

Міністерство освіти і науки України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України
Uniwersytet Rzeszowski
Wydział Muzyki
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Збірник наукових праць

Випуск 4

Рівне – 2018

Редакційна колегія:

- Сверлюк Я.В.**, доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту мистецтв РДГУ;
Олексюк О.М., доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики музичного мистецтва Інституту мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка;
Павелків Р.В., доктор психологічних наук, професор, заслужений працівник освіти України, академік АН ВШ України, перший проректор Рівненського державного гуманітарного університету;
Пелех Ю.В., доктор педагогічних наук, професор, проректор з **науково-педагогічної та навчально-методичної роботи**;
Вербець В.В., доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту соціології Рівненського державного гуманітарного університету;
Mirosław Dymon Dr. hab., prof. Uniwersytet Rzeszowski wydział muzyki;
Лісова С.В., доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики професійної освіти Рівненського державного гуманітарного університету;
Малафік І.В., доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри загальної і соціальної педагогіки та управління освітою Рівненського державного гуманітарного університету;
Дем'янчук О.Н., доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри методики викладання мистецьких дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка;
Потапчук Т.М., доктор педагогічних наук, професор, кафедра пісенно-хорової практики та постановки голосу Рівненського державного гуманітарного університету;
Шевчук С.І., кандидат філологічних наук, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва;
Цюлюпа С.Д., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;
Крижановська Т.І., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;
Сверлюк Л.І., кандидат педагогічних наук, доцент, кафедра пісенно-хорової практики та постановки голосу Рівненського державного гуманітарного університету;
Буцяк В.І., кандидат педагогічних наук, доцент, кафедра гри на музичних інструментах Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;
Прокопович Т.Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;
Радковська Л.М., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;
Филипчук М.С., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету.

*Рекомендовано вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 2 від 22.02.2018 р.)*

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. береги, 2018. – Вип. 4. – 396 с.

ISBN 978-966-416-550-8

Збірник наукових праць присвячений актуальним питанням професійної підготовки фахівців мистецького напрямку. Висвітлюються сучасні методологічні підходи розвитку творчої особистості студентів, охарактеризовано особливості музично-педагогічної діяльності.

Для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, науковців й працівників в галузі музичної педагогіки та мистецтвознавства.

УДК 7.071.5

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I.

Теорія і методологія мистецької освіти

<i>Бурчак І.С.</i> Діагностика сформованості ціннісних орієнтацій майбутніх керівників дитячим ансамблем спортивно-бального танцю.....	6
<i>Іванова Л.І., Іванова Т.В.</i> Особливості початкового етапу фортепіанної підготовки учнів музичних шкіл.....	13
<i>Сверлюк Л.І., Куніцька І.В.</i> Теоретичні основи формування гуманних взаємин у дитячому хоровому колективі.....	19
<i>Лужна Л.М., Радковська Л.М.</i> Робота над поліфонічними творами з учнями-піаністами ДМШ (на прикладі "Нотного зошити А. М. Бах").....	26
<i>Матвійчук А.В.</i> Роль естрадного вокального ансамблю у формуванні професійних навичок майбутніх вчителів музичного мистецтва.....	32
<i>Наулік Н.В.</i> Розвиток навчального інтересу учнів-початківців в класі фортепіано.....	38
<i>Никон О.К., Остапчук М.М.</i> Формування мотивації вдосконалення виконавських навичок у самостійній роботі студентів.....	45
<i>Павлішин Н.В.</i> Музичний розвиток підлітків в умовах інтеграції мистецтв.....	53
<i>Пальоха О.А.</i> Роль задатків і здібностей у професійній музичній діяльності.....	60
<i>Піддубник В.Г., Якимчук С.Н.</i> Проблеми концертного хвилювання співаків творчого колективу.....	68
<i>Прокопович Т.Ю.</i> Педагогіка музична і музейна: сучасні тенденції взаємодії.....	74
<i>Сверлюк Я.В.</i> Методологічні підходи професійної підготовки диригента оркестрового колективу.....	80
<i>Симончук Т.Д.</i> Роль естрадної пісні у формуванні вокальної культури підлітків.....	89
<i>Радковська Л.М., Цибульська С.Ю.</i> Використання новітніх технологій на уроках музичного мистецтва в ЗОШ.....	95
<i>Тетєнєва Н.О.</i> Форми та методи розвитку музичних здібностей на уроках сольфеджіо в ДМШ.....	101
<i>Турчин Г.П.</i> Художні завдання диригента оркестру в роботі над музично-виразовими засобами.....	107
<i>Ужинський М.Ю., Капітанець Л.М.</i> Студія електронної музики як творча майстерня музиканта-інструменталіста.....	117
<i>Фарина Н.П.</i> Концертно-виконавська діяльність студентів-вокалістів: педагогічний аспект.....	124
<i>Федячко І.Б.</i> Еволюція педагогічних поглядів на процес роботи над музичним твором.....	131
<i>Хуан Ханьцзе.</i> Педагогічні умови формування готовності майбутнього вчителя музики до сценічного партнерства.....	138
<i>Цюлюпа С.Д., Цюлюпа Н.Л.</i> Педагогічні принципи викладання фахових дисциплін зі спеціальності "Музичне мистецтво".....	144

