних засобів – навичок музиканта-виконавця, необхідних для реалізації його художніх задумів: різні прийоми звуковидобування, пальцева моторика тощо. [53, с.67]

Виконавська техніка існує в двох розуміннях: вузькому і широкому. Техніка у вузькому розуміння – це спритність пальців, швидкість їх руху. Техніка у широкому розумінні – це володіння усіма засобами музичної виразності: якість звуку, ритм, динаміка, володіння прийомами гри, штрихами.

В роботі над технікою дуже важлива свобода виконавського апарату. Робота над дрібною, пальцевою технікою займає основне місце у досягненні технічної майстерності. Насамперед потрібно починати з пальцевої техніки і вже тільки пізніше переходити до опрацювання подвійними нотами і акордами. Дрібна техніка досягається при об'єднуючих, плавних рухах всієї руки. Пальці вільно опускаються на струни. В молодших класах потрібно слідкувати, щоб сила звуку не досягалась зайвими поштовхами кисті чи її затиском. Кисть чутливо реагує на напрям мелодичної лінії, пальці стійкі і активні. [58, с.6]

В роботі над акордовою технікою та подвійними нотами беруть участь ь крупні м'язи кисть, лікоть, плече. Пальці стійкі, відчувається опора на струнах всієї руки, яка глибоко занурюється у струни. Потрібно добре слідкувати, щоб усі звуки акорду чи інтервалу звучали з однаковою силою.



*Мал. 7 Положення руки під час виконання акордів*

Для того щоб вміти вести акордову мелодію на одному диханні, щоб відчувати єдність лінії, треба слухати наперед, грати різні вправи, які складаються з довгих акордових послідовностей і т. д.

Одним із шляхів розвитку техніки бандуриста є систематична і наполеглива робота над етюдами, що їх як і весь інструктивний матеріал, викладач підбирає, виходячи з індивідуальних можливостей учня та перспектив дальшого підвищення його виконавської майстерності.

Перш ніж розпочати роботу над етюдом, треба уважно ознайомитись з його будовою, тематичним матеріалом та його особливостями. Паралельно викладач допомагає учневі розібратися в усіх технічних труднощах, що є в тексті. Вчити етюд починають не поспішаючи, краще окремими фрагментами. Спочатку вивчається партія правої руки, потім лівої.

На наступному етапі, коли поєднуються партії правої та лівої руки, основними завданнями стають узгодження ігрових рухів і поступове збільшення темпу у виконанні етюду. Не дивлячись на те, що етюд вимагає технічних навичок і умінь, працювати над ним треба так само старанно, як і з художнім твором, додержуючись всіх вказівок нотного тексту, добиваючись точного ритму, красивого звука, певної динаміки, засвоєння всіх необхідних прийомів гри, осмисленого та виразного виконання. [60, с.53]

Отже, рушійною силою розвитку техніки виконавця є його музичний талант, музичні здібності. Прагнення до музичної досконалості породжує підвищену інтенсивність у роботі. Оволодіти основами бандурного мистецтва, вдосконалити техніку гри на інструменті та вміння майстерно передавати художнє наповнення, образність музичного твору вихованець може тільки шляхом власних зусиль, які стимулюють юного музиканта до невтомного творчого пошуку. Виконавець завжди повинен усвідомлювати взаємозв'язок між задумом і технікою. Цю думку яскраво підтверджують слова італійського композитора, піаніста, диригента і педагога Ф. Бузоні - «що більше засобів у розпорядженні митця, то ширшим і глибшим є їх застосування».[53, с. 85]

### 1.3 Аналіз музичного репертуару для учнів-бандуристів

У вихованні музично-естетичного смаку учнів значне місце займає якість художнього репертуару. При доборі репертуару необхідно враховувати індивідуальність кожного учня, міру його здібностей. До репертуару слід включати різноманітні за змістом, формою, стилем і фактурою музичні твори різних авторів, твори українських і зарубіжних класиків, переклади та твори написані для бандури. Не рекомендується включати в план твори, які перевантажують технічні можливості учня. Однак найобдарованішим учням які легко опановують твори, слід планувати складніший репертуар наступних класів [85 с. 2].

В загальному плані при підборі репертуару прийнято керуватись наступними міркуваннями:

- художньо естетична направленість; відповідність традиціям народного виконавства;
- можливість його художнього і технічного виконання даним учнем;
- інтерес до даного твору в учня, учителя;
- наскільки даний твір сприятиме зросту технічної майстерності та художньо естетичного смаку учня, розвитку технічних навиків гри, розвитку інтересу учня.

Репертуар для учня-бандуриста так само, як направленість роботи з учнем може формуватись по двох напрямках:

- 1) відтворені зразки автентичного фольклору (письмова традиція);
- 2) в репертуарі можуть бути присутні: а) автентичний фольклор відтворений у всій його недоторканості; б) опрацьований фольклор у вигляді фольк-композиції та імпровізації; в) професійні авторські обробки народної музики у вигляді сюїт, фантазій, варіацій.

Весь матеріал повинен нести в собі елементи, які можуть обіграватись учнями під час виконання. По мірі можливостей бажаним є віртуозний елемент. Перш ніж розучувати з учнем новий твір, учитель повинен ретельно до найменших деталей засвоїти його сам і переконати учня своїм знанням твору,

ного тексту, художньої сторони виконання і технічних прийомів. Але перш ніж підбирати репертуар для учня, спочатку потрібно ознайомити з посібниками «Школа гри на бандурі». [60]

Першим таким посібником для бандуристів-початківців стала «Школа гри на бандурі» В.А. Кабачка та Є.О. Юцевича, видана у 1958 р. Ця праця підсумувала попередній досвід у галузі мистецтва гри на бандурі та висвітлила дві методики гри – так звані київську і харківську. Велику увагу автори приділили роботі над гаммами, подвійними нотами, арпеджіо, тризвуками в усіх тональностях.

Автори посібника вперше детально описали систему перестроювачів, які зараз застосовуються у практиці бандуристів-професіоналів та численних представників художньої самодіяльності. Завдяки механізму для перестроювання виникла можливість грати в більшій кількості тональностей без зміни аплікатури, вільно переходити з однієї тональності в іншу, застосовувати складніші гармонічні побудови. Саме детальна характеристика дії перестроювачів відкрила перспективи розвитку виконавської майстерності бандуристів.

Головна особливість «Школи гри на бандурі» полягає в тому, що розвиток технічних навичок учня відбувається головним чином на художньому матеріалі, який становить основу посібника. Учбовий матеріал, створений авторами (етюди і вправи), має прямі методико-ритмічні зв'язки з конкретними творами, що полегшувало учням опанування певними технічними навичками. Прикладами таких зв'язків є вправи №17-21, 81-85, 96-100 та ін. Технічні вправи, вдало поєднані з творами, написаними на народнопісенній і танцювальній основі (вправи № 107-123, 125, 140-148, 152-155, 160-171), становлять основний матеріал посібника сприяють різнобічній підготовці бандуриста.

Дуже ефективними є вправи розділу «Особливі технічні засоби», в яких музичний матеріал розподіляється між обома руками, які виконують різноманітні фігурації по черзі. Ці вправи (№ 45, 46, 173, 175-178)призначені, в

основному, для бандури харківського типу. Важливу роль мають ілюстрації, що сприяють наочному засвоєнню різних прийомів гри.

В.А. Кабачок та Є.О. Юцевич опрацювали досить об'ємний пісенний і танцювальний фольклорний матеріал, а також вперше здійснили перекладання для бандури творів І. Баха, В. Моцарта, П. Чайковського, М. Лисенка та інших композиторів. Більшість цих творів використовується у практиці роботи класів бандури дитячих музичних шкіл, музичних училищ, вищих спеціальних навчальних закладів.

«Школа гри на бандурі» С. Баштана, А. Омельченка (1984 р.) є навчально-методичним посібником, розрахованим на учнів і викладачів музичних шкіл, училищ, керівників самодіяльних капел та ансамблів, бандуристів-аматорів. Основна мета видання – сприяти всебічному музично-естетичному розвитку учня, формуванню його художнього смаку та виконавських навичок, збагаченню художньої свідомості початківця кращими зразками музичної творчості.

«Школа гри на бандурі» містить стислий, послідовний виклад основних методичних положень навчання гри на бандурі. Перша частина підручника включає загальні відомості про інструмент, деякі положення елементарної теорії музики, вказівки щодо оволодіння основними навичками гри на бандурі. Другу частину присвячено формуванню у починаючого бандуриста вокальних навичок. Автори торкаються питань конструкції бандури з перемикачами, роботи з ансамблем бандуристів тощо. Матеріал систематизовано за принципом поступового ускладнення. Педагог може змінювати послідовність вивчення п'єс, вправ та етюдів, виходячи з індивідуальних особливостей учня, ступеня його обдарованості, рівня технічної підготовки тощо. [80 с. 4-7]

Необхідно зазначити, що історія формування репертуару бандуриста пройшла декілька етапів: спочатку репертуарні ніші заповнювали найпростіші обробки народних пісень (до жанру обробок народних пісень звертаються композитори К. Мясков, М. Дремлюга, бандуристи-виконавці С. Баштан, М. Гвоздь, В. Петренко, В. Єсіпок, В. Войт), пізніше почали з'являтися оригінальні твори



на основі народних мелодій, і, нарешті, виникли опуси, орієнтовані на академізований інструмент.

Величезний внесок у всю систему професійної освіти і у формування репертуару бандуристів зробив С. Баштан. Його співпраця з композиторами увінчалася створенням низки творів крупної і циклічної форм, численних мініатюр, різноманітних за характером і жанром. Ще однією із заслуг є систематизація навчального і концертного репертуару для всіх ланок навчання. Починаючи з 1960р. і майже до сьогоднішнього видавництва «Мистецтво» і «Музична Україна» щорічно випускали репертуарні збірники для бандури, автором чи упорядником яких є С. Баштан. У доробку бандуриста слід зазначити авторські п'єси для бандури соло, серед яких: «Мрія», «Експромт», варіації на теми українських народних пісень, «Наспів», «Розповідь», «І шумить і гуде», «Народний фрагмент», «Український танок»; концертні обробки «Йшли корови із діброви», «Добрий вечір, дівчино», «Гей же ви, хлопці, гарні молодці» (за оригіналом В. Заремби).

Надзвичайно важливим поштовхом для подальшого розвитку репертуару послугувала діяльність композитора-професіонала Миколи Дремлюги. Він значно допоміг становленню бандури, як академічного інструменту, яке започаткував ще Г. Хоткевич, адже вбачав можливість і прагнув втілити в музиці для бандури глибокий зміст, збагачений різноманітністю вираження, закладеного у виразних можливостях інструменту. Звичайно, ставлення до бандури, як до інструменту, що зміг би втілити сміливі задуми композитора, не з'явилося саме по собі – конструкція постійно вдосконалювалась, освоювались все нові форми концертного виконавства, розвивалася й сама школа викладання з можливістю оволодіння новим репертуаром. Тобто процес відбувався у діалектичній взаємодії: з одного боку більша досконалість інструменту надала поштовх для створення нових опусів, а з другого – поява останнього стимулювала до винаходження нових прийомів гри, виражальних можливостей та подальшого вдосконалення інструменту. [82, с. 209]

Необхідно згадати, що подальший розвиток бандурництва завдячує також і талановитим виконавцям, які своєю творчістю надихали композиторів до написання. Серед таких виконавців вже тепер визнані майстри С. Баштан, Г. Нещотний, Ю. Демчук, П. Чухрай, К. Новицький, Л. Посікіра, Г. Менкуш і нове покоління блискучих виконавців: Р. Гриньків, Л. Дедюх, О. Тимощук, Т. Лазуркевич, О. Созанський, О. Леонова, О. Симонова, Л. Мандзюк, Т. Івченко та ін. Бурхливий розвиток оновлених народних інструментів сприяв появі зацікавленості до них все більшого числа професійних композиторів.

Неможливо переоцінити внесок М. Дремлюги та багатьох інших українських композиторів, які з увагою віднеслись до порівняно молодого інструменту та зуміли високопрофесійно розкрити всі можливості бандури.

Вагомим внеском М. Дремлюги в репертуар бандуриста є три сонати, три сюїти, Концерт, Поема-рапсодія, чотири фантазії, а також чотири концертні п'єси для бандури з оркестром.

Не менш плідно працювали над створенням творів для бандури К. Мясков, який написав близько двадцяти концертних п'єс, та Д. Пшеничний, котрий написав першу в історії інструменту Концерт-фантазію для бандури з оркестром. Більшість творів спочатку виконувались С. Баштаном, потім і його учнями, а на сьогодні вони стали жанровою класикою, обов'язковою для проходження при оволодінні бандурою.

Яскравою є творчість В. Кирейка («Фантазія», «Варіації», «Казка»), А. Коломійця (перша в історії української музики Соната для бандури і фортепіано, Соната для двох бандур, Варіації на словацьку тему та ін.), О. Сокола, В. Польового, Г. Таранова (Концерт для балалайки і бандури із симфонічним оркестром).

У подальшому традиція створення репертуару для бандуристів активно підтримується. За останні десятиріччя створено чимало оригінальних творів: два концерти В. Тилика і концерт М. Сільванського (з А. Шептицькою), багатоптворів В. Зубицького, А. Білошицького, Ю. Шамо.

Активно займався створенням репертуару А. Маціяка, серед творів якого слід відзначити цикл «Дитячий альбом», що складається з 12 п'єс, а також цикл творів «Акварелі».

Розширенням репертуару бандуристів займається також і композитор В. Власов, який створив низку інструментальних та вокальних творів для тріо бандуристів, а також творів для бандури соло та голосу з бандурою [42 с. 32-34].

