

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

Янкевич Марія Ігорівна
Музичний розвиток підлітків засобами бандурного мистецтва

Магістерська робота

на здобуття освітньо – кваліфікаційного ступеня «магістр» зі
спеціальності 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)»

Науковий керівник
Крижановська Т.І.
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри історії, теорії
музики та методики музичного виховання

Рівне, 2023 рік

ЗМІСТ

ВСТУП
Розділ I. Психолого педагогічні та культурологічні основи проблеми музичного розвитку підлітків-бандуристів
1.1. Психолого-педагогічний зміст поняття «музичний розвиток особистості»
1.2 Вікові особливості музичного розвитку підлітків
1.3 Бандурне мистецтво в історичній ретроспективі
Висновки до I розділу
Розділ II. Практика музичного розвитку підлітків-бандуристів
2.1. Сучасні методичні ідеї щодо музичного розвитку підлітків-бандуристів
2.2. Практичні аспекти експериментальної роботи з музичного розвитку підлітків-бандуристів
Висновки до II розділу
ВИСНОВКИ
ЛІТЕРАТУРА
Додатки

ВСТУП

«Метою школи завжди має бути виховання гармонійної особистості, а не спеціаліста», - стверджував А. Ейнштейн. Така гармонійність передбачає єдність освіченості, вихованості, загального розвитку індивідуума. Тому процес освіти традиційно виконує наступні функції – навчальну, виховну, розвиваючу. Зокрема, остання передбачає розвивальний вплив на свідомість особистості як на цілісну психічну систему. Водночас залежно від предмету навчання акцентуються окремі складові, наприклад, особистісний музичний розвиток.

У Концепції сучасної мистецької школи зазначено: «Сучасна мистецька школа – це заклад, де особистість має можливість розвинути мистецькі здібності, набути початкових професійних, у тому числі виконавських, компетентностей, естетичного досвіду та ціннісних орієнтацій через активну мистецьку діяльність» [32]. Зазначена мета реалізується у наступних напрямках: 1. художньо-естетичному, що забезпечує розвиток творчих здібностей, обдарувань та набуття здобувачами практичних навичок, оволодіння знаннями у сфері вітчизняної та світової культури, мистецтва; 2. мистецькому, що забезпечує набуття здобувачами спеціальних мистецьких виконавських компетентностей у процесі активної мистецької діяльності [56]. У обох випадках важливо, щоб сучасна музична школа стала середовищем музичного розвитку особистості [92, с.188].

Проблема музичного розвитку особистості – одна із актуальних у сучасній музичній педагогіці. У її різноаспектному дослідженні значну роль відіграли напрацювання науковців Г. Падалки, Е.Печерської О. Ростовського, О. Рудницької та ін. Сучасні дослідники в якості важливих структурних компонентів музичного розвитку особистості виділяють сенсорну (Н.Ветлугіна, Б.Теплов), інтелектуальну (В.Черкасов), емоційну (О. Олексюк, С. Якимчук), практичну (В.Смородський, Л.Фрідман) сфери свідомості особистості.

З огляду на те, що нині на хвилі відродження національних традицій активізувалось бандурне мистецтво. Сьогодні є науково доведений факт виключної культурної цінності кобзарсько-бандурного мистецтва (Є. Бортник, С.Захарець, І.Зінків, М. Імханицький, В. Кушпет, В. Мішалов, Т.Сідлецька, Н.Супрун-Яремко,

Л. Черкаський, І. Шрамко та ін.). Досить стійким є науковий інтерес до його педагогічного потенціалу. Зокрема, практичним аспектам навчання учнів-бандуристів присвячені роботи Н.Брояко, К.Вержановського, Т.Жужер, Т.Танцюри, Т.Орлової, Г. Паненко, У.Танасійчук, Н.Турко, Г.Яківчук та ін.

Наголосимо, що мова йде про учнів-бандуристів підліткового віку, яким характерні прагнення до самоствердження; потреба творчого освоєння оточуючої дійсності, активний розвиток художньо-естетичної свідомості (Н.Абдукова, Л.Воєводіна, Т.Дідич, М.Заброцький, О.Литвиненко, С.Солодчук та ін.). Тому саме у цьому віці вплив бандурного мистецтва як носія національних ідеалів особливо важливий. Отже, в сучасних освітньо-наукових реаліях педагогічні можливості бандурного мистецтва та шляхи їх ефективної реалізації, зокрема, з метою цілісного музичного розвитку учнів дитячих музичних (мистецьких) шкіл потребують подальшого вивчення.

Виходячи з актуальності та недостатньої розробленості вище окресленої проблеми, ми обрали наступну тему магістерського дослідження: «Музичний розвиток підлітків засобами бандурного мистецтва».

Об'єкт: процес музичного розвитку бандуристів-підлітків.

Предмет дослідження: методи активізації музичного розвитку учнів засобами бандурного мистецтва.

Мета дослідження полягає в експериментальному та науковому обґрунтуванні методичної моделі активізації музичного розвитку підлітків-бандуристів.

Завдання дослідження:

1. Здійснити різноаспектний аналіз змісту та структури поняття «музичний розвиток особистості».

2. Виявити вікові чинники музичного розвитку підлітків.

3. Дослідити розвиток бандурного мистецтва в історичній ретроспективі.

4. Узагальнити сучасний досвід вирішення заявленої проблеми.

5. Визначити критерії та показники рівнів музичного розвитку підлітків у класі бандури; розробити методику його діагностування.

6. Теоретично обґрунтувати та експериментально перевірити методичну модель активізації музичного розвитку підлітків-бандуристів - учнів школи естетичного виховання.

Гіпотеза дослідження полягає у припущенні, що ефективність музичного розвитку підлітків засобами бандурного мистецтва підвищиться, за умов

- цілеспрямованого, систематичного диференційованого педагогічного впливу на особистісні сфери слухового сприймання, пізнавальну, емоційну, ціннісно-мотиваційну, діяльнісну, оскільки вони вичерпують зміст та структуру поняття «музичний розвиток»;

- варіативного підходу до діючих програм «Музичний інструмент бандура», шляхом насичення її традиційними та сучасними зразками бандурного репертуару;

- здійснення адекватного віковим цінностям та інтересам підлітків інформаційного забезпечення навчального процесу;

- використання активних методів навчання;

- стимулювання потреби підлітків у мистецькому самовираженні, шляхом їх участі у різномірній творчій діяльності, що є типовою кобзарському виконавству.

Методологічну основу дослідження складають: Державна національна програма «Освіта» (Україна ХХІ ст.), Концепція «Нова українська школа»; концептуальні положення педагогіки музичного розвитку (Н.Ветлугіна, І.Газіна, М.Ляшко, Л.Масол, О.Ростовський, В.Черкасов та ін.); музикознавчі дослідження кобзарства, бандурництва як традиційного явища української музичної культури (Ф.Колесса, М.Лисенко, Г.Хоткевич а також Н.Брояко, В. Кушпет, Т.Сідлецька, Н.Супрун-Яремко та ін.); психологічна вікова специфіка підліткового віку (Н.Абдюкова, М.Заброцький, Р.Павелків, Н.Токарева, А.Шамне та ін.); ідеї провідних музикантів-педагогів щодо проектування методичної моделі навчання бандуриста (С.Баштан, Н. Брояко, К. Вержановський, Т. Танцюра, А. Омельченко, Н.Турко та ін.).

Експеримент відбувався в умовах уроків бандури на базі КУ «Бродівська школа естетичного виховання» Золочівського району, Львівської області. У дослідженні взяли участь 21 учень, 5 викладачів класу бандури.

Апробація результатів дослідження.

- Основні результати магістерської роботи обговорювались на науковій конференції викладачів та здобувачів вищої освіти ІМ РДГУ 29.03.2023р.; у звітах здобувача вищої освіти о.р. «магістр» за підсумками виконання індивідуального плану науково-дослідної роботи у 2022-2023 навчальному році; у роботі науково-методичного семінару кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання РДГУ; методичного семінару викладачів народних інструментів КУ «Бродівська школа естетичного виховання» Золочівського району, Львівської області.
- Основні положення дослідження стали предметом обговорення на засіданнях кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання 2022 - 2023.
- Концепція дослідження була узагальнена у форматі наукової статті «Музичний розвиток підлітків засобами бандурного мистецтва» [92, с.188 - 195].
- Результати дослідження були продемонстровані шляхом участі учнів автора роботи у Всеукраїнських конкурсах «Відлуння Митуси» (м.Львів), «Франкове підгір'я» (м.Дрогобич), ім. Г. Жуковського (м. Радивилів), I Міжнародного фестивалю-конкурсу соло-виконавців «Перлина Заходу» (м.Київ). Учениця 5 класу Кривошина В. – лауреатка 3-ї премії Міжнародного конкурсу-фестивалю «Зірковий грамофон талантів» (м.Львів).

Наукова новизна дослідження. Конкретизовано сутність та компонентну структуру музичного розвитку підлітків-бандуристів.

Магістерська робота складається із вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу та загальних, списку використаної літератури (93 джерела) та додатків. Загальний обсяг – 84 сторінки.