РОЗДІЛ II.

Сучасні виміри мистецтвознавства

<i>Miroslaw Dymon. Kształtowanie zainteresowań i umiejętności muzycznych dzieci i młodzieży w środowisku szkolnym</i>	151
<i>Блищук Н.В. Творча майстерність піаніста-концертмейстера дитячого хору</i>	164
<i>Буцяк В.І., Турко Н.С. Культурологічні засади появи та функціонування музичних інструментів</i>	170
<i>Власюк О.П. Спадщина українського мистецтва в історичній ретроспективі</i>	178
<i>Трачук Л.Д., Гаврилюк С.В. Тульчинське училище культури в мистецькому житті Поділля</i>	189
<i>Галаган В. Технологічні основи колективного виконавства</i>	195
<i>Дзвінка Р.І. Творчий доробок Михайла Тимофіїва в контексті еволюції сопілкового виконавства</i>	204
<i>Димченко С.С. Проблеми становлення та розвитку диригентського мистецтва: здобутки і перспективи</i>	210
<i>Krous O.P., Pryt K.O. Folklor of Volyn Polissya as an important factor of formation of national self-identity of future music teachers</i>	220
<i>Крусь О.П. Регіональний музичний фольклор – інтегральна частка духовної скарбниці нації</i>	226
<i>Островська Г.Б. Творчий портрет Лідії Сергіївни Костянець</i>	232
<i>Петричук О.В. Історико-культурні передумови формування специфікацій стилю в музиці</i>	241
<i>Симончук І.А. Даюк Ж.Ю. Артистично-театральні аспекти виконавського мистецтва у творчості провідних українських баяністів</i>	248
<i>Сташук О.А. Творчо-педагогічний феномен Олександра Панасовича Довгалока</i>	254
<i>Столярчук Б.Й. Збирач народних пісень Рівненщини Петро Степанюк</i>	262
<i>Ускова А. Обряд випікання весільного короваю у селі Колом'є Славутського району Хмельницької області</i>	266
<i>Филичук М.С. Бас-гітара в культурно-мистецькому просторі: генеза, розвиток, сучасний стан</i>	275
<i>Франчук Д. Історія та народнопісенна творчість села Самчики (Старокостянтинівського району Хмельницької області)</i>	283
<i>Цапун Р.В. Українська традиція святкування масниці та відтворення обрядодій в студентському середовищі</i>	293
<i>Черніско В.А. Творчий доробок Євгенії Родзь через призму історії та спадкоємності</i>	299
<i>Шереток Р.М. Мистецьке наповнення інтер'єру культових споруд ордену кармелітів на Волині (за матеріалами праць Т. Стецького і Я. Гіжицького)</i>	306
<i>Шихова Г.І. Зародження та розвиток української музичної освіти у XVI-XIX ст.</i>	314
<i>Радковська Л.М., Яцук І.І. Сучасна бандура: новий статус академічного і професійного інструменту</i>	320

РОЗДІЛ III.