Також до сучасного репертуару для бандуристів-початківців входить «Букварик для кобзарика» Марини Залізняк. У методичному посібнику автор, спираючись на двадцятирічний досвід роботи, спробує дати методичні рекомендації для вирішення таких питань як:

- 1) яким чином створити свій клас – «клас викладача»?
- 2) як результативно провести вступну компанію?
- 3) як уникнути плинності учнівського складу?
- 4) як одержати підтримку батьків?
- 5) як працювати на початковому етапі, щоб захопити учня процесом навчання та досягнути успіхів?
- 6) як закохати учня в бандуру?
- 7) як підібрати та адаптувати репертуар для кожного учня індивідуально?...

Посібник складається з двох частин: «Букварик для кобзарика» та «Барвисті співаночки». «Барвисті співаночки» - це насамперед робочий зошит для учня. Крім того, він дає змогу молодому викладачу працювати над аранжуванням та імпровізацією.

Основна мета посібника «Букварик для кобзарика» - допомогти молодому викладачу вирішити головні питання на початку педагогічної діяльності: залучити учня та учителя до спільної творчості; врахувати вікові особливості 5-річок, їх розвиток та перебіг основних пізнавальних процесів, використовуючи гру як головний метод навчання, щоб цікаво та легко оволодіти першочерговими рухами на бандурі; познайомитися з азами музичної

грамоти, навчитися читати ноти з листка та вільно орієнтуватися на інструменті; познайомитися з колоритною дитячою піснею.

Зацікавлення композиторів бандурою не згасає до сьогодні, професійний рівень виконавців також постійно зростає, що дає можливість збагачувати репертуар бандуристів взірцями сучасної музики [10, с. 9-13]

Таким чином, аналіз музичних збірок, хрестоматій, посібників дає право стверджувати, що для учнів по класу «бандури» є достатньо музичного репертуару, щоб урізноманітнити навчальний, концертний процес, щоб більше вдосконалювати свої вміння та навчки.

## **РОЗДІЛ II. ПЕДАГОГІЧНЕ КЕРІВНИЦТВО ПРОЦЕСОМ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКИХ ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК УЧНЯ-БАНДУРИСТІВ ДМШ НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ**

### **2.1. Діагностика розвитку технічних навичок учнів-бандуристів**

Розвиток виконавських навичок в учнів музичної школи є основою, фундаментом майбутнього музиканта. Саме тому, ця робота в ДМШ заслуговує на особливе вивчення, вимагає аналізу ситуації та чекає на детальне вивчення та надання пропозицій щодо покращення результативності показників та усунення недоліків в роботі. Слід зауважити, що цій роботі необхідно приділяти постійну увагу на протязі всього навчального курсу учня.

Ця ділянка є складною саме тому, що вона направлена прокладати шлях до емоційного викладу художніх творів, а сама робота над технікою позбавлена емоційного заряду, художньої форми. Можливо тому, далеко не всім педагогам вдається привчити своїх учнів до систематичного і послідовного технічного вдосконалення [25, с. 24].

Метою розробленої нами програми експериментального дослідження є створення таких педагогічних умов, за яких буде мати місце позитивна динаміка розвитку виконавських технічних навичок молодших школярів на матеріалі українського фольклору.

Проаналізувавши науково-методичну, педагогічну, музикознавчу літературу ми з'ясували, що поняття «технічні навички», «техніка» включає в себе розуміння не тільки технічного тренування, але і, що особливо цінним, засноване на ясному розумінні звукових задач, виборі раціональних рухових засобів для їх вирішення.

Відповідно до мети нами визначено завдання:

- розробити критерії і показники розвитку виконавських технічних навичок учнів-бандуристів;
- визначити методи діагностування;

- з'ясувати рівні сформованості розвитку технічних навичок учнів молодшого шкільного віку;
- вивчити можливості розвитку виконавських технічних навичок учнів-бандуристів на матеріалі українського фольклору;
- особливості репертуарного підбору творів.

Для об'єктивної оцінки та на підставі аналізу науково-методичної літератури, нами було розроблено 4 групи компонентів творчих здібностей та розвитку технічних навичок в учнів-бандуристів молодшого шкільного віку, а саме:

- мотиваційний,
- емоційний,
- когнітивний,
- діяльнісний.

1) *Мотиваційний*. На думку В. Андрєєва, Л. Виготського, О. Леонтєва, О. Лука, А. Маслоу, О. Матюшкіна та ін., ознакою творчості, «пусковим механізмом» творчої діяльності є мотиваційна сфера. Мотивація розглядається як сукупність різних спонукань: мотивів, потреб, інтересів, спрямувань, мети, захоплення і т. д., що в найбільш широкому розумінні має на увазі детермінацію поведінки взагалі [19]. Погоджуємося з думкою О. Лука про те, що творчі здібності самі собою не перетворюються у творчі досягнення. Щоб отримати результат, домогтися творчих досягнень, необхідні бажання й воля.

Тому, на нашу думку, саме мотивація є основним джерелом творчої активності учнів й умовою їх творчого зростання.

2) *Емоційний*. Емоції у творчій діяльності школярів відіграють велику роль, адже у процесі творчості не тільки включаються мисленнєві процеси, а й почуття, відчуття, завдяки яким розкривається суб'єктивне ставлення як до реальності, так і до себе. Сучасні науковці розглядають поняття «емоції» як збудження, хвилювання, як цілісний психічний процес з акцентом на виявленні особистісного ставлення до дійсності. Важливість «емоційного фактору» для

розвитку творчих здібностей підкреслював у своїх дослідженнях Л. Виготський [14, с. 65].

3) *Когнітивний*. Цей компонент переважно пов'язаний з інтелектуальною сферою школяра і передбачає формування відповідних теоретичних знань, а також надання відомостей про те, що вивчається на уроках бандури, або як можна виконувати твір (соло, ансамбль, хор) тощо [16, с. 367].

4) *Діяльнісний*. Цей компонент включає ряд дій: пізнавальних, розумових, практичних. Окремі дії, повторюючись, стають операціями. На відмінності між здібностями особистості і фактичним рівнем знань, умінь і навичок акцентує увагу Г. Костюк, адже творчі здібності виявляються не лише в засвоєнні та використанні набутих знань, а й у тому, як на основі цих знань людина розв'язує нові завдання, тобто, створює щось нове [32, с. 98].

Зазначимо, що всі структурні компоненти творчих здібностей взаємодіють між собою, активізуючи у процесі діяльності психічні функції особистості, у результаті чого відбувається їх системний розвиток.

На основі названих вище показників та критеріїв нами визначено рівні розвитку технічних навичок у дітей за такими показниками :

***Високий (проблемно-пошуковий)*** – школярі мають достатні музичні здібності, музичний слух, їх знання є глибокими, системними; вони вміють застосовувати їх на музичному занятті, вміють зробити висновки, виправляти допущені помилки; проявляти інтерес до гри на музичному інструменті; систематично займатись на бандурі.

***Середній (репродуктивно-тренувальний)*** – школярі володіють елементарними музичними знаннями та навичками, але не здатні відповідати та виконувати завдання самостійно, не проявляють ініціативи, не здатні до творчого мислення, є пасивними під час виконання завдань.

***Низький (пояснювально-ілюстративний)*** – знання, уміння та навички школярів є фрагментарними, вони не вміють застосовувати їх ні в практичній, ні в самостійній роботі; учні не здатні реалізувати набуті знання під час заняття.

Таблиця 2.1.1.

## Рівні та критерії розвитку технічних навичок в учнів-бандуристів

Параметри	Рівні та критерії		
Мотиваційний компонент (мотиви, потреби, інтереси, мета, самовираження, бажання й воля, сформованість)	Учень має потребу в самовираженні, завжди йде до поставленої мети; завжди налаштована на діяльність; контролює рухи рук, власні дії	Учень не завжди прагне до самовираження, іноді буває не впевненою в собі; виявляє інтерес тільки до окремих музичних творів і завдань.	Учень не впевнений в собі; не виявляє інтерес до музичних творів(дуже рідко); не впевнений в собі; байдуже відноситься до всіх видів діяльності; немає потреби у самовираженні
Емоційне почуття (відчуття, емоційне переживання; здатність до емпатій; емоційний фон діяльності, емоційний фактор)	Учень емоційно сприятливий до музики. Має емоційні різноманітні почуття й відчуття; має здатність до хвилювання; здатна до емпатії.	Учень емоційно сприятливий до окремих видів музичної діяльності; іноді буває невпевненість в емоційний відчуттях.	Учень не проявляє будь яких емоцій; присутня невпевненість, страх; дитина замкнена в собі.
Когнітивний інтелект і обізнаність в музиці	Учень знає про музику(насамперед про бандуру). Використовує музичні поняття. Учень швидко вловлює і розуміє як правильно виконати музичний твір; розрізняє характер; може пригадати твори які раніше використовувалися	Учень обізнаний музичними поняттями, але не завжди може їх виконати на музичному інструменті; Учень не завжди пригадує твори які виконувалися, не завжди пам'ятає аплікатуру.	Учень не має уявлення про музику; не пригадує творів які вивчалися; яка була аплікатура.



Діяльнісний (пізнавальна, розумова, практична діяльність, результативність творчих процесів).	Учень активно проявляє пізнавальні (технічні) та практичні можливості; технічні навички; активно включається у виконавську технічну творчу діяльність.	Учень іноді проявляє свої технічні можливості до окремих музичних творів. Іноді включається у виконавську технічну діяльність.	Учень замкнений в собі; не проявляє інтерес до практичної діяльності.
---	--	--	---

Одним із основних завдань констатувального експерименту було діагностування рівня розвитку виконавських технічних навичок учнів-бандуристів молодшого шкільного віку.

Для отримання достовірних даних щодо розвитку технічних навичок учнів у ході констатувального експерименту була розроблена і застосована комплексна методика, що містила (у відповідності до завдань і умов дослідження) такі методи:

- анкетне опитування батьків учнів, анкетне опитування вчителів по класу «бандури»;
- пряме та опосередковане спостереження за дітьми на індивідуальних уроках з бандури, вибірккові бесіди;
- анкетне опитування для виявлення та підтримки обдарованих дітей;
- діагностуючі музично-ігрові завдання: «питання-відповідь», «перевтілення в образ знайомої музичної казки».

На початку експерименту ми провели опитування батьків учнів з метою з'ясувати: Чи вважають батьки, що музичне виховання важливим у розвитку вашої дитини? Чому діти обрали цей інструмент? Чи задоволені батьки успіхами дітей? Чи вистачає часу у дітей для самостійної підготовки вдома?

Відповіді були наступні. 45% батьків вважають, що дитина повинна більше цікавитись інструментом і більш займатись на ньому, вдосконалюватись, постійно приймати участь в різних концертах, конкурсах; 30% батьків думають,

що дитина повинна для себе займатись на інструменті, іноді виступати для власного задоволення; 25% батьків не цікавляться успіхами своїх дітей, віддали дітей на бандуру просто щоб зайняти їх чимось.

Для констатації рівня виконавських умінь та навичок учнів нами велося спостереження за учнями під час уроків, академконцертів, інших концертних виступів в м. Рівне, с. Олександрія, смт. Оржів та проведено опитування вчителів.

Анкетування вчителів по класу «бандури» включало такі запитання:

1. Яке місце в Вашій роботі займає саме робота над технікою учня (спритність пальців, швидкість їх руху)?

2. Що на вашу думку є найважливішим на початковому етапі формування учня-бандуриста?

3. Якими прийомами та методами найефективніше можна розвинути виконавську техніку?

4. Які форми роботи з перерахованих Ви б виділили як основні в роботі з учнем-бандуристом (Гра гам; гра арпеджіо та акордів; виконання вправ на розвиток пальцевої техніки (спритність пальців); гра вправ та етюдів; робота над музичним твором)?

5. Яке місце Ви відводите репертуару?

Обробка результатів анкетування дала нам наступні показники. Так, по першому питанню 21% вчителів відповіли, що працюють саме над виконавською інструментальною технікою учня, 49% віддають перевагу нотній літературі, і 30% суміщають всі види робіт, в тому числі відводячи час саме над технікою учня. Варіанти відповідей на питання: Що на вашу думку є найважливішим на початковому етапі формування учня-бандуриста? були такими:

- нотна грамота ( 42%);
- правила посадки за інструментом (31%);
- фізіологічний розвиток дитини (11%) ;
- зацікавленість дитини інструментом (16%)

Досить складним для відповідей було запитання: Якими прийомами та методами найефективніше можна розвинути виконавську техніку? Можна зробити загальний висновок, що педагоги-бандуристи (79%) використовують застарілу методика в своїй роботі, 6% викладачів є практиками-виконавцями, яким важко словесно пояснити певні вимоги та прийоми виконання, тому вони використовують особистий приклад, і лише 15% викладачів є так званими «активними педагогами», що цікавляться новими технологіями, методиками, концертним репертуаром. На інше питання: «Які форми роботи з перерахованих Ви б виділили як основні в роботі з учнем-бандуристом?» була складена така рейтингова оцінка ( за 10-ти бальною шкалою):

- Гра гами (10)
- Гра подвійних нот та акордів (10)
- Гра вправ та етюдів (7- 9)
- Робота над музичним твором (7-9)
- Виконання вправ на дрібну техніку (5-7)

Відповіді на питання «Яке місце Ви відводите репертуару?» були наступними. Більшість педагогів (65%) використовує літературу, що є наявною в ДМШ; 29% викладачів постійно поповнюють та цікавляться новинками нотно-музичної літератури; 6% педагогів не ставлять за необхідне приділяти особливу увагу репертуару, так як вважають, що це не є головним в їх діяльності.

На етапі спостереження за діяльністю учнів-бандуристів під час уроків, академічних концертів, концертів класу «бандури», звітних концертів, фестивалів було визначено три групи прийомів, які потребували вивчення і аналізу. Це прийом *аплікатувної скоординованості, звуковидобування та аплікатувної орієнтації на бандури.*

*Показники аплікатувної скоординованості* передбачають розвиток музичного слуху, уміння підбирати прості мелодії двома руками.