РОЗДІЛ I. Психолого педагогічні та культурологічні основи проблеми музичного розвитку підлітків-бандуристів

1.1 Психолого-педагогічний зміст поняття «музичний розвиток особистості»

Музичний розвиток особистості є важливою складовою її художньо-естетичної культури. Він супроводжується якісними видозмінами, що відбуваються у різних сферах особистісної свідомості під впливом музичного мистецтва. Зокрема видатний педагог-гуманіст В.О.Сухомлинський з цього приводу говорив: «Пізнання світу почуттів неможливе без розуміння й переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати музику й діставати насолоду від неї» [73, с.134]. Стосовно виключних можливостей музики у естетичному вихованні підлітка, який знаходиться між дитинством і дорослістю, пошлемось ще на один його вислів: «Без музики важко переконати людину, яка вступає в світ, у тому, що людина прекрасна, а це переконання, по суті, є основною емоційної, естетичної, моральної культури» [73, с.134]. Тому використання потужних можливостей музичного мистецтва а, отже, - педагогічно організований музичний розвиток особистості, - це один з шляхів формування високодуховної, творчої нації.

З метою забезпечення цілеспрямованого ефективного педагогічного впливу, визначимо зміст та структуру нашого ключового поняття. Розвиток - «процес, унаслідок якого відбувається зміна якості чого-небудь, перехід від одного якісного стану до іншого, вищого» [7, с. 1235]; «ступінь освіченості, культурності, розумової, духовної зрілості» [7, с. 1235].

Інтегрування людини у соціум, тобто суспільне середовище, перетворює її у особистість. Цьому процесу типове набуття індивідом соціальних якостей. Тому у соціальному контексті дане поняття набуває особистісного аспекту. Особистісний розвиток здійснюється у різних напрямках, залежно від провідних чинників. Так, під впливом музичного мистецтва відбувається музичний розвиток особистості. Це розвиток перш за все музичних здібностей а також таких особистісних якостей музичного реципієнта як сприймання, мислення, пам'ять, вищі почуття, воля,

креативність, виконавські уміння. Отже, музичний розвиток – це результат формуючого педагогічного впливу в умовах організованої системної музичної освіти. У свою чергу підсумком індивідуального музичного розвитку може стати особистісна музична культура. Ця категорія сьогодні часто звучить у наукових дослідженнях у якості синоніму до поняття «музичний розвиток». Пошлемось на позицію Л.Школяр, яка у праці «Вивчення музичної культури молодших школярів» (1998) стверджує, що у процесі формування музичної культури відбувається розвиток музичних здібностей, зокрема до музичних сприймання, відчуття, мислення. Таким чином науковець у структурі музичного розвитку передбачає 3 складові – музичні грамотність, досвід, творчу активність.

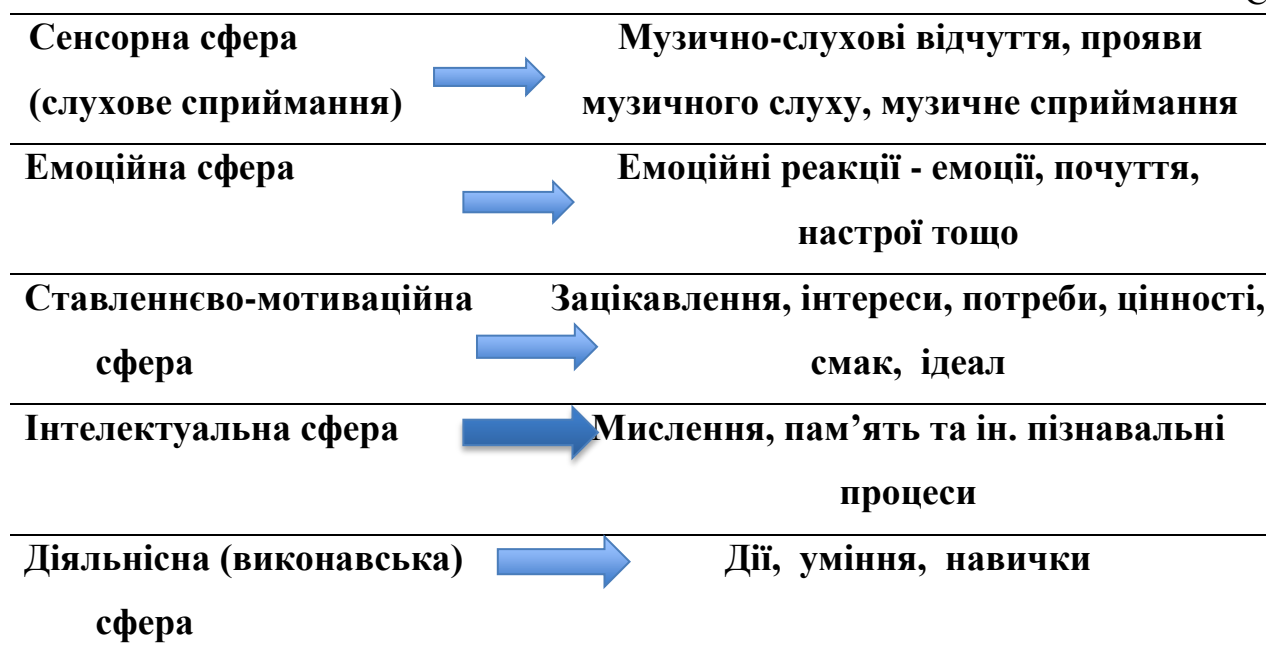
О.Ростовський, В.Черкасов, говорять про аспекти музичного розвитку, орієнтовані на становлення музичної культури учня як невід'ємної частини його духовної культури [60, с.5; 85, с.151]. Водночас Л.М.Масол пропонує більш широке бачення векторів музичного розвитку особистості. Зокрема це цілісний художній образ світу як інтегральна основа світогляду; естетичне ставлення до явищ дійсності та особисто-ціннісне ставлення до мистецтва; творчий потенціал особистості; загальні та спеціальні здібності; система мистецьких та ін. компетентностей; художнє мислення; потреба та здатність до самостійної мистецької, зокрема, музичної діяльності [43, с.250]. Водночас науковиця зазначає, що музичний розвиток відбувається у процесі перцептивної, аналітичної, тобто мисленнєвої та практичної діяльності, що дозволяє нам виокремити у структурі музичного розвитку сенсорно-перцептивну (усі сторони музичного слуху), когнітивну (музичні пам'ять, мислення, уява, асоціації), художньо-практичну (виконавські, слухацькі творчі уміння, навички), мотиваційну (музичні інтереси, смаки, потреби) особистісні сфери.

Зазначимо, що зміст поняття «музичний розвиток» залежить від вікових особливостей особистості, умов, у яких вона зазнає музичного впливу, мети та завдань останнього. Науковець І.Газіна [12, с.8] виділяє 4 сфери музичного розвитку особистості, які ми інтерпретуємо нижче (див. схему 1.1 «Структура музичного розвитку особистості»): сфера слухового сприймання; емоційна;

ставленнєво-мотиваційна та діяльнісна сфери. Вважаємо, що музичний розвиток особистості школяра у значній мірі визначає система музичних знань, які є основою пізнавальних процесів, компетенцій а також проявів творчості, світогляду, смаку тощо. Саме тому у нашій структурі передбачена інтелектуальна сфера.

Структура музичного розвитку особистості

Схема 1.1



На думку дослідника М.Ляшка музичний розвиток як будь-які інші психічні процеси має свою динаміку та свій поступ, зокрема йде по зростаючій лінії. Це перехід від мимовільних відгуків на музику до естетичного відношення до неї, від імпульсивних прагнень співати, рухатися під музику до виразного осмисленого виконання, від приємних відчуттів сприйняття музичних звуків до емоційного і свідомого слухання твору [40, с. 400-403]. Отже, у нашому розумінні музичний розвиток – це процес якісних змін, що відбуваються у музичному досвіді особистості, зокрема у її слуховій, інтелектуальній, емоційній, ставленнєвій та практичній сферах.

Важливою складовою музичного розвитку є музичні здібності. Досить часто ступінь їх розвитку ототожнюють із музичним розвитком у цілому. Зокрема така позиція має місце у процесі спеціалізованої музичної освіти в умовах дитячої музичної школи. У вітчизняній психології початок дослідженню музичних здібностей поклав вчений Б.Теплов. За його визначенням структура музичних

здібностей складається з ладового почуття (яке проявляється в емоційному «пізнанні» мелодії), слухового уявлення (що виражається у точному відтворенні мелодії зі слуху) та музично-ритмічного почуття.