Методика музичного навчання і виховання

<i>Кардаш (Гергелюк) В.В.</i> Розвиток емоційної сфери дітей з особливими потребами засобами музичного мистецтва	325
<i>Грабiк Н.В.</i> Методи творчого самовираження учнів у вокально-хоровій роботі загальноосвітніх навчальних закладів	329
<i>Гумiнська О.О.</i> Науково-методичні засади самовираження учнів у музичній діяльності	334
<i>Гурин А.В.</i> Інструментальне музикування на уроках музичного мистецтва в загальноосвітньому навчальному закладі	338
<i>Карманюк Ю.В., Григорчук І.С.</i> Музичний фольклор в системі засобів музичного виховання молодших школярів	345
<i>Клець Т.</i> Розвиток техніки диригування у студентів музично-педагогічних спеціальностей	350
<i>Крет М.В.</i> Музика та її морально-виховні функції у процесі становлення особистості	357
<i>Лукащук О.І.</i> Роль мистецтва у професійному становленні майбутнього вчителя музики	362
<i>Крижановська Т.І., Оксенчук Д.Ю.</i> Розвиток виконавської культури учня-баяніста за методикою Петра Серотюка	370
<i>Пастушенко Л.А.</i> Принципи і підходи виховання естетичних смаків майбутніх учителів музичного мистецтва	379
<i>Пастушенко А.С., Гарбуз Т.В.</i> Вища школа в системі національно-патріотичного виховання молоді на кращих зразках народної пісенної творчості	386
Про авторів	393

замовляють у пекарнях і, відповідно, ніяких обрядових дій, пов'язаних з його виготовленням, не відбувається. Загалом коровайний обряд є найбільш тривалим у часі порівняно з усіма іншими фрагментами весільної обрядовості. Йому приділялася велика увага, і всі дії відбувалися з великою пошаною, адже коровай передусім був символом родючості, продовження роду, а його випікання символізувало побажання добробуту, щастя для молодят. Результати експедиційно-польової роботи можуть слугувати цінним матеріалом для відтворення повної картини весільної обрядовості не тільки села Колом'є, що належить до етнографічної території Середньої Волині, а й сприяти подальшим етномузикологічним дослідженням.

Використана література:

1. Артюх Л. Українська народна кулінарія (Історико-етнографічне дослідження). Київ: Наукова думка, 1977.
2. Борисенко В. Форми побутування весільного короваю // Народна творчість та етнографія. 1981. №5. С. 37–44.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. Мюнхен, 1966.
4. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1997.
5. Іваницький А. Український музичний фольклор. Вид. 3. Вінниця: Нова книга, 2004.
6. Малинка А. Малорусское весилье // Этнографическое обозрение. – Кн. XXXVII. – 1898. – С. 84–103.
7. Особисті записи Анастасії Ускової.
8. Павлюк С., Горинь Г., Кирчів Р. Українське народознавство. Львів: Фенікс, 1994.
9. Весільні пісні у двох книгах. Кн. 1. Київ: Наукова думка, 1982.
10. Весільні пісні у двох книгах. Кн. 2. Київ: Наукова думка, 1982.
11. Охримович В. Значение малорусских свадебных обрядов и песен в истории эволюции семьи // Этнографическое обозрение. Кн. XV. 1893. С. 1–54.



УДК 378.147.016 : 785

Филипчук М.С.

БАС-ГІТАРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ: ГЕНЕЗА, РОЗВИТОК, СУЧАСНИЙ СТАН

Анотація. У запропонованій статті розкрито основні шляхи становлення і розвитку бас-гітарного виконавства в музичній практиці. Описано процес зародження бас-гітари в естрадних та джазових колективах здійснено аналіз творчості відомих музикантів і виконавських шкіл.

Ключові слова: виконавські прийоми, безладова бас-гітара, звукопідсилювальні засоби, ритм-секція.

Аннотация. В предлагаемой статье раскрыты основные пути становления и развития бас-гитарного исполнительства в музыкальной практике. Описан процесс зарождения бас-гитары в эстрадных и джазовых коллективах осуществлен анализ творчества известных музыкантов и исполнительских школ.

Ключевые слова: исполнительские приемы, безладовая бас-гитара, звукоусилительные средства, ритм-секция.

Annotation. The proposed article describes the main ways of formation and development of bass guitar performances in musical practice. Describes the process of the birth of bass guitars in pop and jazz groups. Analysis of creativity is carried out famous musicians and performing schools.

Key words: performances, random bass guitar, sound amplifiers, rhythm section.

Постановка проблеми. Останнім часом у науково-педагогічних і мистецтвознавчих колах акцентується увага на проблематиці музично-виконавської підготовки фахівців. Це обумовлено тим, що, з одного боку, традиції музичного виконавства в Україні досить стійкі та мають у своєму історичному розвитку певний багаж методичних та педагогічних ресурсів. Але, з іншого боку, на тлі багатьох досліджень із проблем музичного виконавства найменш представленою в наукових студіях є проблема розвитку бас-гітарного виконавства в світлі музично-інструментального мистецтва. Необхідність використання бас-гітари в естрадних ансамблях, оркестрах обумовлюється багатьма різноманітними чинниками, насамперед універсальністю цього інструмента, а також розмаїттям звукового спектру, який забезпечує образно-емоційне сприйняття музичного твору, створюючи таким чином необхідну метроритмічну пульсацію та темброве забарвлення.