*Показники звуковидобування* передбачають наявність умінь та навичок по виконанню штрихів, прийомів гри на бандурі тощо.

*Показники аплікатурної орієнтації* на бандурі передбачають вільне володіння інструментом, текстом, технічними засобами, але в залежності від вікових особливостей дитини.

Усні бесіди з педагогами ДМШ звичайно викрили і недоліки, які є сьогодні майже в кожній школі і кожному місті, селі. Так, серед основних можна виділити, по-перше погану матеріально-технічну базу шкіл (за останні роки інструментарій не поновлювався зовсім); по-друге, втрата інтересу до музичного інструменту «бандура» (практично, дітей приходиться агітувати, зацікавлювати тощо), по-третє, нотно-музичну літературу педагоги поновлюють з допомогою ксерокопіювання за рахунок особистих коштів .

Аналіз навчальних програм підтвердив результати опитування, бесід, інтерв'ю з вчителями: недостатня увага звертається на репертуар, його поновлення; в школах відсутня будь-яка методична література (методичні розробки тощо); кількість учнів ДМШ є невеликою; матеріально-технічна база є застарілою. Але треба сказати, що проблеми, які були описані, торкаються будь-якої ланки роботи в музичній школі.

Аналіз експериментальних спостережень за індивідуальною роботою педагогів ДМШ дозволив визначити такі рівні аплікатурної скоординованості учнів-бандуристів: високий – 15%, середній – 49%, низький – 36% .

Рівень звуковидобування мав такі показники: високий – 20%, середній – 47%, низький – 33% опитаних.

Рівень аплікатурної орієнтації на бандурі мав такі результати: високий – 13%, середній – 48 %, низький – 39% опитаних.

Результати практичної діяльності викладачів, індивідуальні уроки з учнями-бандуристами засвідчили епізодичність, безсистемність методичної роботи. Така ситуація лише гальмує загально професійний та загальнокультурний рівень самих педагогів, і звичайно, має негативний вплив на учнів.

Таким чином, на основі вироблених критеріїв, внаслідок діагностувальної роботи було встановлено три рівні розвитку виконавської техніки учня-бандуриста ДМШ: високий, середній, низький.

Високий (18%) характеризується стійким інтересом до навчання по класу бандури, сформованістю потреби у набутті певних умінь, навичок, вмiле застосування технічних прийомів, ґрунтовне засвоєння теоретичних знань та постійне технічне вдосконалення своїх майстерності.

Середній (60%) продемонстрували учні теоретичні та практичні знання яких є несистематичними. Їх виконавська діяльність є несамоcтійною, усвідомлення матеріалу відбувається з перебоями.

Низький (22%) рівень спостерігався в учнів які не усвідомлювали необхідність виконавської та практичної роботи з інструментом, які не досягли достатнього рівня умінь, знань та навичок.

Результати діагностичного зрізу подані у таблиці 2.1.2

Рівні	Контрольна група (%)	Експериментальна група (%)
Високий	20	18
Середній	60	60
Низький	20	22

На початок експерименту КГ та ЕГ були майже на однаковому рівні. Використання експериментального фактору має довести вірність озвученої нами гіпотези.

На наступному етапі констатувального експерименту нами було здійснено аналіз показників, що впливають на розвиток виконавських технічних навичок учнів-бандуристів. Результати опитування та діагностики подані в таблиці 2.1.3.

Таблиця 2.1.3.

Діагностування рівня розвитку виконавських технічних навичок учнів-  
бандуристів молодшого шкільного віку

№ з/п	Показники оцінювання	КГ(8 учнів)			ЕГ(8 учнів)		
		к-сть учнів			к-сть учнів		
		проценти			проценти %		
		%					
	1-5 б	6-9 б	10-12 б	1-5б	6-9б	10-12б	
1.	Мотиваційний компонент (мотиви, потреби, інтереси, мета, самовираження, бажання й воля, сформованість).	3 37,5%	3 37,5%	2 25%	2 25%	3 37,5%	3 37,5%
2.	Емоційне почуття (відчуття, емоційне переживання; здатність до емпатій; емоційний фон діяльності, емоційний фактор)	2 25%	4 50%	2 25%	1 12,5%	5 62,5%	2 37,5%
3.	Когнітивний інтелект і обізнаність в музиці	4 50%	3 37,5%	1 12,5%	3 37,5%	3 37,5%	2 25%
4.	Діяльнісний (пізнавальна, розумова, практична діяльність, результативність творчих процесів).	2 25%	4 50%	2 25%	1 12,5%	5 62,5%	2 25%

Отже, дослідно-експериментальна робота на діагностичному рівні дала змогу встановити три рівні розвитку виконавської техніки учнів-бандуристів, а отримані дані є яскравим доказом необхідності проведення формувального експерименту.

## **2.2. Педагогічні умови розвитку виконавських технічних навичок учнів-бандуристів на матеріалі українського фольклору**

Результати констатувального експерименту підтвердили необхідність використання на індивідуальних заняттях по класу бандури відповідних прийомів та методів роботи. На формувальному етапі роботи ми ставили перед собою такі завдання:

1. Простежити за механізмом розвитку технічних навичок учнів-бандуристів;
2. Обрати та апробувати ті прийоми гри на бандури, які стануть ефективними для розвитку виконавської техніки учнів ДМШ.
3. Перевірити дієвість та надійність розробленої нами методики розвитку виконавської техніки учнів-бандуристів ДМШ.

З метою підтвердження нашої гіпотези й було розпочато педагогічний експеримент. Основне завдання формувального експерименту полягало в обґрунтуванні та експериментальному підтвердженні ефективності методичної системи, яка сприяє розвитку технічних навичок засобами українського фольклору.

Формувальний експеримент здійснювався на базі КЗ «Олександрійська спеціалізована мистецька школа-інтернат I-III ступенів» Рівненської обласної ради. Загальна кількість учнів, що брала участь в експерименті 16 осіб: ЕГ – 8 учнів, КГ- 8 учнів.

За підготовкою та результатами семестрового оцінювання ці групи були однаковими. 8 учнів-бандуристів були під постійним наглядом на контролём магістрантки, інші 8 осіб – займалися у Ярмольчик Г.Р. Тобто, на початок

експерименту ми мали однакові показники КГ та ЕГ, що буде важливим для підведення підсумків експериментальної роботи.

В поняття роботи над розвитком технічних навичок учнів-бандуристів ДМШ на основі українського фольклору ми відносимо наступне:

1) правильний підбір інструмента, настроювання інструмента, висота стільця та регулювання пульта, його нахил до очей.

Над цією умовою слід принципово попрацювати тому, що від неї залежить не тільки технічний розвиток учня, але його здоров'я, його фізичний розвиток: зір, постава, дихання, врешті його естетичний вигляд і таке поняття, як гігієна праці повинно вироблятися постійно.

2) постановочна частина. Сюди входить: посадка, постановка рук і ніг, тримання інструмента, звуковидобування інструмента.

Це найбільш відповідальна ділянка роботи, яка вимагає від педагога високої професійної підготовки, постійної наполегливості і принципової вимогливості.

Ми вважаємо, що грамотний підхід до проблеми виконавської техніки, сприятиме її розвитку в учнів-бандуристів ДМШ на основі українського фольклору.

Серед достатньої кількості умов, пропозицій ми обрали ті, щовважаємо доречними саме в роботі з учнями ДМШ по класу «бандури». Отже, ми вважаємо, що для учнів ДМШ важливими стануть такі прийоми гри:

- Постановка обох рук;
- Звуковидобування;
- Технічні вправи (гами, подвійні ноти, арпеджіо, акорди тощо);
- Штрихи та прийоми супроводу;

Для того щоб полегшити процес навчання з маленькими дітьми, на першому етапі практикується так названий допотопний матеріал. Він широко використовується в фортепіанної, баянної, скрипкової методикою. В його основі лежить імпровізація, підбір і транспонування невеликих мелодійних структур, а також початкові рухи бандуриста, адаптовані під вправи - віршики.



Тривалість цього періоду повинна визначатися самим викладачем індивідуально до кожного конкретного учня.

Імпровізація дає можливість і шанс кожному учневі висловити себе: придумати інтонацію; змінити вже придумане, знайти свій спосіб гри; показати своє ставлення до музики різними музичними способами і так далі.

Мета досягнута, коли учень хоче сам імпровізувати. Найменша придумана дитиною музична крихітка цінна, і в класі має сформуватися повагу до чужим проявом індивідуальності. Успіх перших імпровізацій залежить від позитивної оцінки педагога, в іншому випадку її світ може закінчитися назавжди. Насправді необхідно звертати увагу не на якість самої імпровізації, а на досягнення учнями навичок творчої діяльності з елементами музики. Неважливо, якими способами це було досягнуто. Головне правило імпровізації творити, а не дивитися, як творять інші. Навчитися не тільки слухати, але і розмовляти музикою.

Знайомство з звукодобуванням на бандурі починаємо з елементарного. Елементарне - це значить складено з початкових, корінних елементів. Тобто, первинних рухів на бандурі, але об'єднаних в елементарну музику.

Елементарна музика складається з допомогою простих елементів музичної мови: ритму, тембру, мелосу. Це музика, яка дійшла до нас з глибини століть, а саме, українська народна пісня. Елементарна музика нерозривно пов'язана з мовою і рухами. У ній є все, що доступно дітям: своя весела поезія, спів, яке переходить в декламацію, декламація, яка переходить в спів.

Один з найкращих пошукових систем формулювання дитячого мови, писав, що діти, декламуючи вірші, захоплюються ними, як музикою. Тому дана методика з'єднує початкові вправи початківців з віршами, створюючи образи, близькі до самих рухам бандуриста. Як ознайомлює в своїй роботі «Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста» Н. Брояко, в процесі звуковидобування на бандурі беруть участь: рука, кисть, пальці, згин і фаланги.

Якщо проаналізувати апарат 6-річної дитини, можна зробити висновки: основною проблемою на цьому етапі буде робота кожного пальця окремо;

вживання незвичних, малорозвинених м'язів і згинів; звільнення кисті і вміння «зібрати» активізувати роботу пальців. Для їх вирішення в бандурній методикою існують вправи. Ці вправи дають можливість придбання необхідних технічних навичок, сприяють витримці і впевненості виконання, «розігривають» руку.

Вправи, допомагають опанувати початковими рухами на бандурі, знайомлять учня з основними прийомами звуковидобування і штрихами; допомагають розвинути пам'ять, розбудити творчу уяву і увагу. Систематичні і продумані заняття над вправами сприяють легкому включенню дитини в процес оволодіння навичками гри на бандурі. Наведемо приклади декількох вправ.

**Вправа № 1 Лічилка для пальців.** Дає можливість швидко засвоїти нумерацію пальців, яку згодом використовуємо для вирішення аплікатурних питань.

*«Будем пальці рахувать?*

*Один, два, три, чотири, п'ять,*

*Один, два, три, чотири, п'ять.*

*Десять пальців, дві руки –*

*Це мої помічники.»*

За рахунку по черзі загинаємо пальці на правій і лівій руці.

На останніх рядках звільняємо руки. Після розучування завдання вважаємо пальчики в зворотному порядку, знаходимо 4-й пальчик правої руки, 2-й лівої і т.д.

**Вправа № 2 Піжмурки (Жмурки).** Учень усвідомлює будова апарату: фаланга, згинач, робота всього пальця.

*«В піжмурки хлоп'ята грали*

*І голівоньки ховали.*

*Ось так, ось так,*

*Всі голівоньки ховали.»*

Ритмічно згинаємо і розгинає пальчики - кулак, долоня.

*«У котика – лапки,*

*А на лапках – дряпки.*

*Лапоньки м'якенькі –  
Пазурі гостренькі.»*

Пальці згинаємо тільки в зоні згиначів - «Котикова лапка».

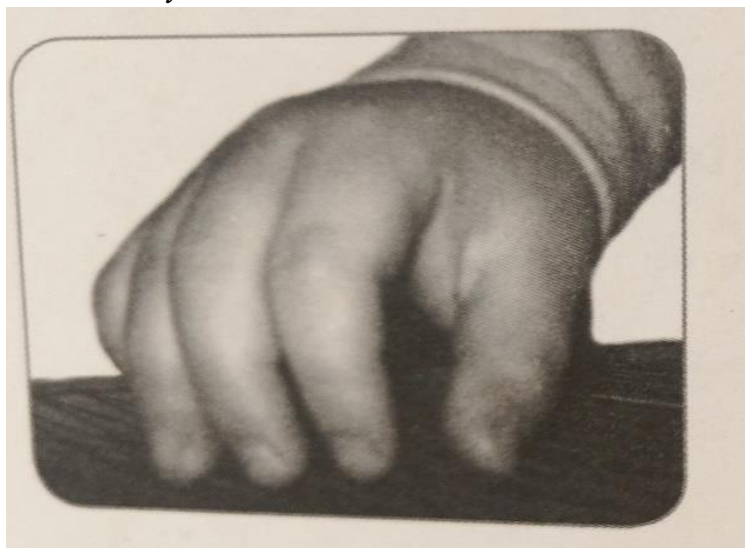
**Вправа № 3 Ранок.** Праву руку кладемо долонькою на стіл. Піднімаємо і опускаємо кожен пальчик окремо.

*«Старший встав – не лінувався,  
Вказівний за ним піднявся  
І середній уже встав,  
Підмізничик теж не спав.  
Встав мізничик, як брати –  
На роботу треба йти.»*

Також працюємо лівою рукою. Вправа важке, на зміцнення м'язів кістки, виконується дуже повільно.