Так, у праці «Психологія музичних здібностей» (1947) він обґрунтовує поняття «ладове почуття» як здатність емоційно розрізняти ладові функції звуків мелодій, відчувати емоційну виразність звуковисотного руху. Виявляється ця здібність у сприйманні мелодій, впізнаванні її дитиною, точності інтонування. Ладове є емоційним компонентом музичного слуху. Слухове уявлення, на його думку, - це репродуктивний або відтворювальний компонент музичного слуху. Музично-ритмічне почуття – «основа всіх музичних проявів» [77, с. 381]. Ця структура вплинула на методику діагностики музичних здібностей. Сьогодні музична педагогіка (Н.Ветлугіна, М.Ляшко, Т.Орлова) пропонує вивчати музичні здібності за трьома напрямками: вивчення рівнів розвитку ладового почуття, музично-слухових уявлень, музично-ритмічного почуття.

Вище згаданий вчений М.Ляшко виділяє основні та загальні музичні здібності. До першої групи поряд з ладовим почуттям, музичною уявою він відносить музично-ритмічне відчуття – здатність сприймати, переживати, точно відтворювати і створювати нові ритмічні сполучення. [40, с. 400-403]. До загальних музичних здібностей віднесено, зокрема, музичну пам'ять (засвоєння знань, умінь і навичок), що впливає на процес накопичення музичних вражень і слухового досвіду, музичне мислення, яке пронизує усі процеси музичної діяльності. Інші вчені, наприклад, К.Тарасова («Онтогенез музичних здібностей», 1988), до загальних музичних здібностей відносить здатність дитини емоційно відгукуватись на музику; сенсорні прояви, інтелектуальні здібності: музичне мислення, музичну уяву та музичну пам'ять [76, с.122].

Зазначені музичні здібності інтегруються у такій важливій якості індивідуального музичного розвитку як музичний слух. Під ним розуміють: здатність сприймати смисловий зміст музики (Б.Теплов); здатність сприймати, уявляти, осмислювати музичні враження (А.Островський); здатність до створення та виконання музики на основі сприймання елементів музичної мови (висоти, сили,

тривалості, тембру), а також часових та функційних зв'язків між ними (ладове відчуття, відчуття ритму), аналізу співвідношення звуків, запам'ятовування та відтворення їх (Ю.Юцевич) [89, с. 247]. Часто під музичним слухом розуміють ступінь слухових відчуттів. Наприклад, мається на увазі висока точність, деталізованість сприйняття як окремих музичних елементів або якостей музичних звуків (висоти, гучності, тембру), так і функціональних зв'язків між ними в музичному творі (відчуття ладу, відчуття ритму, мелодичний, гармонічний та ін. види слуху) [68].

Різновиди музичного слуху є середовищем, у якому розвиваються музичні здібності, тобто здійснюється особистісний музичний розвиток. У сфері музичних здібностей виокремлюють зовнішній та внутрішній слух. Зовнішній слух забезпечує сприйняття музики, виконуваної іншою особою. Слуховими об'єктами в цьому разі є звуковисотність, динаміка, метроритміка та тембр. Саме тому виділяють звуковисотний, динамічний, тембровий та ін. підвиди музичного слуху. Внутрішній - здатність до ясного уявного представлення (наприклад, по нотному запису або по пам'яті) окремих звуків, мелодичних і гармонічних побудов, цілих музичних п'єс [68]. Внутрішній слух пов'язаний зі сприйняттям власної гри, самоаналізом, самоконтролем [40, с. 400-403].

Музичний слух складається з ряду взаємопов'язаних компонентів: звуковисотного, ладового, метро-ритмічного, гармонічного слуху. За способом і характером сприймання розрізняють слух відносний і абсолютний. Так, абсолютний - здатність визначати абсолютну висоту музичних звуків, не порівнюючи їх з еталоном; відносний - здатність визначати і відтворювати звуковисотні відносини в мелодії, акордах, інтервалах і т. д. [68].

Оскільки ми трактуємо термін «музичний розвиток» як багатозначний, передбачаючи у його змісті таку важливу структурну складову як музичні здібності, то зауважимо, що у науковій літературі часто поряд з цим терміном використовується поняття «музикальність» або «музичність», що розуміється як комплекс властивостей особистості, який виник і розвивається в процесі зародження, створення та освоєння музичного мистецтва; сукупність здібностей,

необхідних для успішної музичної діяльності. [9, с. 98]. Також під музикальністю розуміють комплекс природних задатків - музичного слуху, ладового і ритмічного почуттів, музичної пам'яті, які утворюють сприятливі передумови для виховання у особистості музичного смаку, здатності до цілісного сприйняття музики, підготовки до професійних занять музичним мистецтвом [47].

У праці «Музичний розвиток дитини» Н. Ветлугіна зазначає, що музикальність складається з комплексу якостей, необхідних для успішної музичної діяльності. На базі єдності емоційного та слухового компонентів розвиваються дві основні музичні здібності. Одна з них - це здатність переживати, розрізняти, уявляти і відтворювати ладовисотні співвідношення; друга - здатність переживати, розрізняти і відтворювати музичний ритм. Обидві здібності необхідні для будь-якої діяльності - сприйняття, відтворення і творчості [9, с.17]. Отже, музикальність як важливий показник музичного розвитку особистості, передбачає наявність запитів, інтересів, пов'язаних з різноманітними музичними творами, з різними видами музичної практики. Основна ознака музикальності – переживання музики як вираження певного змісту, тобто музичне переживання. Останнє за своєю суттю є емоційним переживанням, оскільки поза емоційним станом зміст музики досягнути не можна. Музикальність особливо виявляється в активній самостійній музичній діяльності людини.

Показником музикальності є якість та рівень емоційної реакції особистості на музичне мистецтво. Таким чином, важливим структурним компонентом і напрямом музичного розвитку особистості є її емоційна сфера. Як відомо, емоції і почуття здійснюють сигнальну та регулювальну функції, спонукають людину до знань, праці, вчинків або стримують її. Водночас нагадаємо, що музика, за словами В.О.Сухомлинського, - це мова почуттів; вчитель правильних почуттів (Арістотель). Музика здатна розкрити таємничий і безмежний світ думки, почуття, переживання. Головним виразником емоційної складової музики є мелодія - (грец. – пісня, спів, наспів) – один з основних елементів музики; одноголосно виражена музична думка, що становить послідовність звуків різної висоти, упорядкованих згідно з визначеними тональними, метроритмічними і формальними принципами. Мелодія –

основна музична думка, що виділяється серед інших компонентів і відіграє роль провідної теми [44]. Саме тому такий орієнтований на даний засіб виразності показник музичного розвитку дитини як мелодичний слух є інтегрованим особистісним утворенням, що поєднує звуковисотний, ладовий, метро-ритмічний різновиди музичного слуху. Носіями емоційного змісту музики є усі засоби музичної виразності. Наприклад, високий звук сприймається як більш легкий, тому світлий, радісний. Для створення певного настрою в музиці також важливий лад, тобто порядок взаємозалежності між звуками. Мажорний лад сприймається як бадьорий, емоційно позитивний, мінор – як похмурий, сумний. За окремими гармоніями навіть закріпились емоційні ознаки: енергійний мажорний тризвук; печальний – мінорний; тривожний – зменшений септакорд; світлий весняний – малий мінорний септакорд тощо.

Педагогічно грамотний підбір дидактичного музичного матеріалу, зокрема музичних творів, як правило викликає у дітей яскраві емоційні реакції. Важливими умовами стимулювання «небайдужості» реципієнта до музичної образності є наступні: відповідність та зрозумілість музичного твору дітям певного віку; відповідність його інтересам; зорієнтованість на завдання освітнього процесу, тобто здатність їх вирішити при допомозі обраної музичної образності. Водночас, педагогу варто не забувати, що найважливішою умовою морально-естетичного впливу музики на людину є злиття емоційних та інтелектуальних сторін сприйняття. Це означає, що уявлення, знання як основа усіх пізнавальних процесів, забезпечують змістовність різних видів музичної діяльності. Тому, здійснюючи цілеспрямований музичний розвиток, педагог повинен пам'ятати про його зв'язок із пізнавальними процесами, інтелектуальною сферою особистості. Наведемо вислів психолога Н. Теплова: «...з почуття повинно починатися сприйняття мистецтва, через нього воно повинно йти, без нього воно неможливе, але почуттям художнє сприйняття, звичайно, не обмежується» [49, с. 188].

Музичний розвиток включає формування та збагачення особистісних переваг, зацікавлень, інтересів, що мають скласти основу музичного смаку та ідеалу.

Музичний розвиток особистості здійснюється у різнобічній музичній практиці, зокрема, у слуханні, виконанні, творчості. Тому у цьому аспекті важливими векторами є:

1) здатність цілісного сприйняття музики (уважне слухання та співпереживання художнього образу в його розвитку) і диференційованого (розрізнення засобів музичної виразності);

2) виконавські здібності (чистота співочих інтонацій; узгодженість рухів при грі на дитячих інструментах);

3) здатності, що проявляються в творчій уяві при сприйнятті музики, в пісенних, музично ігрових танцювальних імпровізаціях. Отже, музичні здібності, об'єднанні у музикальність; музичні емоції та почуття, музичні ставлення та діяльність є основними складовими музичного розвитку особистості [41, с. 66].