Мета статті – висвітлити важливі аспекти бас-гітарного виконавства в культурно-мистецькому контексті та проаналізувати основні тенденції розвитку бас-гітари на сучасному етапі.

Аналіз досліджень. У педагогічних та навчально-методичних збірниках є чимало праць, які спрямовані на професійний розвиток музиканта в умовах систематичних занять на бас-гітарі. За останні роки виникло чимало різноманітних виконавських шкіл – це С.Арієвича, Л.Моргана, П.Пфайффера та інші. Великою популярністю серед музикантів користується методична праця Т.Оппінхейма "Слеп", яка розкриває важливі прийоми оволодіння гри "слепом" в різних ритмічних і мелодичних комбінаціях. Початкові навички оволодіння грою на бас-гітарі висвітлено у праці П.Пфайффера "Бас-гітара для початківців". Ю.Марков розробив певну систему засвоєння гам і арпеджіо в процесі роботи над інструктивно-технічним матеріалом тощо. Проте, глибокого осмислення з погляду наукового аналізу проблеми бас-гітари в культурно-мистецькому середовищі не розкрито.

Виклад основного матеріалу. Значні досягнення електротехніки в умовах науково-технічного прогресу ХХ – початку ХХІ ст. дали поштовх для появи чисельної кількості електронних музичних інструментів.

Порівняно з акустичними інструментами, використання електроінструментів розширило можливості музично-виражальних засобів в плані збагачення образно-емоційного сприйняття музичних творів. Одним з таких електроінструментів є бас-гітара, яка на сучасному етапі розвитку естрадної та джазової музики відіграє особливе місце.

На початку ХХ ст. почала зароджуватися джазова музика. На етапі її становлення роль інструмента, який виконував басову функцію, була досить важливою. Як зазначав Ю.Марков "у джазовій музиці існує чимало прикладів ритм-секції без ударних чи фортепіано. Проте досить рідко трапляються ансамблі, в котрих не було б інструмента, який би виконував партію баса. Причому на різних етапах розвитку джазу вони були різними" [3, с.1].

У цей період в Новому Орлеані почали створюватися перші джазові оркестри. Проте їхнє музикування було дещо далеке від класичного джазу, але досить вплинуло на формування його музичних та естетичних принципів, заклавши підвалини для його подальшого розвитку. Склад інструментів цих оркестрів включав у себе: 1–2 корнети; кларнет; тромбон; банджо; барабани та туба.

Із перерахованих інструментів басову функцію на той момент виконувала туба, яка використовувалась в естрадних та джазових колективах до початку 40-х рр. ХХ ст. Згодом в практику ансамблевих і оркестрових колективів запроваджувався контрабас, який витіснив тубу. Як слушно зауважував В.Конен, до складу ансамблів та оркестрів контрабас був введений дещо пізніше за тубу, суттєво вплинувши на формування новоорлеанського стилю [2, с.112].

В естрадних та джазових колективах роль та функції контрабасу змінились. На початкових етапах зародження естрадної та джазової музики на ньому грали лише смичком (arco). Цей прийом розповсюджений в академічній музиці. Проте гра смичком не створювала відповідного звучання в плані атаки, відтворення акцентів на сильні та слабкі долі, в результаті яких досягалась чітка метроритмічна пульсація під час виконання естрадних та джазових творів. Тому музиканти почали використовувати прийом "піцкато" (pizzicato – гра пальцями). Існує міф, який був розказаний багатьма джазменами того часу, згідно з яким ця знакова подія відбулася в 1911 р. Цього року контрабасист Білл Джонсон заснував колектив під назвою "Creole Jazz Band". Під час одного з концертів у нього зламався смичок, відтак йому довелося використовувати техніку "піцкато". Його гра на контрабасі викликала чималий ажіотаж серед публіки, що сприяло подальшому використанню та розповсюдженню цього виконавського прийому [3, с.3].

Серед виконавців які заклали першооснови джазового виконавства на контрабасі, варто відзначити таких музикантів як: Велмен Брод, Джон Кербі Попс Фостер та багато інших. Вагомий внесок у розвиток контрабасового

виконавства зробив Попс Фостер, який спочатку грав на віолончелі, потім на тубі, і зрештою перейшов на контрабас. Як зазначав Ю.Марков, "його виконавство на контрабасі справляло на музикантів настільки серйозне враження, що більшість оркестрів змінили тубу на контрабас". П.Фостер також одним із перших почав грати прийомом "слеп", який у 70-х рр. ХХ ст. отримав нове темброве забарвлення та почав широко використовуватись як один з основних прийомів гри на бас-гітарі в таких стилях як фанк, джаз-рок, джаз-ф'южн, Згодом прийом "слеп" розвинув Боб Хагарт, використовуючи у власних соло "синкопований потрійний слеп" [4, с. 2].