**Вправа № 4 Постановка правої руки.**

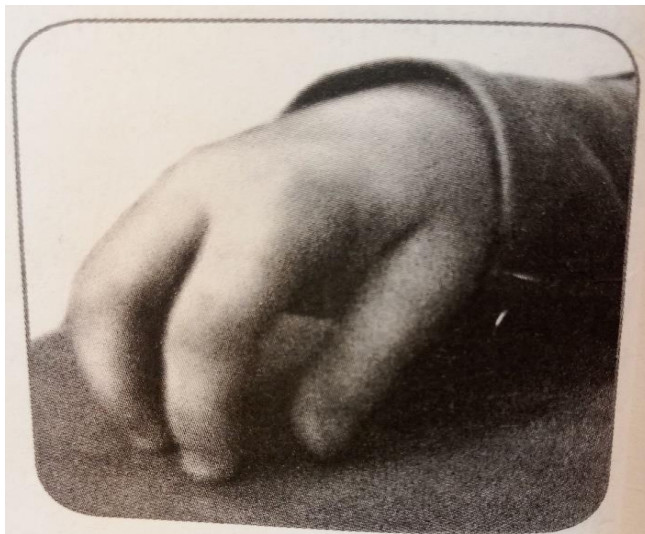
- Де долонька?
- Під горбком.
- З чим долонька?
- Із ставком?
- Перший пальчик – наш гусак,
- Вказівний – спіймав на гак,
- А середній – пух обскуб,
- Безіменний – піч топив,
- Щоб мізничик – суп варив.



*Мал. 7 Положення руки при грі на бандури*

Зібрана, але не затиснута кістка торкається до столу, зберігаючи «арку», 4-м пальчиком. Переносимо на інструмент, без звуку торкаємося струн.

**Вправа №5 Чоботята (чобітки).** Округлі 2-3 пальчики крокують, майже не відриваючись від столика кисть вільна.

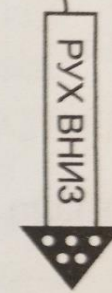


*Мал. 8 Постановка руки при грі на бандурі*

Переносимо на інструмент. Пальці не ховаються в долоньку, амплітуда щипка чим менше тим краще. Вправа виконується на тр-р. Починаєм грати від соль малої октави. Викладач просто показує учневі струну, з якої необхідно починати вправу. Повільно дитина грає гаму G - dur в дві октави 2-3 пальцями. Перш ніж дитина зіграє, викладач декламує віршик.

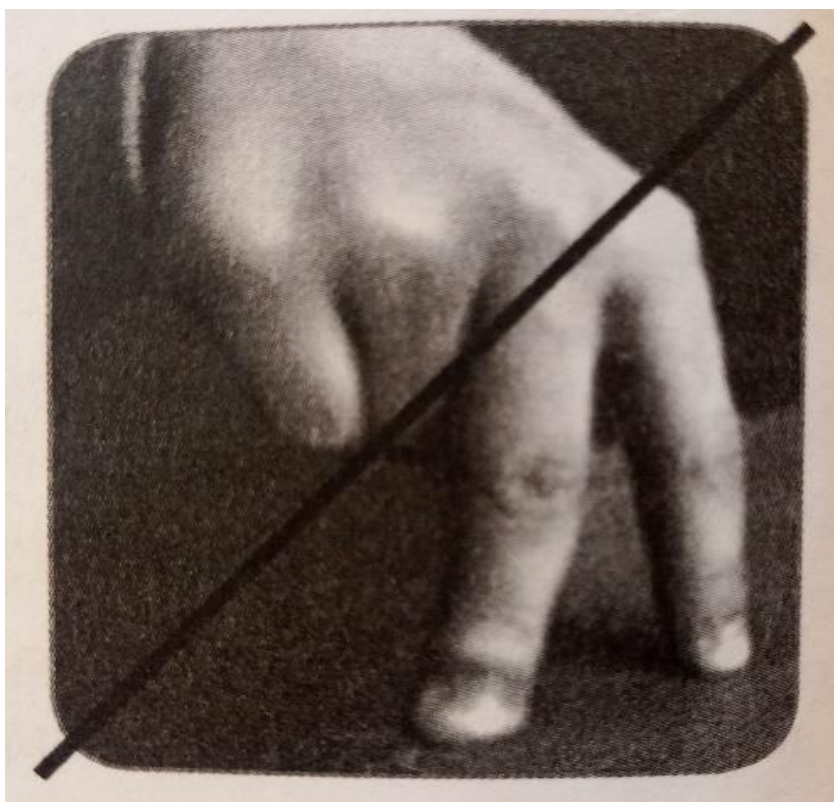
	2	3	2	3
	♪	♪	♪	♪
	Взу - ли	но-же -	ня -	та
	Но - ві	чо- бо -	тя -	та.
	Туп - ці,	туп - ці	ніж -	ки
	По но -	вій до -	ріж -	ці.

Пос-ні-	шай-те,	дрі-бо-	тіть,
По ка-	люж-ках	не хо-	діть.
У бо-	ло-то	не бі-	жіть,
Чо-бо-	тя-та	бе-ре-	жіть.
3	2	3	2



*Мал. 9, 10 Допоміжний матеріал до вправи «Чобітки».  
Наочність для засвоєння гами вгору та вниз*

Після освоєння вправи з 2-3 пальцем, працюємо 3-4. Робота 3-4 пальцями у шестирічок викликатиме значне навантаження. Ознайомити з нею учня можна відразу, але перенести на інструмент потрібно тільки після відпрацювання на столику. Якщо учень справляється, паралельно можна працювати лівою рукою.




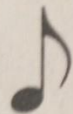
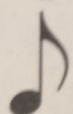
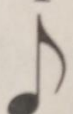
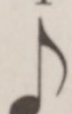
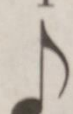
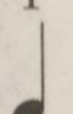
*Мал. 11 Не правильна постановка руки при грі гам і терцій*

### **Вправа № 6 Грибок.**

Дуже часто на початковому етапі не звертають належної уваги на розвиток 4-го пальця. Він залишається найслабшою, нерозвиненим. Ця вправа - для



формування правильного звуковидобування 4 пальцем. Його можна виконувати як на одній струні, так і розспівкою. У зв'язку з тим, що дитина намагається побачити, як працює 4-й пальчик, запропонуйте учневі виконати вправу з закритими очима. (5-й пальчик не бере участі в грі на бандурі. Але це не означає, що його положення не впливає на чіткість і свободу роботи інших пальців. 5-й повторює траєкторію 4-го.)

1	1	1	1	1	1	1
						
Во -	дить	ді -	то -	чок	зав -	жди
Гус -	ка -	ма -	ма	до	во -	ди.
А	гу -	сак	по -	за -	ду	йде,
І	ра -	ху -	но -	чок	ве -	де.

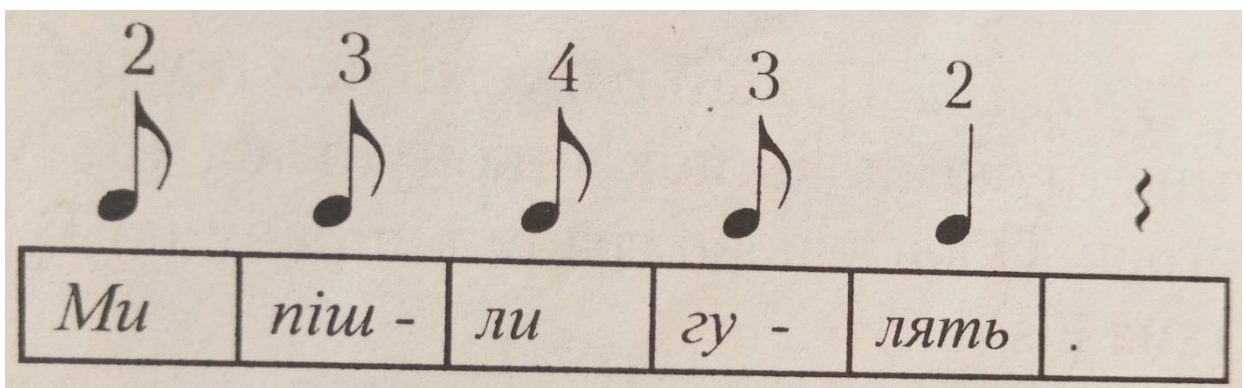
Мал. 12 Додатковий матеріал до вправи «Гриби». Наочність вправи для засвоєння вісьмох нот



Мал. 13 Постановка пальців на правій руці

### ***Вправа № 7 Прогулянка.***

Працюємо 2-м, 3-м, 4-м пальцями. Не має значення, з якої ноти буде виконуватися ця вправа. Головна умова правильного виконання - це підготовка пальців над потрібними струнами і зібрана активна робота пальців у поєднанні з вільною кистю. Не забувайте, що паузи на бандурі теж виконуються. Можна запропонувати учневі приглушити струни тими ж пальцями. Згодом, коли учень буде краще орієнтуватися на інструменті, вправа виконується в різних октавах і на верхньому ряду бандури. Наприклад, ми прийшли в гості до зайчика, до пташки, лева і опинилися в задзеркаллі...



*Мал. 14 Додатковий наочний матеріал до вправи «Прогулянка».  
Вправа для 2, 3, 4-го пальців*

### ***Вправа №8 Гусак.***

Вчимося грати 1-м пальцем «Перший палець малорухливий, але якщо активізувати роботу нігтьової фаланги, то він оживає» (Н. Брояка). Викладач показує, як працює фаланга першого пальця, порівнюючи його з гусаком. Головна умова - повільний темп. Зверніть увагу, що перший палець тріска струну бічною частиною нігтя і знаходиться на одному рівні з усіма пальцями. Учень грає гаму G-dur в одну октаву тільки першим пальцем восьмими, які є повторенням одного і того ж звуку. На початку виконання прохлопуємо ритм паралельно з декламацією.

1	2	3	4
<i>Пальці</i>	<i>ставлю</i>	<i>на</i>	<i>драбинку,</i>
<i>Лізу,</i>	<i>лізу</i>	<i>на</i>	<i>хатинку,</i>
<i>Вниз</i>	<i>злізаю</i>	<i>до</i>	<i>землі —</i>
<i>Мої</i>	<i>пальці</i>	<i>як</i>	<i>щаблі.</i>
4	3	2	1

*Мал. 15 Допоміжний матеріал до вправи «Гусак».*

*Наочність для вправи з 1 пальцем*

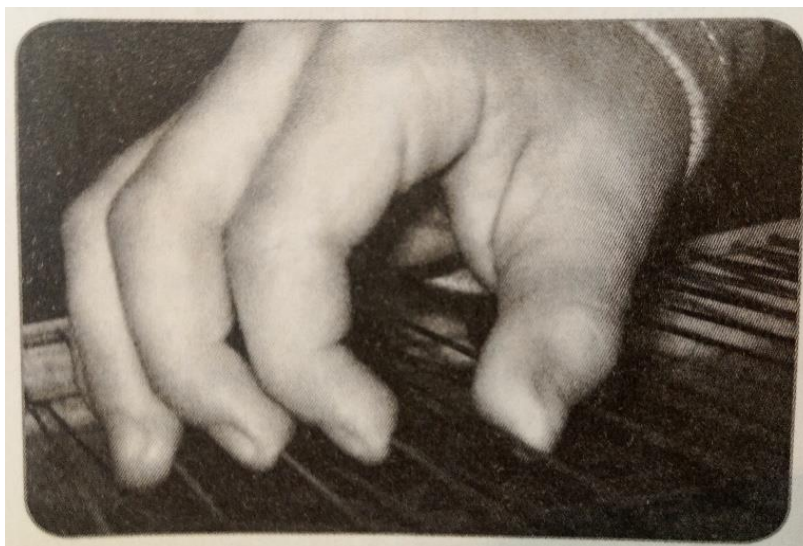


*Мал. 16 Постановка руки при грі 1-м пальцем*

### ***Вправа №9 Драбинка (Сходи).***

Гра гами. Пальці готуємо над потрібними струнами, трісок виповнюється відразу з гори, обов'язково граємо вправу на верхньому ряду, гамма Fis-dur.





Мал. 17 Постановка руки при грі гами

### **Вправа №10 Автомобіль.**

Чотири пальці (1,2,3,4) виставляємо в ряд, граємо секвенції, поступово прискорюючи і сповільнюючи з вживанням різних динамічних відтінків імітуємо як заводиться автомобіль. Для досягнення швидкого темпу, учень повинен використовувати підготовчі рухи, це улюблена вправа всіх учнів, яке викликає змагальний дух: чия машина їде швидше.

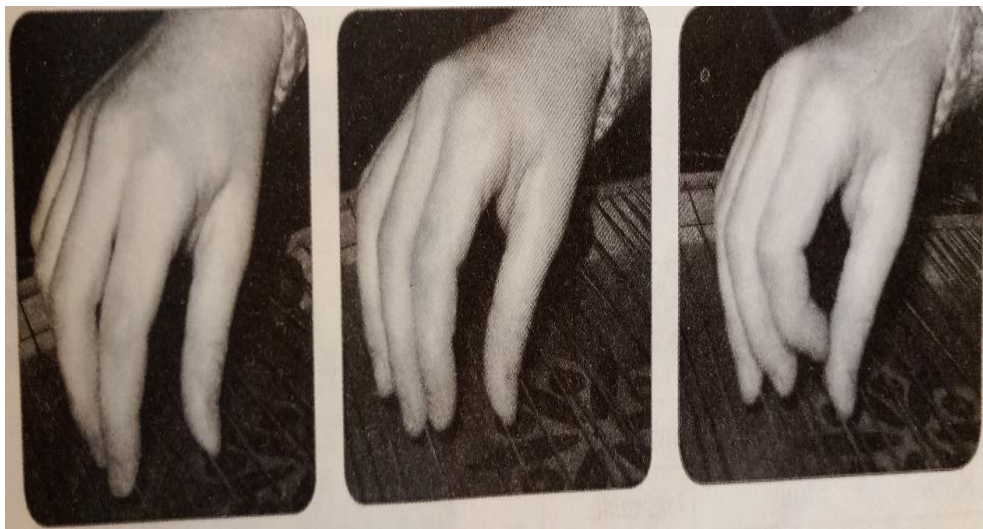
### **Вправа №11 Курчатко (Курчата).**

Знайомимо учня з пальцевим стаккато. Як відомо бандурна стаккато складається з двох фаз, в даному випадку при русі вгору, другий пальчик активно щипає струну, а третій відразу прикриває вібруючу струну. Рух вниз - апплікатура змінюється: третій грає, а другий прикриває. Відпрацьовуємо на столику, щоб учень зрозумів різницю руху.