У процесі поступового і послідовного виконання учнями різноманітних завдань формуються уміння, тобто здатність індивідууму належно виконувати певні дії, заснована на доцільному використанні набутих знань і навичок [15, с. 338]. Отже, уміння залежать від умов навчання, організації навчального процесу, його методичного спрямування а також - від індивідуальних особистісних особливостей. Уміння часто переходять у навички, оскільки між ними існує тісний взаємозв'язок. Щодо останніх, то педагогіка розглядає їх як дію, доведену внаслідок багаторазових вправ до досконалості виконання завдань і різних видів творчої діяльності. Зокрема, С.Гончаренко акцентує їх автоматичний характер [15, с. 221], наголошує, що у міру опанування учнями знаннями й уміннями автоматизовані елементи з'являються в їхній усній і письмовій мові, у різних видах навчальної діяльності [15, с. 221]. Якщо уміння — це готовність людини до свідомих і точних дій, то навичка - автоматизована ланка цієї діяльності. Головним методом формування навичок є вправляння, що полягає у повторному виконанні дії з метою її засвоєння [15, с. 58].

Музична педагогіка, зокрема виділяє ряд основних вмінь і навичок, що формуються у процесі індивідуального музичного розвитку. Наводимо їх на основі досліджень Н.Ветлугіної, адаптуючи до проблеми нашого дослідження.

1. Цілісне та диференційоване сприйняття того чи іншого твору, орієнтування в ньому. Цілісне сприйняття передбачає адекватну емоційну реакцію на загальний настрій пісні або п'єси. Учень слідкує за розвитком образу, вираженого комплексом музичних засобів у певній формі. Кількаразове прослуховування дозволяє сприймати музику диференційовано, вловлювати її характерні риси. Ці вміння допомагають покращувати художню та технічну якість власного інструментального виконання [9, с. 98]. Як зазначала Н. Ветлугіна, яка досліджувала музичний розвиток дитини дошкільного віку, якість музичної сприйнятливості не є наслідком вікового становлення людини, а є результатом цілеспрямованого виховання, підпорядкованого на різних вікових етапах загальним закономірностям [9, с. 98].

2. Співпереживання (емпатія) емоційному змісту музики, адже, за словами В.Сухомлинського «...мелодія передає найтонші відтінки почуттів, недоступні слову...» [73, с. 176]. Музичне співпереживання - основа виразного музичного виконавства.

3. Образне виразне виконання. Це вміння виявити своє ставлення до виконуваного твору; невимушеність, природність дій в усіх видах музичної діяльності, у тому числі і виконавської. Оскільки ми говоримо про учнів дитячої музичної школи, тобто про дітей молодшого та середнього шкільного віку, відзначимо також важливість досягнення точності інструментально-виконавських навичок.

4. Творчі прояви дітей, тобто розвиток музично-творчих умінь та навичок самовиявлення у процесі музичної активності. У контексті навчання інструментальному виконавству відмітимо такий рівень творчості як інтерпретація композиторського задуму, тобто відтворення образного змісту музичного твору.

5. Уміння діяти самостійно у процесі музичної діяльності. Зазначимо, що тут важливим є компетентнісний підхід, результатом якого є сформоване вміння застосовувати отриманий музичний досвід у самостійній діяльності. Також зацентруємо увагу на розвитку потреби у творчій самореалізації, мистецькому, зокрема, музичному самовдосконаленні учня ДМШ. Основою формування музичних умінь є відповідні знання та уявлення. Тому у процесі музичного розвитку учня слід

звертати постійну педагогічну увагу на формування та збагачення уявлень учня про сутність, види, жанри музичного мистецтва, на досягнення музичної грамотності, зокрема, у процесі виконання зразків бандурного мистецтва [85, с.153-154].

Висновок. Узагальнимо вище сказане. Музичний розвиток особистості є важливим показником її особистісної музичної культури і водночас результатом її музичного формування (Н.Ветлугіна, І.Газіна, М.Ляшко, Л.Масол, О.Ростовський, В.Черкасов та ін.). Тому він є ціллю музичної освіти, зокрема, здійснюваної в умовах ДМШ.

Музичний розвиток особистості являє собою системний процес, який має свої домінанти у кожному віковому періоді, залежить від середовища, у якому він відбувається (дитяча музична школа, домашнє навчання, урок мистецтва тощо), прийомів, методів реалізації педагогічних завдань.

Під музичним розвитком педагогіка розуміє процес якісних змін, яких зазнають музичні здібності особистості а також її інтелектуальна, емоційна, мотиваційна, діяльнісна сфери свідомості (Є.Абдуллін, К.Ветлугіна. І.Кірнарська, М.Ляшко та ін.).

Провідними компонентами, що визначають результативність музичного розвитку особистості, ми передбачаємо наступні: сфера музично-слухового сприймання (музично-слухові відчуття, прояви музичного слуху); емоційна сфера (емоційні реакції); ставленнєво-мотиваційна сфера (музичні зацікавлення, інтереси, потреби, цінності, смак, ідеал); інтелектуальна сфера (пізнавальні процеси: музичне мислення, увага, пам'ять тощо); діяльнісна (інструментальні та вокальні дії, уміння, навички) (І.Газіна, В.Черкасов та ін.).

1.2. Вікові особливості музичного розвитку підлітків

У центрі нашої уваги знаходяться учні-бандуристи підліткового віку, тобто категорія дітей, яка стоїть на порозі дорослого самостійного життя, професійної орієнтації. Тому художній, зокрема, музичний розвиток особистості підлітка є водночас і складовою, і різновидом його цілісного гармонійного розвитку. «Кожен

педагог, - вважав В.О. Сухомлинський, - повинен глибоко знати ... індивідуальність кожного учня, джерело його розумового, морального і емоційного розвитку» [74, с. 475]. Тому у даному розділі приділимо увагу як провідним психологічним чинникам музичного розвитку учнів цього віку, так і особливостям їх музичної діяльності.

Підлітковий вік - один із найскладніших життєвих періодів особистості. Про це говорять назви, присвоєні йому психологами: «перехідний», «протестний», «кризовий» (М.Заброцький, Р.Павелків, Н.Токарева, А.Шамне та ін.). Зокрема, Л.С.Виготський та Д.Б. Ельконін виділяють 3 кризи (11-ти, 13-ти, 15-ти років), типові цьому часу [81, с. 196]. Підлітковий вік ще називають критичним. Справді, кризи бувають, але це не значить, що вони обов'язкові. Підлітки – це вже не діти, але ще не дорослі, тому вони потребують особливого ставлення до себе. Труднощі зникають, якщо вихователі розуміють зміни, які відбуваються у психічному житті дітей, поважають нові його тенденції, сприяють реалізації підлітків, відповідно організовуючи різні види їх діяльності, взаємини в колективі, участь у громадському житті [25, с. 54].

Підлітковий вік охоплює період розвитку дитини від 11 до 15 років. Він є органічним продовженням молодшого шкільного віку і водночас відрізняється від нього. Його називають перехідним, тому що відбувається перехід від дитинства до юності у фізичному, психічному і соціальному аспектах.

Підлітковий вік - період переходу від дитинства до дорослості, інтенсивного становлення почуттів і волі, спрямованості, готовності жити і діяти так, як живуть і діють дорослі. Підліток усвідомлює себе дорослою особою. Зростає його активність, відбувається ціннісна переорієнтація під впливом прагнення бути дорослим. Проте він поводить себе ще як дитина. Психічному його розвитку властиво багато суперечностей. Підліток - ще дитина, і вже - не дитина. Він має деякі риси дорослого, але - ще не дорослий, намагається обмірковувати свої прагнення, дії, як це роблять дорослі, але своєрідно, по-дитячому. Саме ця суперечність у психічному розвитку потребує у спілкуванні з ним значного такту, обережності, делікатності, які є суттєвими у процесі нормального становлення його особистості [38, с. 71].

Найважливішим новоутворенням підліткового віку є становлення самосвідомості підлітка, яка характеризується передусім почуттям дорослості [25, с. 54]. Автор В.С.Лозниця визначає його як «новий рівень домагань, що передбачає майбутнє становище, якого ще підліток не досяг» [38, с. 71]. За словами М.Заброцького, підліток намагається зайняти місце дорослого в системі реальних стосунків між людьми, тому для нього мужність, сміливість важливі передусім у зв'язку з цією соціальною позицією [25, с. 54]. Водночас дитина цього віку вимагає визнання своєї самостійності, рівності з дорослими, хоча реальні фізичні, інтелектуальні й соціальні передумови для цього й відсутні [25, с. 54]. Самооцінка набуває не меншого значення, ніж оцінювання його дорослими. Прагнення розібратися в собі та своїх особливостях, бажання порівняти себе з іншими та оцінити їх якості породжують підвищену чутливість до оцінювання особистісних якостей, поведінки, ставлення до себе загалом. Надзвичайно високою стає потреба підлітка у спілкуванні із ровесниками. За спостереженнями психологів спілкування з товаришами в цьому віці набуває такої цінності, що нерідко відсуває на другий план і навчання, і навіть стосунки з рідними [25, с. 54].