Вагомий внесок у розвиток контрабасу вніс також Волтер Пейдж, який став відомим завдяки творчій діяльності в оркестрі Каунта Бейсі. Він одним із перших ввів у структуру басової лінії виконавський прийом, який отримав назву "блукаючий бас" (англ. walking bass), який ще в кінці ХІХ ст. використовувався в такому стилі як "бугі-вугі". Суть цього фактурного прийому на думку Ю.Маркова, полягає у гамоподібному веденні басової лінії, переважно по секундам, із використанням акордових та прохідних звуків. У розмірі 4/4 – це остинатне проведення четвертої долі метра, що підтримує пульс свінгу. Цей прийом є досить характерним для епохи свінгу, а також пізніше використовувався в різноманітних напрямках блюзової музики [3, с.5].

Майже до початку 30-х років минулого століття контрабасисти використовували в партіях переважно лише тоніку та доміанту на першу та третю долю, ця техніка отримала назву "two-beat" (дводольний біт), щоб підкреслити рівномірну пульсацію свінгу. Проте поступово музиканти почали виконувати всі чотири долі такту, так званий "four-beat" (чотиридольний біт). Основоположником цього прийому вважається Волтер Пейдж. Під час розвитку свінгу в 30-ті рр. такий прийом став стандартним для більшості біг-бендів. Відтворюючи всі чотири долі такту, контрабасист отримав можливість зіграти більше нот акорду, і в результаті застосування арпеджованих акордів, що рухалися вгору й униз, що стало невід'ємною складовою джазового виконавства.

В епоху популярності свінгу інший видатний джазовий контрабасист Джимі Блентон, який був учасником оркестру Дюка Елінгтона, почав розвивати технічні можливості, а також фактурне використання цього інструмента. Цей музикант розширив межі виконавських прийомів, використовуючи його не лише через призму акомпануючого інструмента, а й у сфері сольного музикування. Як відзначив Ю.Марков, "Своєю віртуозною технікою він перевершив усіх своїх попередників, при цьому володіючи чудовим звуковидобуванням, феноменальним свінгом і видобуваючи стільки відтінків зі свого контрабаса, скільки інші музиканти зі своїх духових інструментів" [4, с.5]. Під впливом гри Джимі Блентона композитори епохи свінгу почали створювати спеціальні соло для контрабаса.

Власними підходами та нестандартним музичним мисленням цей виконавець зруйнував стереотипи, які обмежували бас лише забезпеченням

музичної фактури постійною метричною пульсацією. Подолавши рамки традиційної бекграунд-манери виконання, яка являє собою піцикатну техніку гри з акцентами на сильних долях такту, виконуючи переважно акордові звуки, Джімі Блентон створив новий стиль контрабасового виконавства, використовуючи віртуозну пасажну техніку, орнаментику, складні гармонічні структури. Одним із найвідоміших творів у виконанні Джімі Блентона є композиція під назвою "Jack The Bear". Він вивів контрабасове виконавство на абсолютно новий рівень, заклавши фундамент для його подальшого вдосконалення [8, с.12].

Аналізуючи значення контрабаса в площині естрадного та джазового виконавства, можна помітити суттєву різницю щодо використання його в академічній музиці. Специфіка виконавства контрабасиста в джазі вимагає від музиканта власної ініціативи, фантазії, відчуття ритміки, ніби з середини, володіння мистецтвом імпровізації. Виконавець повинен донести до слухача всі тонкощі, що стосуються динамічної складової, тембру, стати одним цілим в ансамблі. Така специфіка використання контрабаса в джазовій музиці дозволила відкрити нові можливості цього інструмента, тим самим розвинувши спектр музично-виражальних засобів у подальшому вплинувши на розвиток бас-гітарного виконавства.