3(2)	3(2)	3(2)	3(2)
●	●	●	●
Ціп,	ціп,	мої кур -	чатка.
Ціп,	ціп,	мої кур -	чатка.
Ви гар -	несень -	кі ма -	лятка,
Мої жов	тень -	кі кур -	чатка.
2(3)	2(3)		

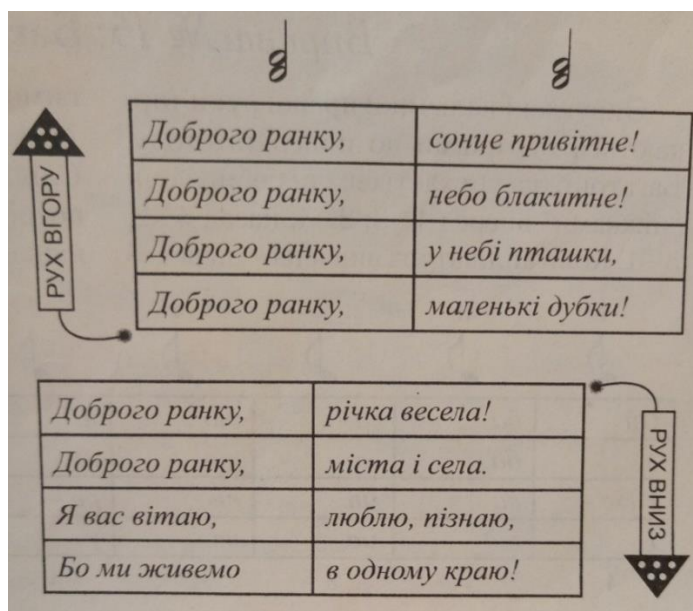
Мал. 18 Додатковий матеріал до вправи «Курчатко»  
наочність для легшого засвоєння стаккато

**Вправа №12 Чемні пальчики (пальці).** Вчимося грати терції. Починаємо роботу першим - другим пальчиком. Обов'язково після тріска звільняється (як ніби кланяються) кисть. Також працюємо першим і третім, щоб учневі було цікаво, можна грати вправи в різних октавах, наприклад: мала октава - 1-2; перша октава - 1 3.



Мал. 19 Постановка руки при грі терцій

Для цієї вправи можна використовувати різні віршики для кращого засвоєння терцій.



Мал. 20 Допоміжний матеріал до вправи «Чемні пальчики». Наочність для засвоєння терцій

**Вправа №13 Ті, ті, та.** Терція виконуємо аплікатурою поспіль, використовуючи вже відомі зразки наочностей.

Diagram illustrating the exercise «Ti, mi, ta» for the right hand. It shows two rows of musical notation and corresponding fingerings.

<i>Ti</i>	<i>mi</i>	<i>ta</i>
1—4	1—3	1—2

На четверть звільнюємо кисть

РУХ ВНИЗ

<i>Ti</i>	<i>mi</i>	<i>ta</i>
1—2	1—3	1—4

РУХ ВГОРУ

Мал. 21 Додатковий матеріал до вправи «Ti, mi, ta» для засвоєння виконання терцій різними пальцями

### Вправа №14 Коза

Гра терцій 2 - 3 пальцем на початковому етапі навчання викликає затиснення кисті, тому працює одна м'яз. Необхідно стежити, щоб не виникали «заячі вушка»: пальці, які не грають, не повинні підтискатися.

Вправа виконується на ріано. Пальці закруглені, пружні, обов'язково фіксують терцію, а потім тріска інтервал разом (терції "Не квакають»). Стежимо за тим, щоб кисть була вільна.

Diagram illustrating the exercise «Коза» for the right hand. It shows musical notation and corresponding lyrics.

<i>Ишов</i>	<i>дідусь</i>	<i>в дорогу,</i>
<i>Зустрів</i>	<i>козу</i>	<i>безрогу:</i>
<i>"Не можна,</i>	<i>кізко,</i>	<i>тупати,</i>
<i>Ратич-</i>	<i>ками</i>	<i>стукати".</i>

Мал. 22 Додатковий матеріал до вправи «Коза» для засвоєння гри терціями 2-3-м пальцями



Мал. 23 Постановка руки при грі терції 2-м і 3-м пальцями

### **Вправа №15 Богатоніжка (Сороконіжка).**

Закруглені пальці правої руки торкаються нігтями до поверхні столу, сороконіжка рухається, перебираючи ніжками вперед 1 - 3; 2 - 4, тому 4 - 2; 3 - 1. Коли апплікатура вивчена - переносимо на інструмент. Граємо гармонійні і мелодійні терції в повільному темпі, стежимо, щоб пальці знаходилися над потрібними струнами, амплітуда щипків якомога менше.

1	3	2	4	1	3	2	4
Ой	ба -	га -	то	ні	-	жок	
У	ба -	га -	то -	ні	-	жок	
Ніж -	ка -	ми	пе -	ре -	би -	ра -	є
І	від	ме -	не	у -	ті -	ка -	є
4	3	2	1	4	3	2	1

Мал. 24 Допоміжний матеріал до вправи «Богатоніжка».

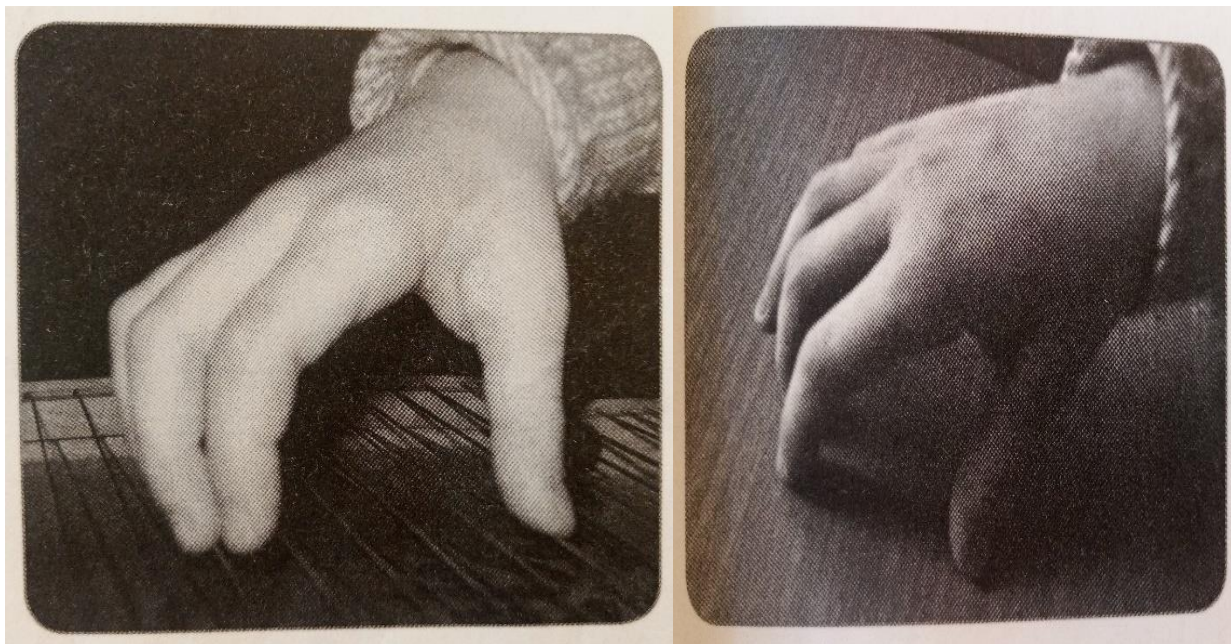
*Наочність для засвоєння апплікатури*

### **Вправа №16 Білочка.**

Сексти на бандурі граються за допомогою кисті, для того, щоб учень відрізнив роботу пальців від роботи пензля, працюємо на столику, порівнюємо сексту зі стрибком білки, лапки якої активно і одночасно відштовхуються від гілочки. При цьому пальці не згинаються і не ховаються в долоньку. Переносимо на інструмент. 1-3 пальцем беремо інтервал, потім тими ж пальцями прикриваємо



вібуючі струни і не втрачаючи відстань - переносимо його в нову позицію. Можна працювати без звуку.



Мал. 25 Постановка руки при грі секстами

Після гарного закріплення вправи сексти граємо без приглушення оскільки рука шести річну дитину маленька, вивчати гру октав не рекомендуємо, щоб не спровокувати затискання кисті.

3						
1						
На	я -	линці	бі -	лочка	стриб ту -	ди — сю -
За	я -	линку,	бі -	лочка,	тримайся,	не впа -
						ди.

Мал. 26 Допоміжний матеріал до вправи «Білочка» для кращого засвоєння секст

### **Вправа №17 Вантажна машина.**

Робота лівої руки на басах завжди викликає багато проблем. По-перше, учень повинен весь час утримувати інструмент, а м'язи новачків більше не настільки міцні. По-друге, баси граються ударом різної аплікатури, що

вимагає пристосування. По - третє, вся басова партія виповнюється на дотику, що вимагає самостійного контакту зі струнами і відчуття різниці товщини і мінімальної висоти басів. Для того щоб у дитини з'явилося бажання вирішувати всі ці питання, необхідна велика мотивація, тому було придумано вправу, яке об'єднує в собі роботу лівої руки і використання колористичних прийомів звуковидобування на бандурі.

Починаємо вивчати басы з першого тетраходу: рух вниз (2,3,2,3) - рух вгору (3,2,3,2) - це їде вантажна машина; гліссандо першого пальця по обмотці баса - відчиняються двері; гліссандо під підставкою - пісок висипається; рух за наступним тетраходу вниз (3,2,3,4) вгору (4,3,2,3) і т.д.

Вивчення наступного тетраходу доцільно тільки тоді, коли перший виповнюється на дотик правильної аплікатурою. Не перевантажуйте учня!

### **Вправа №18 Сонечко.**

Знайомство з коротким арпеджіо. Ця вправа доцільно виконувати тільки з учнями, які фізично добре розвинені, мають потужні пальці, відносно велику руку.

The image shows a musical score for a piece titled "Сонечко" (The Sun). It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with arpeggiated accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, providing a harmonic accompaniment. The lyrics are written below the staves. The first staff has a forte dynamic marking (*f*) and the second staff has a piano dynamic marking (*p*).

4 4 3 2 1

Вечір! Со - неч - ко вто - ми - лось і за го - ру по - ко - ти - лось. По - т

*f*

ну - лось, по - зіх - ну - ло і в хма - ри - ноч - ці за - снуло.

*p*

1 1 2 3 4

Ранок!  
*mp*

Со - неч - ко прос - ну - лось, ми - ло сві - ту пос - міх - ну - лось. По - ле

*p*

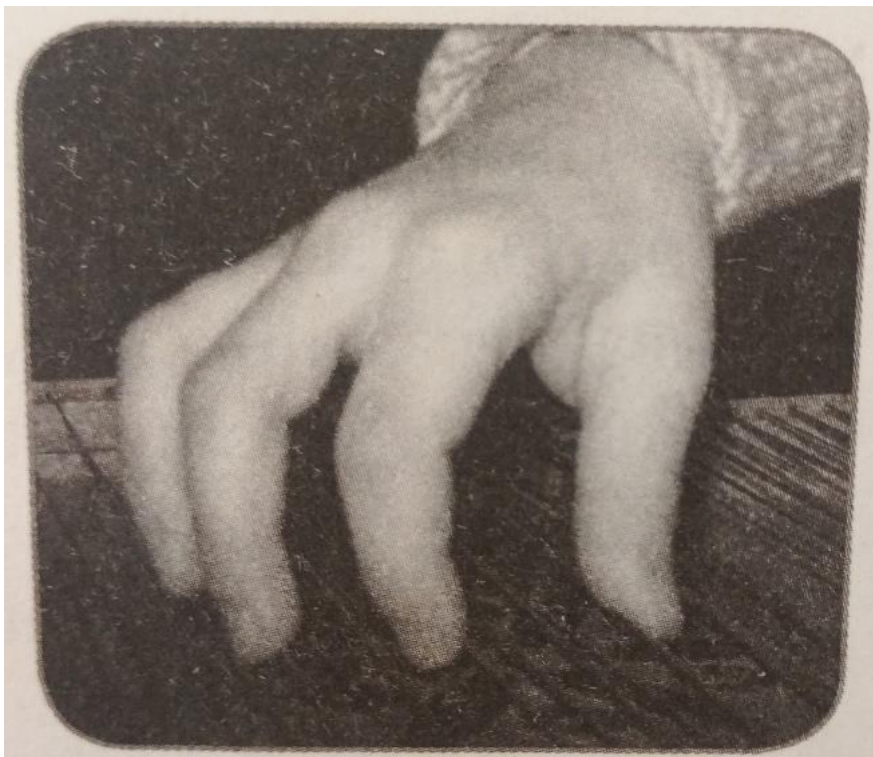
ті - ло аж на не - бо, пра - цю - ва - ти сон - цю треба.