Дослідник С.Солодчук, вивчаючи проблеми дитини підліткового віку у сучасних українських реаліях, зазначає, що конкретна культурно-історична ситуація визначає основні тенденції розвитку особистості [69, с. 70]. Зокрема, посиляючись на висновки А.Шамне [87, с. 183-189], він відмічає деідеологізованість, орієнтування на нові демократичні цінності сучасних підлітків, їх свободу щодо вибору поглядів, поведінкових норм, зовнішності та ін. Водночас дослідник відзначає такі особистісні підліткові «негативи» як «бездуховність, культ грошей та матеріальних цінностей, меркантильність, споживчий спосіб життя, знецінення моральних цінностей, всюдозволеність, відсутність ідеалів та патріотизму» [69, с. 71]. Вище названий науковець також наголошує на зміні змісту провідної діяльності підлітка, вказує на зниження цінності знань, послаблення мотивації учіння, втраті інтересу до технічних наук, до літератури і т. п. [69, с. 72]. Натомість виникли нові характеристики підлітка - «здатність опрацьовувати великий обсяг інформації,

швидкість опанування інформаційними технологіями та нестереотипне, креативне мислення тощо» [69, с. 72].

Оскільки музичний розвиток – це складний системний процес, що передбачає якісні зміни музичних здібностей особистості, а також - у її інтелектуальній, емоційній сферах свідомості, то зупинимось на особливостях інтелектуального, емоційного, в цілому музичного розвитку підлітків.

Підлітковий вік характеризується значним розвитком пізнавальних процесів. Навчання залишається основним видом діяльності, проте зазнає значних змін в організації, змісті. Воно характеризується довільністю, зростанням активності й самостійності, зміною пізнавальних і соціальних мотивів навчання. У цьому віці зростає значення праці в житті, розширюється участь дітей у продуктивній трудовій діяльності в школі і поза нею. Це відповідає їх фізичним можливостям і потребам. Підлітки здатні до тривалої систематичної праці, усвідомлюють її суспільне значення, прагнуть до її результативності. Їх приваблює праця, в якій можуть виявляти певну ініціативу і творчість [25, с. 57]. Зазнає якісних змін мотивація навчання. Поглиблюючись і диференціюючись, пізнавальні інтереси підлітків стають виразнішими, стійкішими і змістовнішими.

Упродовж цього періоду триває розвиток сприймання, творчого мислення, відбувається перебудова пам'яті, розширюються межі уяви, [85, с. 374]. Дослідниця Г.Дідич зазначає: «шлях створення кращих умов для музичного розвитку школярів – це контроль над чинниками сприймання. Обсяг життєвого і музичного досвіду, специфіка мислення, а саме – схильність до аналізу, здатність абстрагуватись, складають особливості музичного сприймання» [19, с.128 - 133]. Отже, у процесі музичного розвитку особлива увага має приділятися музичному сприйманню підлітка. Воно характеризується цілісністю та структурністю. У підлітковому віці важливим чинником музичної діяльності дедалі більше стає попередній музичний досвід, зокрема, зростає роль знань у сприйманні музичних творів [60, с. 42]. Сприймаючи музичний твір, підлітки не лише виділяються його мовні особливості та характеристики, але і об'єднують їх у єдине ціле – музичний образ. Навмисне (довільне) сприймання поступово переростає у спостереження. Тому музичному

сприйманню підлітка показові осмисленість та узагальненість. У цьому віці домінує аналітичний тип сприймання [85, с. 374 - 375]. Інтелектуалізація процесів сприймання – необхідна умова успішного засвоєння будь-якого навчального матеріалу. Сприймання все більшою мірою починає характеризуватися планомірністю і послідовністю. Систематичними стають спостереження, включаючи в себе розумові операції зіставлення, порівняння, узагальнення і класифікації сприйнятих об'єктів [67, с. 77 - 78].

Перші кроки якісних перебудов вищих психічних функцій характеризуються тим, що мислення у підлітковому віці стає менш предметним і наочним. З розумовою діяльністю відбуваються зміни, які визначають перехід до абстрактного і формального мислення [11, с. 20-22.]. Зміни в інтелектуальній сфері виражаються у зміні співвідношень між конкретно-образним та абстрактним мисленням на користь останнього, у формуванні понятійного мислення, яке характерне передусім для юнацького віку, але починає розвиватись уже в молодших підлітків. Мислення набуває здатності виробляти гіпотетично-дедуктивні судження (тобто здатність будувати логічні міркування на основі висунутих гіпотез) [25, с. 76-77]. Також відмітимо, що мислення використовує нові можливості для створення ідеалів, які не обов'язково реалізуються в діях. Підліток може думати одне, а говорити інше. Формальна логіка мислення сприяє інтелектуалізації перцептивної (відчуття і сприймання) і мнемічної (пам'ять) сфер [67, с. 183-184]. Підлітки прагнуть до логічного осмислення матеріалу, застосовуючи при цьому порівняння, зіставлення, узагальнення, класифікацію тощо. Підвищується рівень абстрагування, формуються системи прямих і зворотних логічних операцій, міркувань та умовиводів, що стають більш свідомими, обґрунтованими. Пошлемось на думку М.Заброцького, який відзначає важливу особливість цього віку – формування активного, самостійного, творчого мислення [25, с. 77].

Науковці Л.Долинська, О. Скрипник, З.Огороднічук вказують на те, що процес оволодіння у підлітковому віці більш складною системою знань впливає на розвиток мимовільної і довільної пам'яті. Більша частина підлітків здатна керувати своїм довільним запам'ятовуванням. Здатність до останнього повільно, але постійно

зростає. У середині даного віку спостерігається найбільш швидкий темп у розвитку пам'яті. При цьому перебудовується смислова пам'ять, яка набуває опосередкованого і логічного характеру [67, с. 187]. Значно збільшується обсяг пам'яті, при цьому не лише за рахунок кращого запам'ятовування матеріалу, а й логічного його осмислення. Пам'ять підлітків, як і їх увага, поступово набуває характеру організованого, регульованого і керованого процесу. Відбуваються істотні зміни в перебігу логічної пам'яті, зокрема швидко формується смислова логічна пам'ять [25, с. 76]. Вона підпорядковується установкам: засвоїти, зрозуміти, розібратися і запам'ятати матеріал. Узагальнені прийоми логічної пам'яті дають можливість учням запам'ятовувати пояснення, основні факти, пов'язані з доведенням, судженням, умовисновком тощо. Водночас пам'ять починає характеризуватися достатньо високим рівнем оволодіння складною системою узагальнених знань та вмінням їх розуміти і запам'ятовувати. Поряд з формою (опосередкованість, логічність) змінюється і зміст матеріалу, що запам'ятовується. Більш доступним стає запам'ятовування і збереження абстрактного матеріалу [67, с. 187].

Отже, інтелектуалізація усіх психічних процесів позначається і на пам'яті. Запам'ятовування стає щораз усвідомленішим, довільнішим і цілеспрямованішим. Це ж можна сказати і про увагу – ще один важливий пізнавальний процес. Остання розвивається у зв'язку з формуванням у нього умінь вчитись і працювати, стаючи водночас одним з їх компонентів. Навчальний процес ставить підвищені вимоги до уваги підлітків, здатності зосереджуватись на змісті навчальної діяльності й відволікатись від сторонніх показників. Навчання вимагає як мимовільної, так і довільної уваги, сприяє зростанню обсягу уваги, вдосконаленню уміння розподіляти і переключати її. Значні досягнення у розвитку уваги підлітків виявляються у формуванні в них вищих довільних її форм, у виробленні уміння свідомо спрямовувати увагу на певні об'єкти, тривалий час на них зосереджуватись, переборювати відволікання, переключати увагу на нові завдання й розподіляти її. У 12-14 років спостерігається зростання в учнів обсягу уваги, її концентрації і

стійкості [45]. Для підлітків характерним є прагнення виховувати в собі здатність бути уважними, елементи самоконтролю й саморегуляції.

У підлітків поступово виробляється вміння свідомо спрямовувати увагу на певні об'єкти, тривалий час на них зосереджуватись, переборювати відволікання, переключати увагу на основні завдання та розподіляти її, тобто формуються вищі довільні форми уваги. Пов'язані такі зміни із загальним психічним розвитком, зокрема з розвитком мислення. Паралельно збільшується обсяг уваги, зростає її концентрація та стійкість. Водночас підліткам ще важко керувати увагою в умовах підвищених вимог до себе, що зумовлено певною імпульсивністю, властивою віку. Отже, розширюються можливості учнів цього віку зосереджуватись на об'єктах, даних не лише наочно, а й уявно, у думках. Вдосконалюється вміння розподіляти та переключати увагу. Увага стає більш контрольованою, збільшується кількість елементів самоконтролю та саморегуляції. Розвиток уваги в цьому віці безпосередньо пов'язаний з вольовою активністю підлітка, оскільки зростаючі наполегливість та довільність є прямим проявом змін у вольовій сфері.