Незважаючи на особливо важливе місце контрабаса в структурі ритм-секції естрадної та джазової музики в 20-30-ті рр. ХХ ст. виникали перші спроби створення нового електричного басового інструмента. Причини таких пошуків пов'язані, перш за все, з розвитком електротехніки, а також розповсюдженням автомобільного транспорту, що давало можливість естрадним та джазовим ансамблям гастролювати на далекі відстані. У цьому сенсі контрабас був незручним через власні габарити, займаючи багато місця під час подорожей. Тобто причинами для створення нового інструмента були: великі його розміри; відсутність ладових поріжків; короткий сустейн; незначний рівень гучності; важкий запис на платівку через особливості динамічного діапазону інструмента.

У цей період багато музичних фірм робили спроби створити такий інструмент, який би дав можливість уникнути всіх цих недоліків, утім ентузіасти-винахідники значних результатів не отримали. Серед таких спроб можна зазначити бас-мандоліну – "Гібсон Мандо-бас", що виготовлялася відомою фірмою "Гібсон" у 1912 по 1930 рр. Це була своєрідна альтернатива контрабасу, віолончелі та акустичної гітари. Також пригадаємо інструмент американського музиканта та підприємця Пола Тутмарка – електронний бас "Аудіовокс № 736", котрий був створений 1936 р. Цей інструмент мав деякі схожі риси з бас-гітарою, наприклад, суцільний дерев'яний корпус, горизонтальне розташування інструмента, а також ладові поріжки [6, с.7].

З середини 40-х рр. ХХ ст. електрогітара починає використовуватися в багатьох ритм-н-блюзових колективах, як супроводжуючий електронний інструмент. Завдяки різноманітним підсилювачам, які значно збільшували

об'єм звучання, електрогітара поступово набуває сольного інструменту. В процесі розвитку електроапаратури починає виникати нове та вдосконалене обладнання, яке надало змоги продовжувати тривалість звучання ноти та створювати нові звукові ефекти, при цьому розширюючи тембрально-виразні можливості інструменту.

Наприкінці 40-х років в ансамблях почали використовувати одночасно по декілька електрогітар, які виконували різні функції. Одна гітара використовувалась як сольний інструмент; друга підтримувала гармонічну функцію, при цьому використовуючи різноманітні ритмічні фігури; третя гітара замінила контрабас, виконуючи басову мелодичну лінію. В процесі такого музикування з гітари, яка виконувала басову партію, почали знімати дві верхні струни, оскільки вони стали зайвими, відповідно музиканти грали переважно на чотирьох верхніх струнах. Поступово ці чотири струни стали настроювати на октаву нижче. Такий інструмент можна вважати першою реальною спробою створення нового електронного басового інструмента.

Перша модель бас-гітари була створена лише у 1951 році американським винахідником та підприємцем Лео Фендером, і отримала назву – "Fender Precision Bass". У процесі її створення Лео Фендер тривалий час спілкувався з багатьма музикантами на предмет технічних характеристик і звукового ідеалу бас-гітари. Зовнішній вигляд інструмента набував досить цікавої та оригінальної форми. Корпус був виготовлений з деревини ясеню, а гриф із деревини клену. На загал електронний бас мав яскраво-жовтий колір, з чорною накладкою на поверхні корпусу. Однак, зовнішній вигляд інструмента відзначався лише естетичним смаком. Головним досягненням в плані тембрового забарвлення було встановлено в середину корпусу інструмента звукопідсилювальний засіб, який виглядав збоку бас-гітари як чорна стрічка з чотирма магнітами. Завдяки цій головній деталі можна було почути абсолютне нове та яскраве звучання інструмента.

Така форма і модифікація бас-гітари широко запроваджувалась в музичну практику отримавши від спеціалістів високу оцінку. Згодом почали виготовляти нові модифікації бас-гітар удосконалюючи зовнішній вигляд та звукові параметри. Однією з таких моделей став "Fender Jazz Bass". На думку Х.Кмена, технічна складова інструмента відрізнялась від попередників двома звукопідсилювальними засобами у вигляді двох прямокутників. Структура корпусу теж мала інший вигляд – форма деки стала більш зручною для виконання. Звучання тембрової палітри також зазнало істотних змін, – граючи ближче до грифу можна було досягнути чисто-кристального та глибокого звучання, а звукопідсилювальні засоби біля бриджу надавали можливість музиканту досягнути об'ємного та чіткого звуковидобування, котрий був насичений середніми частотами [9, с.3].