*f*

Мал. 27 Додатковий матеріал до вправи «Сонечко» для кращого засвоєння короткого арпеджіо вгору та вниз

### Вправа №19 Дзвони.

Гра акордів по гамі вгору, на дімінуендо, виконується чвертями в повільному темпі. Обов'язково звільняємо кисть, пальці виконують щипок разом з однаковою силою.



Мал. 28 Постановка руки при грі акордів



Ранок квіти розгой - дав, квіти - діти різних трав.  
*f*

Дзелень - бом, дзелень - бом, чути ніжне дзеленьбом.  
*p*

*Мал. 29 Допоміжний матеріал до вправи «Дзвони»  
 Наочність для гри акордами*

***Вправа № 20 Ручки відпочивають.***

*«На бандурці грати вчились,  
 Наші пальчики втомилися,  
 Втому з пальчиків взмахнем  
 Вчитись грати знов почнем.»*

Часто коли на уроці виникає творча атмосфера, дитина стає генератором нових ідей. Потрібно не боятись використовувати їх, і успіхи не затримаються. Головне, не поспішати і не перевантажувати учня. Не забувати, що для учня необхідна зміна вражень. Потрібно міняти види роботи.

Також існують різноманітні вправи для вдосконалення техніки учня-бандуриста наприклад:

Вправа №1. Рахунок цілих нот. Защипувати струну на бандурі, рівномірно рахуючи: раз-і, два-і, три-і, чотири-ї, після чого звучання струни заглушити пальцем і зробити перед наступною цілою нотою перерву;

Вправа №2. Рахунок половинних нот. Виконується так само, як і вправа на цілі ноти;

Вправа №3. Рахунок четвертних нот. Чергування різних сильних і слабких долей (метр).

Також існують різні вправи на постановку правої та лівої руки, наприклад: одночасна гра гами лівою і правою рукою, з правильною



аплікатурою (але спочатку потрібно вчити партію кожної руки окремо і лише потім поєднувати) [11, с.16].

Для освоєння матеріалу використовуємо гру. Ми граємо на бандурі невеликі мелодійні звучання, а учень має відповісти що він уявляє, прослухавши невеличкі фрагменти. Так, наприклад діти давали різні відповіді на різні фрагменти: «мама співає», «дідусь кашляє», «бабуся сопе», «тато майструє», «я сміюся».

В іншому випадку ми даємо учневі проявити свою фантазію. Наприклад, ми вигадуємо різні ситуації: 1) зозуля прилетіла до білочки і весело заспівала «Ку-ку»; 2) зозуля прилетіла до лева - і заспівала сумну пісеньку. Або більш сучасний, життєвий приклад: 1) новий велосипед заїхав на автостанцію, або 2) лялька приїхала до бабусі в село. Таким чином ми даємо можливість учневі «набренькатися», а коли він з легкістю зможе вже створювати маленькі образи – тоді ми це завдання ускладнюємо. Наприклад, ставимо завдання: зіграй як зайчик вийшов на прогулянку і раптом зустрів вовка або як мишка господарювала в коморі і зненацька побачила кішку. Більшість дітей з задоволенням виконували це завдання, адже ігрова форма на уроці – це одна з зручних, активних і необхідних форм як для дітей, так і для самого вчителя.ї

Для тих дітей, яким було складно було виконати завдання, ми демонструємо самі, а згодом пропонуємо виконати завдання. Така, на перший погляд «порожня» гра, розвиває вміння імпровізувати і спонукає до композиції. Були випадки, коли ця вправа допомагала учням вийти зі складної ситуації на сцені або під час здачі акадамконцерту.

Велике значення в навчальному процесі має правильна організація домашніх завдань. Ми допомагали учневі складати розклад робочого дня, вчили приділяти належний час для музичних завдань. Для тих учнів, в кого вдома є інструмент – ми обов'язково виділяли конкретне музичне домашнє завдання, а на кожному уроці - уважно перевіряли їхнє виконання.

На першому етапі тривалість занять не повинна перевищувати 1 години на день; у 2-3 класах 2-2,5 години в день; а в 4-5 класах - 3 години на інтервалом

для відпочинку. У план домашніх завдань крім етюдів, п'єс необхідно включати повторення раніше вивченого репертуару.

У своїй практичній роботі ми старались не перевантажувати дітей вузько *технічними завданнями*, пов'язаними з постановкою рук, початковими вправами, освоєнням основ нотного письма і музичної грамоти. Цей блок завдань ми застосовуємо безпосередньо на уроці, під нашим керівництвом. Причина полягає в тому, що більшість дітей при освоєнні навичок гри на бандурі, сприймають їх механічно, запам'ятовують їх очима і пальцями, в той час коли слух залишається пасивним. При цьому навчання обмежується лише виробленням автоматичних зорово-слухових зв'язків, наприклад «бачу-граю-чую», і не досягається основна задача - виховання активного розвиненого музичного слуху у дітей. Для прикладу, ми вивчали такі п'єси укр. нар. пісня «Ой на горі жито», укр. нар. пісня, обробка М. Опришка «По дорозі жук, жук».

На уроках ми не можемо орієнтуватися на навик учня «бачу», так як учень не знає ще нотної грамоти. Тому, перед тим як перейти до гри по нотах, учень повинен вивчити на слух і співати кілька простих пісень, а потім підібрати їх на бандурі. Таким чином, в учня формується перша умовна зв'язок: «чую, відтворюю голосом». Досить цікаво дітям було працювати із твором «Вийди, вийди сонечко», адже дітям дуже відома ця закличка і легко запам'ятовується.

**ВИЙДИ, ВИЙДИ СОНЕЧКО**  
Українська народна пісня

Обробка С. Баштана

Moderato

Мал. 30 Наочність при роботі на слух

На кожному занятті ми приділяли належну увагу співу і освоєнню нових пісень, при цьому вчили їх з текстом. Це допомагало учневі краще зрозуміти характер і інтонаційну виразність твору.

На другому етапі роботи ми пояснювали *запис пісень на нотному стані і сольфеджували вивчені з текстом пісні*. Таким чином на уроках спеціальності учень вперше знайомився з нотним текстом і його реальним звучанням. Наприклад, ми брали в роботу укр. нар. пісні «Щедрик», «Дударик», «Мишка і котик».

**ЩЕДРИК**  
Українська народна пісня

Moderato

Щед - рик, щедрик, щед - рі\_воч\_ка, при\_ ле\_ ті\_ ла лас\_ ті\_ воч\_ка.

Мал. 31 Приклад показу запису пісні і сольфеджування

Протягом всього періоду ми знайомили учня з правильною постановкою ігрового апарату, допомагали йому освоїти розташування струн на бандурі. Разом з тим, до ретельного вивчення інструменту поступово і обережно доповалася гра пісень на бандурі. Ці пісні учень вже міг співати, сольфеджувати і тепер переносити їх на струни. Потім, вивчивши пісеньку, ми переходили до різних технічних фігурацій для розвитку моторики пальців, розвивали акордову техніку. Як показали наші заняття – так дитина краще запам'ятовувала фігурації.

На уроках бандури ми концентрували увагу учнів на якості звуку, чистоті інтонування, способах звуковидобування. Таким чином, в психіці дитини формується друга умовна зв'язок: «бачу (ноти) - чую - співаю - граю (на бандурі)».

На розвиток творчих навичок учнів-початківців впливає не тільки гра пісень по слуху, але і транспонування, способи імпровізації, самостійний твір невеликих п'єсок. У процесі навчання ми стимулювали творчу фантазію дітей,

пропонували їм самостійно визначати зміст і характер літературного тексту пісні і її музичного виконання.

Наприклад, працюючи з дітьми над новими піснями, п'єсами або етюдами, ми аналізували музичну мову творів, пояснювали динаміку, фразування тощо.

**ПО ДОРОЗІ ЖУК, ЖУК**  
Українська народна пісня

Обробка М. Опришка

*Allegretto*

Мал. 32 Наочність твору для роботи з динамікою і фразуванням

Ми старались застерегти учнів від механічного виконання нотного тексту, підкреслювали необхідність вдумливого вивчення того чи іншого твору.

Важливою частиною навчального процесу є **читання нот з листа**. Систематична практика - найкращий спосіб для освоєння цієї навички.

В своїй роботі ми досить часто пропонували дітям саме цю форму роботи і використовували різні зразки українського фольклору. Наприклад, були запропоновані такі п'єски: укр. нар. пісні «Дударик», «Ой, ходила дівчина бережком», «А ми просо сіяли».

**ДУДАРИК**  
Українська народна пісня

*Moderato*

Ді - ду мій ду\_да\_ри\_ку, ти ж, бу\_ло, се\_лом і\_деш, ти ж, бу\_ло, в ду\_ду гра\_єш.

Швидко

1. Ой хо-ди-ла дів-чи-на бе-реж-ком, за-га-ня-ла се-лез-ня ба-тіж-ком, // ба-тіж-ком...

А МИ ПРОСО СІЯЛИ  
Українська народна пісня

Moderato

Обробка Я. Степового

Мал. 33. Приклади для «Читки з листа».

У вихованні музично-естетичного смаку учня якість художнього репертуару займає центральне місце. При підборі репертуару ми враховували індивідуальні здібності кожного учня, міру його здібностей і підготовки. Для розвитку виконавської майстерності учнів ми постійно включали їх виступи на концертах з різними за формою та стилем музичними творами.

Аналізуючи індивідуальні плани вчителів бандуристів ми прийшли до висновку що не слід включати в план роботи твори, які перевантажують технічні можливості дітей або не відповідають їх психологічним особливостям. Не слід також перевантажувати також і кількістю творів, тому що це призводить до неуважності і до поверхневого відношенню до навчання.

Нижче ми наводимо зразок індивідуального плану учня 2 класу Максима Г. (див. Таблицю 2.2.1.)

Таблиця 2.2.1

## Індивідуальний план на I семестр на 2019-2020

<b>Навчальний репертуар</b>	
Вправи та гами	Технічні вправи для обох рук. Прийом гри «щипок»
Етюди	Не заплановано
П'єси	Укр. нар. пісня «Жили у бабусі», укр. нар. пісня «Веснянка», укр. нар. пісня «Вийди, вийди сонечко» обробка С. Баштана
Для ознайомлення	Дитяча пісенька «Білочка», укр. нар. пісня «Дибидиби», М. Глінка «Соловейко», укр. нар. танець «Гоп, Гоп», укр. нар. пісня «Щедрик», Д. Кабалевський «Маленька полька», укр. нар. пісня, обробка Г. Шатківської «Колисанка»

## Робочий план на II семестр

<b>Навчальний репертуар</b>	
Вправи та гами	Технічні вправи для обох рук. Прийом гри «щипок». Гра гами G-dur
Етюди	Не заплановано
П'єси	М. Дремлюга «П'єса», М. Іорданський «Літня», А. Грицай «Граї бандура», укр. нар. пісня, обробка М. Різоля «Коломийка»

Для ознайомлення	Укр. нар. пісня, обробка Я. Степового «А ми просо сіяли», укр. нар. пісня «Чути грім», французька народна пісня, А. Лядов «Зайчик», укр. нар. пісня «Уз-за гори сніжок летить»
------------------	--

Практична робота з учнями дала можливість нам упорядкувати твори (побудовані на зразках українського фольклору) відповідно до способам гри на бандурі. Нижче наводимо таблицю.

Таблиця 2.2.2.

## Перелік репертуару відповідно до способам гри на бандурі

№ з/п	Способи гри на бандурі	Репертуар
1.	Гами	укр. нар. пісня «Ой хмелю ж мій хмелю»; укр. нар. пісня «Ой джигуне, джигуне»; укр. нар. пісня «Ой на горі жито»; укр. нар. пісня, обробка М. Опришка «По дорозі жук, жук».
2.	Виконання подвійних нот	терції укр. нар. танець, обробка М. Різоля «Коломийка»; укр. нар. пісня, обробка Я. Степового «А ми просо сіяли»; укр. нар. пісня «Грицю, Грицю до роботи» сексти укр. нар. пісня «Щедрик»; укр. нар. пісня «Дударик»;  октави укр. нар. танець, обробка В. Кабачка «Горлиця»; укр. нар. пісня, обробка С. Баштана «За городом качки пливуть»; укр. нар. танець «Козачок».

3.	Акорди	укр. нар. пісня, обробка Д. Пшеничного «Женчичок-бренчичок»; укр. нар. пісня «Дівка в сінях стояла»; укр. нар. пісня «Чи не той то Омелько»
4.	Арпеджіо	укр. нар. пісня «Реве та стогне»; укр. нар. танець, обробка А. Омельченка; укр. нар. пісня, обробка М. Різоля «Летить Галка через балку»

Таким чином, навчання гри на бандурі, засобами українського фольклору допомагає вирішити важливі завдання, включати учня в активний творчий процес, також розвинути технічні, вокальні навички.

### 2.3. Результати дослідно-експериментальної роботи

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 українському дитячому фольклору, що допомагає дітям глибше пізнати себе, свій внутрішній світ, спонукає до самовдосконалення.

Основне завдання педагогічного експерименту полягало в обґрунтуванні та експериментальному підтвердженні ефективності методики, яка сприяє розвитку технічних виконавських навичок на матеріалі українського фольклору.

Організація експериментальної роботи дослідження включала:

- вибір експериментальної і контрольної груп;
- здійснення діагностичного і підсумкового зрізів рівня розвитку виконавських технічних навичок учнів-бандуристів експериментальної та контрольної груп на початку та після закінчення формувального етапу експерименту;



- впровадження розробленої нами методики розвитку виконавських технічних навичок учнів-бандуристів на матеріалі українського фольклору лише експериментальній групі;

- проведення порівняльного аналізу рівнів розвитку виконавських технічних навичок учнів-бандуристів експериментальної і контрольної груп до включення матеріалу українського фольклору і після закінчення формульовального етапу експерименту;

- зіставлення початкових і кінцевих рівнів в експериментальній та контрольній групах;

- підведення підсумків формульовального етапу експерименту.