Педагоги-практики спостерігають: виховання уваги створює такі внутрішні умови пізнавальної діяльності особистості, які є гарантією розвитку пам'яті, мислення, уяви, почуттів і волі. При зацікавленій позиції виробляється вміння бути уважним, навіть при заважаючих зовнішніх обставинах, зростає концентрація і стійкість уваги. Заняття і захоплення, в яких реалізуються ціннісні орієнтації учнів, створюють умови для вдосконалення вміння розподіляти і переключати увагу та нівелювати її слабкий бік – неуважність. Уважність у взаємовідносинах набуває особистісного і морального смислу [67, с. 195].

Психічний розвиток підлітка нерозривно пов'язаний з подальшим розвитком процесу мовлення, що відбувається внаслідок оволодіння рідною мовою, її лексичними, гармонічними, фонетичними можливостями. Зокрема на це звертає увагу науковець М.Заброцький [25, с. 76-77]. Розвивається мовлення і як засіб спілкування з іншими людьми, і як спосіб набуття знань, і як інструмент творення та засіб вираження емоційних станів та вольової регуляції поведінки, і як об'єкт вивчення. Основним вектором у цьому віці є вдосконалення мовлення як засобу

спілкування. Посилюється інтерес до оволодіння засобами виразності мови, оскільки багато хто з підлітків вбачає в оволодінні зовнішнім мовленням свою інтелектуальну силу. Воно стає контекстним, все менше пов'язаним з конкретною ситуацією, хоч елементи ситуативності ще зберігаються. У зв'язку з цим посилюється інтерес до оволодіння засобами виразної мови, до алегорій, крилатих слів і метафор. Підлітки розуміють гумор, мовні засоби його вираження. Користуючись внутрішнім мовленням, вони шукають адекватні способи передачі своїх думок [67, с. 77 - 78].

У цьому віці зростає цілеспрямованість і активність сприймання і відчуття, які розвиваються і функціонують в органічному взаємозв'язку. Удосконалення чутливості відчуттів знаходить своє відображення у повноті та детальності сприймань. Тоншими і диференційованими стають відчуття, змістовнішими – сприймання. Все це призводить до трансформації процесів відчуття та сприймання у цілеспрямовані сенсорні та перцептивні дії. Зокрема, це відзначають науковці Н.Апраксина, О.Ростовський, В.Черкасов та ін. Удосконалення сприймання в цьому віці пов'язане як з розвитком уміння краще і продуктивніше використовувати свої органи чуттів, так і з формуванням здатності до більш складного аналізу й синтезу сприйманих об'єктів, спрямованих насамперед на з'ясування внутрішніх властивостей цих останніх.

Визначені перетворення пізнавальної сфери стають суттєвими передумовами емоційних змін. В житті підлітка емоції і почуття займають значне місце, про що свідчать особливості їх поведінки. Взагалі, в цьому віці дані психічні функції стають набагато глибшими і змістовнішими.

Емоційна сфера школяра підліткового віку зазнає бурхливого розвитку. Емоційні стани підлітка - дуже контрастні, з раптовими переходами від надмірної рухливості до спокою, від піднесення до байдужості [25, с. 62 - 63]. Підвищена емоційність та збудливість пояснює схильність до афектів, різких виявів радості, гніву, невдоволення та ін. Водночас переживання набувають дедалі більшої стійкості, тривалості [25, с. 62 - 63]. Отже, підсилюється вплив почуттів підлітка на всі сторони його життя.

Оскільки музика є носієм емоційного світу, вона здатна впливати на так звані «вищі почуття» підлітка. Так, моральні почуття, які ще перебувають на стадії формування, засвоєні норми поведінки визначають зміст і спрямування його дій. Проте у поведінці не завжди поєднуються слова, почуття та дії. Деякі з них не усвідомлюють зв'язку між відомими їм загальними нормами і власною поведінкою в конкретній ситуації. У підлітковому віці поступово відбувається перехід від ситуаційного переживання краси явищ, природи, музичних і літературних творів, творів живопису до стійких естетичних почуттів, які є наслідком систематичного виховання [25, с. 62 - 63].

За результатами досліджень вчені Н.Абдюкова, О.Литвиненко визначають наступні характеристики емоційної сфери підлітків: висока емоційна збудливість, запальність, бурхливий вияв почуттів, пристрасність; стійкість емоційних переживань у порівнянні з молодшими школярами; підвищення тривожності; суперечливість почуттів; виникнення переживання не тільки з приводу оцінки підлітків іншими, але і з приводу самооцінки; розвиток почуття приналежності до групи, страх бути відкинутим групою; пред'явлення високих вимог до дружби, поширена групова дружба; прояв громадянського почуття патріотизму та ін. [1; 37].

Щодо волі підлітка, то у цей період зникає нав'юваність, зміцнюється сила волі підлітка, його самовладання, зростає здатність до подолання труднощів, вияву рішучості й наполегливості. Але підліток не завжди правильно розуміє, в чому саме полягає сила волі. Часом упертість, за допомогою якої він нерозумно домагається здійснення своїх недоцільних бажань, вважається ним позитивною вольовою якістю. За силу волі іноді приймається негативізм, що виявляється в небажанні підкорятися розумним вимогам дорослих і правилам поведінки. Як влучно зазначає М.Заброцький, підлітки, на відміну від молодших школярів, спроможні не тільки на окремі вольові дії, а й на вольову діяльність. Вони вже в змозі самі поставити перед собою мету та спланувати її досягнення [25, с. 62].

Показниками ставленнєвої сфери музичного розвитку є перш за все інтереси та зацікавлення підлітків, на ґрунті яких формуються ціннісні орієнтації. Характеризуючи їх, зазначимо, що інтереси підлітка набувають більшої

цілеспрямованості, активності та глибини. Водночас вони ще певний час (до старшого підліткового віку) зберігають свою мінливість, з часом поступово набувають стійкості [25, с. 63 - 64]. Вчителю треба пам'ятати, що саме у цей час починається формування домінуючої спрямованості пізнавальних та інших інтересів особистості, можна навіть спостерігати професійну спрямованість зацікавлень, що супроводжується поділом предметів на «потрібні і непотрібні» [25, с. 63 - 64]. Саме у підлітковому віці, за ствердженням Г.Дідич, відбувається формування художньо-естетичної свідомості: закладаються основи світогляду, цінності, установки та орієнтації, естетичні погляди, смаки, уподобання, інтереси тощо [19, с. 128 - 133]. Це важливий час формування ідеалів, що мають синтетичний характер, базуючись на узагальненні уявлень про людей, якості яких підлітку імпонують. Ідеали стають взірцем для наслідування, правилом, згідно з яким намагаються діяти діти підліткового віку [25, с. 63 - 64].

У попередньому параграфі провідними компонентами, що визначають результативність музичного розвитку особистості, ми передбачили сенсорний, емоційний, ставленнево-мотиваційний, інтелектуальний та діяльнісний. Оскільки серед напрямів музичного розвитку ми виділили діяльнісний, то щодо нього зазначимо наступне. У окремих учнів у підлітковому віці з'являється стійке прагнення до музично-творчої діяльності, участі у мистецьких колективах, що забезпечує важливе для підлітків спілкування із ровесниками, об'єднання за спільними інтересами. Якщо у системі особистісних цінностей підлітка присутній пізнавальний інтерес до музичної діяльності, то музична активність дає дуже важливу для дитини цього віку можливість самоствердження, стимулює її самовдосконалення [85, с. 374].

У підлітковому віці унаслідок статевого дозрівання відбуваються голосові мутаційні процеси. На це необхідно звернути особливу увагу викладачу класу бандури, оскільки музична діяльність підлітка-бандуриста включає, крім інструментального, вокальне виконавство. Фізіологічні особливості розвитку дитячого організму, їх вплив на музичне навчання та виховання, ставлять перед викладачем класу бандури проблему пошуку адекватних засобів керування

процесом музичного, зокрема вокального розвитку дитини, охорони його голосу, профілактики захворювань голосового апарату, розробки основних правил гігієни підліткового голосу. Правильний спів є запорукою охорони дитячого голосу. Тому вчитель має пам'ятати, що підліток повинен уникати перевантаження, форсування та високої динаміки співацького звуку, співати у зручній теситурі, виконувати відповідний віку і можливостям дитини репертуар. Необхідно активно впроваджувати ті профілактичні заходи, які попереджають різні проблеми та захворювання голосового апарату [70]. У особливих випадках, коли мутація має швидкий та бурхливий перебіг, необхідно зробити у вокальній діяльності паузу, зосередившись на інструментальній.