Одним з перших виконавців який почав використовувати бас-гітару в музично-виконавській діяльності, став Джон Генрі – американський

контрабасист, трубач, композитор. У його творчому доробку є записи з такими відомими джазовими музикантами як Рей Чарльзом, Чарлі Паркером, Бені Гудменом та багато іншими. Прикметно, що саме Лео Фендер обрав Джона Генрі для випробування і діагностування інструмента та запровадження його в музичну практику. Однією з найвідоміших композицій Джона є твір "Let me go home whiskey" – це один із перших записів на якому можна почути бас-гітару в складі ансамблю. Структура цієї композиції побудована на "блюзовій сітці", партія бас-гітари є досить простою і полягає в підкресленні чіткої ритмічної пульсації за допомогою відтворення основних тонів гармонічної будови.

У 60-х рр. ХХ ст. бас-гітара посідає важливе в музичній практиці. Це пов'язано з тим, що створюються чимало естрадних колективів: джазового, поп, рок напрямлень. З'являються цікаві музиканти, які розширюють та удосконалюють можливості інструмента. У цей період почала зароджуватися професія сесійного бас-гітариста, який ставав важливою фігурою для запису музичних творів на грамплатівки. У числі найвпливовіших виконавців варто зазначити Джеймса Джемерсона, Кероа Кея, Джона Свонсона. Це були талановиті музиканти, які запроваджували виконавські прийоми, відкривали оригінальні басові лінії та створювали нове звучання.

Вагомий внесок у розвиток бас-гітари вніс американський виконавець Джеймс Джемерсон. Творчий потенціал цього музиканта відрізняється нестандартним музичним мисленням, новими підходами у створенні басового акомпанементу. Аналізуючи творчість Джеймса Джемерсона можна відмітити використання ним особливих виконавських прийомів: широке застосування відкритих струн; відтворення неакордових звуків та хроматичних послідовностей; забезпечення мелодико-гармонічного акомпанементу музичних творів; використання мертвих нот; варіативне розширення музичних фраз, яке виражається в ритмічному дробленні музичних фігур; створення басового контрапункту відповідно до основної мелодичної лінії.

Такий широкий спектр виконавських прийомів насичує музичну фактуру новими тембральними забарвленнями та збагачує гармонічну складову композицій. До найвідоміших творів Джеймса Джемерсона можна віднести – "I heard it through the grapevine", "What's going on", "For once in my life" та ін. Творчий внесок Джеймса Джемерсона в розвиток бас-гітарного виконавства серйозно вплинув на відомих виконавців сучасності Маркуса Міллера, Жако Пасторіуса, Віктора Вутена та багато інших.

Однією з інновацій бас-гітарного мистецтва стала поява безладової бас-гітари. На грифі інструмента були відсутні ладові поріжки, що нагадувало звучання близького до акустичного контрабаса. Музиканти, які грали на безладовій бас-гітарі мали можливість виходити за рамки рівномірно-темперованого строю та використовувати її темброво-виражальні можливості. Такий підхід до нового звучання спостерігається у творчості видатних бас-гітаристів як Джека Брюса, Жако Пасторіуса, Стенлі Кларка та інших.

Вагоме місце у розвитку сольного бас-гітарного виконавства, належить легендарному виконавцеві Жако Пасторіусу. Найвідомішою його роботою є запис альбому "Жако Пасторіус 1976". На цьому альбомі виконавець широко використовував флажолетну техніку, виконував комбінацію мертвих нот, використовував прийом "рейк", який надавав більш плавного "легатного" звуковидобування, особливо у творах кантиленного характеру.

Упродовж багатьох років корифеї бас-гітарного мистецтва Віктор Вутен, Браян Бромберг, Джон Патітучі, Маркус Міллер та інші продовжують вдосконалювати та розширювати палітру тембрового звучання бас-гітари, піднімаючи її на високий рівень виконавства. Так, Віктор Вутен вважається одним з найвидатніших бас-гітаристів сучасності, який володіє віртуозною технікою та особливим відчуттям мелодії. Його великий внесок у розвиток техніки гри "теппінг". Теппінг (від англ. tapping – постукування) – це техніка гри на струнних інструментах, в результаті якої звуковидобування відбувається за допомогою легких ударів по струнам на грифі з використанням правої руки. Він один з небагатьох бас-гітаристів, який отримав престижну музичну премію Греммі в номінації "кращий сольний бас-гітарист".

Творчість Маркуса Мілера виражена не лише сольним бас-гітарним виконавством, а й композиторським талантом. Його унікальна техніка гри на безладовій бас-гітарі стала джерелом натхнення для багатьох музикантів, внаслідок чого цей інструмент зацікавив музикантів різних стилів та жанрів.