Запропоновані програмою різноманітні види діяльності на уроці і їх творчий характер відповідали сучасним дидактичним вимогам, несли у собі комплекс навантаження та активно впливали на цілісний музично-творчий розвиток особистості.

При підготовці програми експерименту ми спиралися на ідеї українських музикантів і педагогів, таких як М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, Ф. Колесса, Л. Ревуцький (визначальна роль фольклору у музичному вихованні дітей); Н. Брояко (виконавський технічний розвиток учнів за допомогою різноманітних вправ, гам, етюдів); М. Опришко, С. Баштан, Г. Хоткевич, А. Омельченко (розвиток музичного слуху на основі поєднання моторики, метроритмічних вправ) [57, с. 68].

Педагогічний експеримент здійснювався на базі КЗ «Олександрійська спеціалізована мистецька школа-інтернат I-III ступенів» Рівненської обласної ради. Експериментальною роботою було охоплено 16 учнів-бандуристів – експериментальний (ЕГ- 8 учнів), в якому уроки проходили за експериментальною методикою та контрольний (КГ- 8 учнів), в якому уроки велися за традиційною програмою.

Метою розробленої нами програми експериментального дослідження є створення таких педагогічних умов, за яких буде мати місце позитивна

динаміка розвитку виконавських технічних навичок молодших школярів на матеріалі українського фольклору.

На підставі аналізу науково-методичної літератури, нами було розроблено 4 групи компонентів творчих здібностей та розвитку технічних навичок в учнів-бандуристів молодшогошкільного віку: мотиваційний, емоційний, когнітивний, діяльнісний.

На основі названих вище показників та критеріївбуловизначено 3 рівні розвитку технічних навичок у дітей : низький, середній та високий.

Зміст програми, щодо розвитку виконавських технічних навичок, визначався згідносучасних вимог музичної школи і включав конкретний музичний матеріал (передбачений програмою, календарним планом вчителя бандури, розробками інших авторів) та музичний матеріал власного пошуку, основанийна кращих фольклорних зразках.

Серед педагогічних умов, що сприяють роозвиткові виконавських технічних навичок учня-бандуриста, активізації їхньої уваги, мислення, емоцій ми визначали такі:

- добір різноманітного та цікавого для дітей навчального матеріалу (нафольклорній основі), зокрема наявність у творах не тільки яскравих образів, а йсюжетного розвитку;

- використання художньо-ігрових методів і прийомів у процесіслухання музики, вивчення музичної грамоти, методи щодо розвитку виконавських тенічних навичок (вправи, гами, етюди тощо);

- створення на уроках неформальної, доброзичливої атмосфери, поважнеставлення до кожної дитини.

Серед засобів навчання і виховання учнів ми обрали деяки зразки дитячого музичного фольклору: ігрові вірші-пісеньки, вправи на різні прийоми гри та опанування художніх творів на основі музичного фольклору.

Експериментальна робота передбачала декілька напрямків роботи. На першому - ми працювали над метроритмічними вправами та вправами на

розвиток техніки бандуриста. На другому - розучували українські народні пісні, на їх основі створювали різні вправи на розвиток техніки.

Робота з учнями здійснювалася такими методами, як:

- пояснювально-ілюстративний;
- репродуктивний;
- частково-пошуковий.

В поняття роботи над розвитком технічних навичок учнів-бандуристів ДМШ ми відносили:

1. правильний підбір інструмента, настроювання інструмента, висота стільця та регулювання пульта, його нахил до очей.
2. постановочна частина (посадка, постановка рук і ніг, тримання інструмента, звуковидобування інструмента).
3. використання різних прийомів гри:
  - постановка обох рук;
  - звуковидобування;
  - технічні вправи (гами, подвійні ноти, арпеджіо, акорди тощо);
  - штрихи та прийоми супроводу;

Оскільки засобами розвитку техніки ми обрали український фольклор, то більша увага була направлена на підбір відповідного репертуару для учнів-бандуристів. В нашій роботі ми використовували такі збірники:

- Школа гри на бандурі» В.А. Кабачка та Є.О. Юцевича
- «Школа гри на бандурі» С. Баштана, А. Омельченка
- «Дитячий альбом» А. Маціяка
- Марини Залізняка «Букварик для кобзарика»
- В. Кушпет «Самовчитель гри на старосвітських інструментах» [5, 6, 37].

Уроки бандури показали, що учні здатні не лише до репродуктивної діяльності, а й в змозі бути учасниками продуктивної творчості, це: імпровізація

пісенних мелодій, придумування нескладних мотивів, ритмічних малюнків при грі на бандурі тощо).

Відомо, що у молодших учнів яскраво проявляється творча активність, вони надзвичайно винахідливі в передачі наслідуванні, легко сприймають образний зміст музичних п'єс, охоче імпровізують. Їм властива природна активність, безпосередність, невимушеність, віра в свої технічні можливості. Тому, для нас цінність нашої роботи полягала не тільки в результативній стороні, а й в самому процесі опанування техніки.

Нижче наводимо результати педагогічного експерименту, порівняння показників до початку експерименту та після нього.

*Таблиця 2.3.1.*

Рівні	КГ (до початку експерименту)	КГ (після експерименту)	ЕГ (до початку експерименту)	ЕГ (після експерименту)
Високий	20%	22%	18%	25%
Середній	60%	58%	60%	58%
Низький	20%	20%	22%	17%

Результати експерименту свідчать, що суттєво підвищився рівень виконавських технічних навичок учнів-бандуристів у експериментальному класі. Так показник низького рівня в ЕГ знизився з 22% до 17%, а показник високого зріс з 18% до 25%. В той час коли ці показники в КГ залишилися майже незмінними. Це доводить, що знайшла підтвердження гіпотеза висунута на початку експериментальної роботи: розвиток виконавських умінь зріс завдяки урахуванням індивідуальних особливостей учнів, застосуванням активних методів навчання та методично правильно підібраному репертуарі українського фольклору.

## ВИСНОВКИ

У магістерській роботі теоретично узагальнено та практично впроваджено новий підхід до вирішення проблеми розвитку виконавської техніки учнів-баяндуристів ДМШ, проаналізовані та адаптовані прийоми гри на слух, встановленні критерії та рівні техніки.

Це дозволило зробити такі висновки:

1. На основі аналізу науково-методичної, музикознавчої та психолого-педагогічної літератури (Н. Брояко, С. Баштан, А. Омельченко, Г. Хоткевич, В. Герасименко, Л. Мандзюк, Т. Свентах, В. Кабачок, Є. Юцевич, Н. Морозевич, І. Панасюк, О.М. Олексюк, В. Дутчак, Б. Жеплинський та ін.) були проаналізовані питання виконавської техніки та визначено сутність поняття. Під виконавською технікою розуміється мистецтво аплікатури, звуковидобування, знання загальних правил фразування, володіння широкою виражальною палітрою, яку виконавець може використовувати за власним розсудом відповідно до обраного твору.

2. Теоретичний аналіз наукових джерел дозволив зробити висновок, що відповідно до вимог дидактики, в роботі по класу «бандури» доцільними будуть такі методи навчання, як пояснювально – ілюстративний, репродуктивний, частково – пошуковий, проблемно – пошуковий, творчий.

3. Для досягнення учнями ДМШ більш високих результатів в учбовій діяльності, тобто підвищення рівня музичних знань, розвиток технічних умінь та навичок доцільно використати в роботі такі прийоми гри, як: постановка, посадка, технічні вправи (гами, подвійні ноти, арпеджіо, акорди тощо), штрихи та прийоми гри на бандурі (щипок, удар, тремоло, гліссандо і тд).

4. У процесі дослідницької роботи нами було експериментально перевірена дієвість розроблених прийомів гри: при правильному їх застосуванні і продуманій організації вони мають позитивний вплив на результативні показники уроків та особистісні характеристик учнів.

5. Експериментальний етап дослідження довів необхідність методично-грамотної побудови уроків та відповідної підготовленості викладача ДМШ.

Аналіз отриманих результатів в кінці формувального етапу педагогічного експерименту показав збільшення кількості учнів з високим рівнем знань на 12,5% за рахунок зменшення кількості учнів з середнім та низьким рівнями в експериментальній групі (відповідно на 37,5%), що підтверджує правомірність висунутої гіпотези.

6. В цілому дослідження підтвердило, що запропонована методика та обрані прийоми гри при правильному їх застосуванні і продуманій організації, будуть якнайкраще впливати на показники уроків та розвиток виконавської техніки учнів-бандуристів.

Уроки бандури показали, що учні здатні не лише до репродуктивної діяльності, а й в змозі бути учасниками продуктивної творчості, це: імпровізація пісенних мелодій, придумування нескладних мотивів, ритмічних малюнків при грі на бандурі тощо).

Виконане дослідження не вичерпує всіх аспектів визначеної проблеми. Розробки потребують питання впливу інших методів та прийомів на процес виконавської техніки в молодших класах ДМШ.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апраксина О. А. Методика музикального виховання в школі / О. А. Апраксина. – Москва: Просвещение, 1983. – 224 с. – (Учебное пособие для студентов пед. институтів і спец. «Музыка и пение»).
2. Бабанский Ю. К. Методы симулирования учебной деятельности школьников / Ю. К. Бабанский. // Сов. Педагогика. – 1980. – №3. – С. 106.
3. Бандура 2 клас – Київ: Музична Україна, 1978. – 71 с. – (Учебный материал дит. муз. шкіл - упоряд. та переклад М.П. Гвоздя).
4. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. Баренбойм. – Л, 1974. – 96 с.
5. Баштан С. Школа гри на бандурі / С. Баштан, А. Омельченко. – Київ: Музична Україна, 1989. – 53 с.
6. Баштан С. Школа гри на бандурі / С.Баштан, А. Омельченко // К. : Муз. Україна, 1984. – 89 с.
7. Беземчук Л. Творчий розвиток школярів засобами музичного мистецтва / Л. Беземчук., 2001. – 48 с.
8. Блинова М. На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности / М. Блинова. // Музыка. – 1967. – №5. – С. 67.
9. Бортник Є. До питання функціонування тамбуровидних інструментів в Україні: минуле і сучасність / Є. Бортник. – Київ: Український центр культурних досліджень, 1995. – 10 с.
10. Броннікова Н. Мистецтво виконання на бандурі / Н. Броннікова // Шкільний світ / [упор. Н. Петлицька]. – 2005. – № 40 (312). – С. 13.
11. Брояко Н. Б. Розвиток виконавської техніки як основа професійної підготовки бандуристів / Н. Б. Брояко. – Л: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – 9 с.
12. Брояко Н. Б. Теоритичні аспекти виконавської техніки бандуриста : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Брояко Н. Б. – Київ, 1997. – 19 с.
13. Брояко Н. Б. Теорія і практика бандурного виконавства / Н. Б. Брояко. – Київ: Ліра-К, 2017. – 196 с.

14. Ващенко Г. Загальні методи навчання: «Підручник для педагогів» / Г. Ващенко. – Київ: Українська видавнича спілка, 1997. – 441 с.
15. Вертій О. До питання про концептуальні основи «Історії українського кобзарства та бандурного музиковання» / О. Вертій. // Бандура. – 2002. – №78. – С. 64-67.
16. Вікова та педагогічна психологія: навчально-методичний посіб. / О.В. Скрипченко, Л.В. Долинська, З. В. Огородійчук та ін. - К.: Просвіта, 2001. - 416с.
17. Выготский Л. С. Педагогическая Психология / Л. С. Выготский. – М: Педагогика, 1991. – 480 с.
18. Говорушко П. Методика обучения игры на народных инструментах / П. Говорушко. – Л: Музыка, 1975. – 98 с.
19. Григорьев В. О некоторых психологических аспектах работы педагога-музыканта / В. Григорьев. // Вопросы музыкальной педагогики. – 1987. – №8.
20. Грушевський М. Історія України / М. Грушевський. – Київ: Либідь, 1992. – 226 с.
21. Гуменюк М. Українські народні музичні інструменти / М. Гуменюк. – Київ: Наукова думка, 1967. – 240 с.
22. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах «Українська академічна школа» / М. А. Давидов. – Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2005. – 420 с. – (Підручник для вищ. та сер. муз. навч. закл.).
23. Давидов М. Фундатор кобзарського академізму ХХ століття (До 70 річчя Сергія Баштана) // Бандура. Музично-літературний журнал. Вип 63-64-Нью-Йорк, 1998. –С. 20-29.
24. Домантович М. О. Самонавчатель до гри на кобзі або бандурі / М. О. Домантович. – О: Діло, 1913. – 17 с. – (друкарня Є. Фесенка).
25. Дубас О. Бандурна освіта в Україні. Шляхи до професіоналізації// Бандура. - 1995.-№ 51-52.-С.23-27.