Висновок. Таким чином, педагогічно керований музичний розвиток підлітків повинен відбуватись у відповідності з рядом вікових психологічних особливостей, що розглядаються нами в якості передумов цього процесу. Зокрема:

- розвиток довільності всіх психічних процесів, спричинений новими вимогами навчальної діяльності. Підліток здатен самостійно концентрувати свою увагу, розвивати пам'ять, мислення, уяву, регулювати емоційно-вольові процеси (М.Заброцький, Р.Павелків, Н.Токарева, А.Шамне);

- пізнавальні процеси стають детальнішим, повнішим, змістовнішим, що пояснюється здатністю до складніших форм аналізу, синтезу, тобто їх інтелектуалізацією, зокрема змінюється якість музичного сприймання, мислення, пам'яті та ін. інтелектуальних процесів (Л.Воєводіна, Г.Дідич, Д.Меркулов та ін.);

- підвищення емоційності, стійкості переживань, зокрема інтелектуальних, моральних, естетичних та ін. (Н.Абдюкова, О.Литвиненко та ін.);

- інтереси підлітків набувають більшої цілеспрямованості, активності та глибини, у 15-16 років спостерігається їх певна стійкість. Спостерігається перехід до стійких почуттів, які є наслідком систематичного виховання (Т.Дідич, О.Ростовський, В.Черкасов);

- відбувається інтенсивне формування особистості підлітка на базі зростання моральних, інтелектуальних сил та можливостей, розвитку вищих почуттів. Тому так важливо, яку саме музику сприймають, виконують учні цього віку. В нашому

випадку це – бандурне мистецтво, що втілює вікові морально-етичні цінності українців.

• У музичній діяльності підлітка зростає система його виконавських навичок та вмінь. Водночас голосові мутаційні процеси потребують від викладача і вихованця дотримання низки заходів, що запобігають хворобам голосового апарату (О.Стахевич, В.Черкасов).

1.3. Бандурне мистецтво в історичній ретроспективі

В умовах буремного сьогодення звертаємось до історичного минулого українців у пошуках факторів, що зміцнювали дух та волю нації у боротьбі за незалежність. Таким потужним культурним засобом національної стійкості було народне мистецтво, зокрема епос, творений українськими кобзарями-бандуристами. Оскільки важливу роль у нашому дослідженні відіграє бандурне мистецтво, то вважаємо необхідним дослідити історичний аспект його становлення та розвитку.

Українське кобзарство-бандурництво має багатовікову історію. Зародившись у язичницько-християнську давнину, воно досягло розквіту у XVI-XVII ст. Кобза – старовинний народний щипковий інструмент. Має грушоподібний корпус, шийку з 4 – 10 ладами, від 5 до 10 струн та приструнків [89, с. 118]. Цей інструмент набув широкого вжитку у середовищі козацтва. Козаків, що грали на кобзі називали кобзарями. Ю.Юцевич пропонує наступне визначення щодо цього: «кобзар або бандурист (від кобза – різновид бандури) – український народний мандрівний співець-музикант (часто сліпий), який виконував свої пісні та думи у супроводі кобзи (бандури) [89, с. 118]. Кобза з часом вдосконалювалася і у XVIII ст. була витіснена з музичного побуту більш сучасною бандурою – щипковим інструментом, корпус якого овальної форми, гриф має кілки для 10 – 14 басових струн та до 50 приструнків [89; с. 21]. Бандура має широкий функційний спектр: вона є сольним, ансамблевим, оркестровим та акомпануючим інструментом. Проте з плином часу кобза не зійшла з концертної арени, вона і сьогодні використовується у оркестрах народних інструментів.

Кобзарі створювали пісні-оповіді, що називались думами. Виконували їх козакам під час перепочинку між боями, широким верствам населення, мандруючи Україною. Таким способом вони розносили козацьку славу, передаючи наступним поколінням інформацію про численні історичні події та їх учасників, зберігаючи культурно-мистецьких традиції, плекаючи національний патріотизм. Невипадково твори, виконувані кобзарями назвали «дзвінками, живими літописами, а кобзарів – поетами і літописцями» (М.Гоголь). П.Куліш вважав кобзу справжнім національним інструментом українських співців. А у поезії «До кобзи» називає її «непорочною утіхою; одрадою єдиною». В одній з українських дум знаходимо слова: «Кобзо ж моя – дружино вірна! Бандуро мальованая...». М.Стельмах переконує: шлях кобзарів – це шлях народу... Сучасна дослідниця Т.Сідлецька зазначає: «Кобза і бандура – символи національного героїко-патріотичного настрою, волелюбної вдачі й чистоти моральних помислів українського народу» [66, с.14].

Кобзасько-бандурне мистецтво знаходиться у полі активного наукового інтересу як дослідників минулого, наприклад, М. Лисенка, Ф. Колесси, Г. Хоткевича так і сучасності (Є. Бортник, Н. Брояко, С. Захарець, І. Зінків, М. Імханицький, В. Кушпет, В. Мішалов, Т. Сідлецька, Н. Супрун-Яремко, Л. Черкаський, І. Шрамко та ін.).

Щодо джерел походження кобзи, то Г.Хоткевич - видатний український етнограф, бандурист, у праці «Музичні інструменти українського народу» (1930) дотримується інтернаціональної версії, аргументуючи, що багатьом народам (в тому числі й українцям) з давніх давен був відомий струнний музичний інструмент загального типу, який включав пудло (різної форми), ручку і різну кількість струн. Згідно позиції Г.Хоткевича бандура або кобза (ці дві назви уживаються ним рівнозначно) – це стародавній, чисто національний український інструмент [83, с. 85]. У XVI ст. до основних струн, котрі йшли по ручці, українці додали короткі струни (так звані приструнки). З того часу цей вдосконалений інструмент все частіше почали називати бандурою [30, с. 178]. Зауважимо, що таких приструнків немає більше ні на одному інструмент у жодного народу, що доводить українську приналежність кобзи та бандури [48, с. 57-59]. Відомий сучасний виконавець на

народних інструментах, музикознавець В.Кушпет вважає, що головна відмінність кобзи від бандури полягає у особливостях звуковидобування: кобзарі притискають струни, бандуристи грають на відкритих.

За версіями В. Ємеця, наведеними у роботі «Кобза і кобзарі» (1923), кобза - найстаріший музичний інструмент азійського походження. Вона ще в XII ст. була поширена серед половців, що мешкали у степах сучасної України. За іншою версією, цей інструмент притаманний туркам і татарам, схожий на стародавню кобзу, у турецькій мові зветься «кобуз» [21, с. 16]. Сучасна науковиця Н.Брояко переконує, що кобза – феномен не лише української, але і світової музичної культури, оскільки об'єднує у собі елементи музичних культур і Сходу, і Заходу [5, с. 12 - 15]. З цього приводу дослідниця Т.Сідлецька зазначає, що визначальною ознакою приналежності інструмента до тієї чи іншої нації є не походження, а тривале використання у побуті [66, с. 14 - 19].

Задля термінологічної ясності уточнимо зміст дефініцій «кобзарство» та «бандурництво». Згідно позиції В. Клапчук поняття «кобзарство» поєднує в собі творчість мандрівних співців-музикантів, що у своїй переважній більшості були сліпими й мандрували з поводитирями [30, с.6]. У репертуарі цих музикантів були думи, історичні, козацькі, жартівливі пісні. Гра на кобзі у місцях великого скупчення людей (ярмарки, ринки) була для них способом заробітку [30, с. 6]. Дослідник В. Мормель доповнює: у XVIII-XIX ст. поняття кобзар «... фіксувало не вміння грати на музичному інструменті та співати в його супроводі, а певний соціальний стан та статут співака, і також обов'язкову сукупність якихось рис його світогляду і світовідчуття у поєднанні з деякими морально-етичними якостями» [46, с. 29.].

Поняття «бандурництво» історично прив'язане до більш елітарної світської музики. Бандуристів наймали як виконавців для розваги заможних верств суспільства [30, с. 6-7]. Отже, ці музиканти мали інші суспільні орієнтири (дворянство, козацька старшина). Якщо для кобзарів типовими були каліцтва (сліпота), то бандуристів це не стосувалось. Науковець С. Захарець висловлює

припущення, що кобза і кобзарі були набагато ближчими до народу простого, ніж бандура і бандуристи [26, с. 99].

Точної дати зародження кобзарства не існує. Натомість є припущення численних фольклористів (С. Грица, А. Іваницький), що в Україні культ предків і культ героїв має дуже глибоке коріння. А так як більшість кобзарських дум – це героїко-трагічні співи, що відображають бурхливі події визвольних змагань українців протягом століть, то можливо їх зачатки сягають ще язичницьких часів [31, с. 51].

Історичні пам'ятки, наприклад, фрески Софії Київської (XI ст.), свідчать, що в наших предків – східних слов'ян ще у докиївській добі існували подібні до кобзи інструменти, які склалися з корпусу, шийки і кількох струн. Так, Л. Яценко висловлює припущення, що струнно-щипковий інструмент, зображений на фресці Софійського собору в Києві «був прямим попередником української кобзи» [93, с. 5]. На той час вже існували відомі співаки-музиканти, які прославляли військові подвиги князів та їх дружинників. Зокрема, у Київському літописі (1137 р.) є згадка про Мануйла, «співака гораздого», а у Галицько-Волинському літописі (1241 р.) – про «славутного співака» Митусу, який «не захотів служити князеві Данилу». Про співця славного Бояна – згадується і у безсмертному «Слові о полку Ігоревім» [17, с. 16].