Висновки. Отже, на сьогоднішній час бас-гітарне виконавство продовжує розвиватись та вдосконалюватись в діяльності багатьох музикантів, які своїм творчим підходом та нестандартним мисленням популяризують бас-гітару в різних сферах музичної творчості. За останні роки на авансцену вийшло багато молодих і цікавих виконавців, які розширюють можливості бас-гітари через проведення майстер-класів в рамках джазових фестивалів, сольних проєктів тощо. Зростає також інтерес до бас-гітари через перегляд в Інтернет-мережах YouTube, Facebook молодих музикантів, які демонструють власні підходи щодо виконавських прийомів і стилів гри на бас-гітарі.

Література

1. Ариевич С. Хрестоматия игры на бас-гитаре: учебно-методическое пособие / С. Ариевич. – М. : Советский композитор, 1989. – 134 с.
2. Конен В. Рождение джаза / В. Конен. – 2-е изд. – М.: Советский композитор, 1990. – 320 с.
3. Марков Е. Контрабас в джазе : исторический очерк [Электронный ресурс] / Е. Марков. – Режим доступа.
4. Марков Е. Бас-гитара в джазе : исторический очерк / Е. Марков. – Режим доступа.

5. Пфайффер П. Бас-гитара для "чайников" / Патрик Пфайффер ; [пер. с англ. С. А. Храмова, О. В. Шпырко]. – М. : Издательский дом "Вильямс", 2007. – 272 с.
6. Соболев А. Басовая линия: учебное пособие / А. Соболев. – М. : Кифара, 2002. – 127 с.
7. Хлебников С. Jaco Pastorius : one view of a secret / С. Хлебников // MusicBox. – 2008. – №7. – С. 7-15.
8. Albertson A. C. Bessie / A. Albertson. – New York, 1972. – 184 p.
9. Kmen H. Music in New Orleans / H. Kmen. Louisiana University Press, 1966. – 183 p.
-

УДК 784.4+398.8(477.43)(045)

Франчук Д.

ІСТОРІЯ ТА НАРОДНОПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ СЕЛА САМЧИКИ (СТАРОКОСТЯНТИНІВСЬКОГО РАЙОНУ ХМЕЛЬНИЦЬКОЇ ОБЛАСТІ)

Анотація. У загальних рисах охарактеризовано історію та народнописенну творчість одного з сіл на межі етнографічних Поділля і Волині. Джерельним ресурсом послужили в основному власно зібрані експедиційно-польові матеріали.

Ключові слова: село Самчики, історія, звичаї, обряди, пісні.

Аннотация. В общих чертах охарактеризована история и народнописенное творчество одного из сел на грани этнографических Подолье и Волыни. Исходным ресурсом послужили в собственно собранные экспедиционно-полевые материалы.

Ключевые слова: село Самчики, история, обычаи, обряды, песни.

Annotation. In general, the history and folk-stage art of one of the villages on the border of ethnographic Podillya and Volhynia are described. The source of resources was mostly self-collected expeditionary materials.

Key words: village Samchiki, history, customs, rites, songs.

Постановка проблеми. Об'єкт пропонованого дослідження – село Самчики Старокостянтинівського р-ну Хмельницької області, *предмет* – історія та народнописенна культура села. *Актуальність* обраної теми полягає в тому, що зазначений населений пункт досі взагалі не досліджувався, натомість він розташований на межі двох розвинених етнографічних регіонів – Поділля та Волині.

Мета роботи полягає у висвітленні в загальних рисах історії розвитку та особливостей народнописенної творчості села Самчики.

Джерельною базою послуговували власні експедиційні записи, здійснені 22 січня 2018 року у селі Самчики від Софії Данилівни Осіпчук, 1937 р. н., Любов Яківни Гуменюк, 1954 р. н. та Галини Яківни Долинської, 1962 р. н. Під час одного сеансу було зафіксовано важливу культурно-

Наукове видання

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Збірник наукових праць

Випуск 4

Відповідальні за випуск
Сверлюк Ярослав Васильович
Шевчук Степан Іванович

Технічний редактор
Віталій Власюк

*Редакційна колегія не завжди поділяє погляди авторів,
висвітлені у збірнику.
За достовірність фактів, точність цитат та можливі помилки
повну відповідальність несуть автори опублікованих матеріалів.*

Підписано до друку 23.03.2017 р. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.
Гарнітура «Times». Друк офсет. Ум. друк. арк. 23,02. Наклад 100 пр. Зам. 18.
Видавництво «Волинські обереги».
33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi97@ukr.net

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.

Надруковано у друкарні видавництва «Волинські обереги».