26. Дубас О.І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII-перша половина XX століття): Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М.Т. Рильського. - К., 2002.- 20 с.
27. Дудчак В. Г. Українська бандура: Минуле й майбутнє / В. Г. Дудчак. // Музика. – 1993. – №4. – С. 20–21.
28. Дутчак В. «Кобзарський підручник Зіновія Штокалка»: Теоретичне і практичне узагальнення//Бандура.-2000.-№ 71-72.-С. 21-23.
29. Дутчак В. Ансамблевий вид виконавства на бандурі : історія і сучасність [Ноти] / В. Дутчак // Івано-Франківськ : Плай. – 2003. – С. 4.
30. Дутчак В.Г. Аранжування для бандури.-Івано-Франківськ, 2001.-88с.
31. Дутчак В.Г. Конкурс бандуристів // Народна творчість та етнографія. - 1993. - №2.-С. 93-95.
32. Изучение личности школьника учителем – М: Педагогика, 1991. – 135 с. – (ред. И. Васильевой).
33. Имханицкий М. У истоков русской народной оркестровой культуры / М. Имханицкий. – М: Музыка, 1987. – 185 с.
34. Іванова Л. В. Розвиток творчих здібностей дітей дошкільного віку засобами музичної діяльності / Л. В. Іванова. – С, 2013. – 24 с.
35. Історія створення музичних інструментів : дис. канд. пед. наук : 7.02.02.07 / . – Р, 2005. – 40 с.
36. Карпенчук С. Г. Теорія і методика виховання / С. Г. Карпенчук. – Київ: Вища школа. – 258 с.
37. Костюк Г. С. Здібності та їх розвиток у дітей / Г. С. Костюк. – К: Знання, 1963. – 80 с.
38. Кричковська Т. Д. Психологія дошкільного віку / Т. Д. Кричковська. – Ніжин: ред. видав. відділ НДПУ, 2001. – 61 с. – (Навч.-метод. посібник).
39. Крутецкий В. А. Психология обучения и воспитания школьников / В. А. Крутецкий. – М: Просвещение, 1976. – 132 с. – (кн. для уч. и кл. руков.).

40. Лісняк І. Становлення академізму у бандурному мистецтві ХХ ст. / І. Лісняк. – Київ, 2006. – 142 с.
41. Лобова О. Музичне мистецтво / О. Лобова. – Київ: Школяр, 2004. – 143 с. – (Підручник для 2 класу).
42. Мандзюк Л.С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / Мандзюк Л. С. – Харків, 2007. – 18 с.
43. Маркова А. К. Формирование мотивации учения в школьном возрасте / А. К. Маркова. – М: Просвещение, 1983. – 96 с. – (Пособие для учителя).
44. Методика викладання гри на народних інструментах – Р, 1998. – 13 с. – (Метод. посібник навч. програма курсу для студентів).
45. Мокрогуз І. М. Теорія аплікатури в сучасному бандурному виконавстві / Мокрогуз І. М. – Харків, 2011. – 18 с.
46. Моляко В. О. Здібності, творчість, обдарованість: Теорія, методика, результати досліджень / В. О. Моляко. – Житомир: видав. ПП «Рута», 2007. – 319 с.
47. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Морозевич Н. В. – Одеса, 2003. – 16 с.
48. Муха А. І. Композитори України та української діаспори / А. І. Муха. – Київ: Музична Україна, 2004. – 352 с. – (Довідник).
49. Муха А. І. Українська музична енциклопедія / А. І. Муха, М. О. Домантович. – Київ, 2006. – 93 с.
50. Назайкинский Е. О. Психология музыкального восприятия / Е. О. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1972. – 363 с.
51. Овчарова С. Дніпропетровський фестиваль „Дзвени бандуро!” – художньо-мистецька акція сучасного культурологічного поля / С. Овчарова // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століття : зб. мат. II-ї

- міжн. наук.-практ. конф. / [ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц, С. Карась.]. – Дрогобич: Посвіт, 2009. – С. 97–98.
52. Овчинніков В. Самовчитель гри на бандурі (кобзі) / В. Овчинніков. – М: печатня В. Гроссе, 1910. – 15 с.
53. Олексюк О. М. Методика викладання гри на народних музичних інструментах / О. М. Олексюк. – Київ: ДАККІМ, 2004. – 135 с. – (Навч. посібник).
54. Петрушин В. І. Музыкальная психология / В. І. Петрушин. – М: Владос, 1997. – 384 с.
55. Посікіра Л.К. Особливості роботи над постановкою голосу та вокально інструментальними творами з бандуристом співаком / Посікіра Л.К. – Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2006. – 20 с.
56. Протас П. П. Використання музично-дидактичних ігор на уроках музики в початкових класах / П. П. Протас. – Глухів, 1994. – 13 с.
57. Пухальський Я. Г. Методика обучения игры на бандуре / Я. Г. Пухальський. – Киев: Консерватория им. Чайковского, 1978. – 98 с. – (Уч. пособие).
58. Рачек А., Радковська Л. Особливості початкового етапу оволодіння гри на бандурі / Радковська Л., Рачек А. // Мистецька освіта та розвиток творчої особистості: зб. наук. пр. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, Uniwersytet Rzeszowski Wydział Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. – Рівне: Волин. обереги, 2019. – Вип.5.- с.177-183.
59. Садовенко С. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору / С. Садовенко. – Київ: шк. Світ, 2008. – 128 с. – (Навч. метод. посібник)
60. Свентах Т. В. Деякі проблеми звуковидобування при грі на бандурі / Т. В. Свентах. – Р, 2005. – 6 с. – (метод. розробка).

61. Симонова О. История исполнительства кобзарства / Министерство культуры и искусств Украины. ДГК им. С. С. Прокофьева. Кафедра струнно-щипковых инструментов. – Донецк, 1999.
62. Симонова О. М. Аплікатура як засіб художньої виразності бандуриста / О. М. Симонова. – Донецьк: ДДК ім. С. С. Прокоф'єва, 2001. – (Наук.-метод. робота, рукопис).
63. Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / Слюсаренко Т. О. – Х, 2016. – 21 с.
64. Смоляк О. Український дитячий музичний фольклор / О. Смоляк. – Т: Лілея, 1998. – 77 с.
65. Сточанська М. Бандура як унікальний музичний інструмент українців / М. Сточанська // Земле, моя земле, я люблю тебе: навч.-метод. посіб. [Ноти]. – Луцьк : РВВ ВДУ імені Лесі Українки „Вежа”, 2006. – С. 15.
66. Супрун Н. Гнат Хоткевич - музикант / Н. Супрун. – Рівне, 1997. – 278 с. – (Музично-теоретичне дослідження).
67. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Избранные труды в 2-х т. / Б. М. Теплов. – М: Педагогика, 1985. – 222 с.
68. Тетеренко С. Дитячач розвага. Українські народні пісні, забави та ігри / С. Тетеренко. – Київ: Музична Україна, 1993. – 99 с.
69. Титаренко С. Дитяча розвага. Українські народні пісні, забави та ігри / С. Титаренко. – К: Музична Україна, 1993. – 99 с.
70. Федоренко И. Т. Подготовка учащихся к усвоению знаний / И. Т. Федоренко. – Киев: Рад. шк., 1980. – 94 с.
71. Федорчук В. Сучасний підхід до організації музично-пізнавальної діяльності / В. Федорчук., 2001. – 41-43 с.
72. Фольклорна веселка. Українські народні пісні для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Пісенник. // Музична Україна. – 1988. – №1. – 150 с.

73. Фурман А. В. Оптимізація розумового розвитку школярів: психологічний аспект / А. В. Фурман. – К: Рад. шк., 1989. – 57 с.
74. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу / Г. М. Хоткевич. – Х: ХІМ ім. І. Котляревського, 2002. – 288 с.
75. Хоткевич Г. М. Підручник гри на бандурі / Г. М. Хоткевич. – Л: Друкарня наук. т-ва ім. Т. Шевченка, 1909. – 20 с.
76. Хоткевич Г. М. Підручник гри на бандурі / Г. М. Хоткевич. – Харків: Глас, 2004. – 240 с.
77. Хоткевич Г. М. Підручник гри на бандурі. Ч. 1 (теоретична) / Г. М. Хоткевич. – Х: Держ. видав. України, 1930. – 20 с.
78. Хоткевич Г. М. Підручник гри на бандурі. Ч. 2 Вправи / Г. М. Хоткевич. – Х: Держ. видав. України, 1929. – 63 с.
79. Хрестоматія по методике музикального виховання в школі – М: Просвещение, 1987. – 272 с. – (Учеб. пос. для студентів пед ін-тов - сост. О.А. Апраксина).
80. Циганенко Л. Г. Прийоми звуковидобування в контексті удосконалення технічної майстерності бандуриста / Л. Г. Циганенко. – М, 2010. – 12 с. – (Метод. розробка).
81. Черемський К. Школа Хоткевича / К. Черемський. – Харків: Шлях звичаю, 2002. – 322 с.
82. Черкашина О.В. До питання дослідження кобзарства в працях науковців ХІХ-ХХ століть [Текст] : наукове видання / О.В. Черкашина // ВДПУ ім. М. Коцюбинського. Наукові записки. Серія: Педагогіка і психологія. - Вінниця, 2006. - Вип. 18 . - С. 207-211.
83. Шевченко В. Школа гри на бандурі. Ч. 1 [Текст] / В. Шевченко. – М: Друкарня В Гроссе В Москві, 1914. – 11 с.
84. Шевченко В. Школа гри на бандурі. Ч. 3 [Ноти] / В. Шевченко. – М: Друкарня В Гроссе В Москві, 1914. – 15 с.
85. Шевченко М. Методика роботи з ансамблем бандуристів / М. Шевченко. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – 56 с.

86. Шевченко О. А. Перші друкованя школи гри на бандурі в електронному каталозі відділу формування музичного фонду / О. А. Шевченко. – Р, 2011. – 5 с. – (Стаття).

## ДОДАТКИ

*Додаток А*

### **Опитування для батьків щодо музичного розвитку їхньої дитини**

#### **(анкетування)**

1. Чи вважаєте музичне виховання важливим у розвитку вашої дитини? Чому?
2. Чи слухаєте разом з дитиною музику (у живому виконанні, аудіозаписі, відеозаписі)?
3. Як часто відвідуєте професійні музичні концерти разом з вашою дитиною? Чи обмінюєтесь враженнями?
4. Чи підтримуєте розмову з дитиною, коли вона ділиться своїми музичними враженнями?
5. Яким чином підтримуєте музичні інтереси вашої дитини?
6. Чи маєте вдома мистецьке середовище? Яке воно?
7. Яка музика подобається вашій дитині? Яка подобається вам?
8. Чи зверталися за порадами до педагогів щодо музичного виховання вашої дитини?
9. Чи ділитесь з дітьми власними талантами і вміннями? Якщо ні, то чому?

## Анкета для виявлення та підтримки обдарованих дітей

### Інструкція

Перед вами 60 запитань. Відповіді на запитання позначайте у клітинках: відповідь на перше питання в клітинці під номером 1, на друге – під номером 2 і т. д. Якщо з твердженням ви не згодні, ставте знак « - », якщо ж згодні – ставте «+».

### Запитання

*Всі запитання починаються зі слів: «Чи подобається тобі...»*

1. Вирішувати логічні завдання, знаходити швидку відповідь.
2. Випробовувати нові ідеї.
3. Швидко оволодівати новими знаннями.
4. Самостійно малювати ілюстрації, картини.
5. Співати на публіку.
6. Писати в якості поета чи письменника.
7. Приймати участь у виставах, спектаклях.
8. Конструювати моделі будівель, транспорту.
9. Завжди бути у центрі уваги оточуючих.
10. Грати в рухливі ігри, які вимагають швидкості та спритності.
11. Вирішувати математичні завдання.
12. Придумувати та втілювати різні винаходи.
13. Вчити напам'ять вірші.
14. Розглядати картини, скульптури, архітектурні пам'ятки.
15. Дивитись музичні конкурси, телепередачі.
16. Читати чи слухати, коли тобі читають.
17. Виступати в ролі актора.
18. Виготовляти нові речі зі старих.
19. Знайомитись з новими людьми.
20. Брати участь у спортивних змаганнях.
21. Відгадувати зашифровані слова, працювати з мовним матеріалом.
22. Створювати подарунки власноруч.
23. Відвідувати музеї, виставки.
24. Створювати композиції з дрібних матеріалів (бісеру).
25. Слухати епохальну музику.
26. Цікавитись походженням нових слів.
27. Копіювати людей, змінюючи інтонацію голосу.
28. Креслити схеми, таблиці.
29. Аналізувати вчинки та поведінку інших.



30. Здобувати перемогу в спортивних змаганнях.
31. Встановлювати зв'язок між причиною та наслідком.
32. Занурюватися з головою в заняття, яке цікавить.
33. Перекопувати й доводити власну думку.
34. Переставляти речі, предмети в кімнаті.
35. Займатися в танцювальній студії.
36. Купувати нові книги.
37. Розігрувати драматичні сцени.
38. Будувати, ремонтувати, лагодити щось самостійно.
39. Бути ведучим в заходах, подіях.
40. Займатися спортом у гуртках , секціях.
41. Розв'язувати складні задачі з логічним навантаженням.
42. Вирішувати проблему різними шляхами.
43. Цікавитися тим, що відбувається навколо.
44. Працювати з пластиліном, глиною.
45. Відвідувати музичні концерти, оперу.
46. Під час читання передавати емоції літературних героїв.
47. Зацікавлювати співрозмовника.
48. Вивчати комп'ютер.
49. Самому виконувати складні доручення.
50. Займатись силовими видами спорту.
51. Аналізувати різні події, ситуації.
52. Пропонувати власні ідеї.
53. Читати журнали.
54. Передавати в малюнках свій настрій.
55. Грати на музичному інструменті.
56. Детально про щось розповідати.
57. Свої відчуття передавати за допомогою міміки, жестів, рухів.
58. Читати видання про створення нових машин, механізмів.
59. Брати на себе відповідальність.
- 60. Брати участь у марафонах, забігах, велоїздах.

**Анкетування вчителів по класу «бандури» включало такі запитання:**

1. Яке місце в Вашій роботі займає саме робота над технікою учня (спритність пальців, швидкість їх руху)?
2. Що на вашу думку є найважливішим на початковому етапі формування учня-бандуриста?
3. Якими прийомами та методами найефективніше можна розвинути виконавську техніку?
4. Які форми роботи з перерахованих Ви б виділили як основні в роботі з учнем-бандуристом (Гра гам; гра арпеджіо та акордів; виконання вправ на розвиток пальцевої техніки (спритність пальців); гра вправ та етюдів; робота над музичним твором)?
5. Яке місце Ви відводите репертуару?