З кінця XVI століття з'являються перші відомості про кобзарів та їх мистецтво. Так, польський історик Дарницький у своєму літописі, виданому 1587 року, згадує українські думи. А в 1684 році зроблено перший відомий запис тексту української думи «Козак-Голота». Найдавніше свідчення про побутування в Україні кобзи датується 1584 роком (автор – польський письменник Папроцький). До того ж часу (1580 рік) належить і перша згадка про українських бандуристів. Що ж до самої бандури (з приструнками), то її графічне зображення подає в своїй праці російський історик Рігельман (1785 рік) [29, с. 182].

Кобзарство, як специфічне мистецьке явище, не виникло в Україні саме по собі – воно є породженням характерних історичних умов того часу. Боротьба українського народу проти татарських, турецьких завойовників, проти польсько-

шляхетського поневолення, кульмінаційним пунктом якої стала визвольна війна 1648-54 років, а також зародження у XV-XVI століттях козацтва і його осередку Запорізької Січі, дали поштовх до створення такої великої кількості зразків пісенного фольклору, якої не дали попередні століття [48, с. 57-59].

На XVII-XVIII століття припадає розквіт кобзарства. Чимало кобзарів в той час виконували функцію агітаторів. Перед повстанням взагалі, а особливо під час Хмельниччини, по всій Україні, здебільшого із Запорізької Січі, розходились кобзарі і своїм співом та грою на кобзі, роздували іскри народного гніву, закликаючи народ до боротьби проти пануючих на Україні гнобителів. Потрапляючи у руки ворога, вони зазнавали лютих тортур та героїчно гинули.. Спеціальним універсалом від 1652 р. Б. Хмельницький віддав данину визначній ролі кобзарів у героїчному поступі українського народу.

В ці часи кобза переживає найбільшої слави. Про це свідчить, зокрема, звичай її розмальовувати. Голос кобзи лунав звідусіль: з ринкових площ, перехресть доріг, із хат (від простої – до гетьманської). Кобза оспівується у численних народних піснях («Дума про смерть козака бандурника»), народних картинах (козак-Мамай). Зокрема щодо останньої, то на цих картинах забражають традиційні козацькі речі (шаблю, люльку) і кобзу.

В «Історії запорозьких козаків» Д.Яворницького знаходимо слова про співців-музиків, кобзу та бандуру: «Будучи високими поціновувачами пісень, дум та рідної музики, запорожці любили послухати своїх баянів, сліпців-кобзарів, нерідко самі вкладали пісні та думи і самі бралися за кобзу» [90, с. 283].

При гетьманських дворах кобзарі і навіть кобзарки були звичайним явищем. А деякі з гетьманів й самі грали на кобзах. Перш за все назвемо І. Мазепу, який не тільки грав на ній, але і складав пісні на політичні події сучасності («Ой горе – горе чайці – небозі...»), «Озьмітеся всі за руки...»). У XVII – XVIII ст. кобзарська «мода» перетнула українські кордони і досягла царсько-королівських дворів, де утримувались навіть кобзарські капели. Прикладом може слугувати двір Петра I. У 1738 році за царювання Анни Іванівни було видано спеціальний указ про відкриття музичної школи у м.Глухові, в якій мали навчати також і гри на бандурі. У школі

навчали дітей та дорослих перед відправленням їх на службу до Придворної співацької капели.

Кінець XVIII ст. – драматичний період в історії України, отже, і в її культурі: скасування, Гетьманщини, знищення Запорізької Січі, запровадження рабства під назвою «кріпацтво», ув'язнення та заслання до Сибіру прогресивних українців. Це і багато інших проявів російської імператорської сваволі принесли із собою повне поневолення українського народу, а з ним і цілковитий занепад старого кобзарства. На місце українських гетьманів прийшли генерал-губернатори, які заходились перетворювати Україну на звичайні російські губернії, а місце козацької старшини посіли російські дворяни-поміщики.

Широко відомою є історія кобзаря Григорія Любистка з Прилук, який тікав від імператриці Єлизавети Петрівни. І за це був прип'ятий ланцюгом. Змирившись зі своєю долею з часом він отримав великі статки дворянство і чин придворного полковника. З часом кобзарі перетворюються на еліту старців (переважно сліпих), що, на думку В.Кушпета, на відміну від жебраків, професійно працювали, заробляли на життя. Нагадаємо: освіта кобзаря тривала до 10 років [34]. Серед сліпих кобзарів-старців, особливо відзначались такі, як Андрій Шут, Іван Крюковський, Федір Холодний, Архип Никоненко та Остап Вересай.

Так, кобзар Андрій Шут знав дуже багато дум про часи гетьмана Богдана Хмельницького і ставився до них з великою шаною як до словесних переказів героїчної минувшини України. Мав багато учнів, серед яких відзначався кобзар А.Бешко, що спричинив поширення кобзи серед сліпих учнів [28, с. 82-86].

Іван Кравченко (Крюковський) – син кріпака дворян Крюковських. Звідси і пішов його псевдонім. Користувався великою повагою кобзарського товариства і стояв на чолі кобзарсько-лірницької фахової організації, яка мала свої закони, звичаї, а деякі з них і свою таємну мову. Його назвали «великим кобзарем» [28, с. 115-118].

Архип Никоненко – бандурист, лірник, який знав 6 чи 7 дум. Записана від нього П.Кулішем дума «Козак Голота» вважається класичним взірцем цього твору. Надзвичайно високо цінував пісні й гадав, що вони пішли від Бога та дуже

захоплювався грою на кобзі. Виконуючи думи, весь переймався їх змістом і так сильно переживав якусь подію, що іноді, особливо в зворушливих місцях, вибухав плачем [28, с. 90].

Найбільше відомостей збереглося про кобзаря Остапа Вересая – «українського Гомера», творчість якого стала предметом досліджень його сучасників Л.Жемчужникова, П.Куліша, М.Лисенка. Був одним із небагатьох кобзарів, про яких не тільки говорили та писали в Україні, але й далеко за її межами. У французькому часописі «*Revue des deux Mondes*» була вміщена стаття про О. Вересая професора Рамбо, глибоко враженого грою та співом українського барда. О.Вересай неодноразово запрошувався до Петербургу, де з великим успіхом виступав перед різноманітною публікою. На свої пісні дивився він, як на річ, що прийшла до людей від самого Бога. Тому співав з великою експресією. Надзвичайно проникливо виконував пісню «нема в світі правди», думу «Втеча трьох братів з Азова, з турецької неволі». Належав до кобзарів-імпровізаторів, тобто не виконував повторно пісню однаково.

Кількість сліпих кобзарів старшої верстви є набагато більшою, ніж та, яку ми представили, але, на жаль, вони, як правило вели дуже скромне життя, не претендували на своє возвеличення, і тому часто їх імена залишалися маловідомими, незважаючи на те, що більшість з них були великими митцями-музикантами та цікавими особистостями [23, с. 3]. Ними цікавились одиниці, тому відійшли у вічність не лише їх імена, але й їх думи, які вони творили, виконували, зберігали у своїй пам'яті.

Тяжкі умови кобзарської діяльності, переслідування народних співців примусили їх утворювати братства, гурти. Вже наприкінці XVII ст. на зразок міських ремісничих цехів почали виникати об'єднання кобзарів та лірників, які мали захищати їх інтереси. Братства чітко регламентували діяльність кобзарів, піклувалися про підготовку молодших співців. Вчителями-майстрами були найдосвідченіші братчики-кобзарі. Осередком, де збиралися співці служила, визначені самими кобзарями, церква, базар або інше місце. У так звані престольні свята на своїх зборах кобзарі вирішували всі невідкладні справи братства [27,а].

Зупинимось на особливостях кобзарської освіти. За словами К.Шамаєвої учнем кобзаря-майстра («цехмістера», «панотця») міг стати той, хто був музично і поетично обдарованим, мав гарну пам'ять [86, с. 15], важливою умовою була наявність певного каліцтва, як правило – сліпоти. Навчання учнів тривало не менше (або навіть більше) трьох років, залежно від їх здібностей. Учень повинен був оволодіти грою на бандурі, вивчити основну частину кобзарського репертуару, яку складали думи, псалми, молитви, релігійні, історичні та сатиричні пісні [86, с. 15], усвідомити всі звичаї та правила братства, вивчити «лебійську» цехову мову, що була засобом конспірації і збереження таємних цехових законів. У передачі текстів дум та манери їх виконання не було родинних традицій, тому роль учителів-«майстрів» у навчанні майбутніх кобзарів важко переоцінити. «Майстер» сам набирал собі учнів, хоч були випадки, коли учень шукав собі вчителя. Наприклад, О. Вересай навчався у трьох майстрів, але не завершив навчання, не добувши трьох років. Надалі самостійно вдосконалював свою майстерність.

Заключний момент навчання становила так звана визвілка, або «оклінщина», - іспит при зібранні цехових товаришів – громади, для якої учень на зібрані гроші влаштував гостину, а вчителеві дякував за науку та просив благословення на працю. Через 10 років, примноживши свій репертуар, збагативши життєвий досвід, народний співець, який називався «менший», отримував право взяти учня, тобто ставав «майстром», «цехмістером». Дуже відомим вчителям присвоювали титул «старчих королів» [86, с. 16],

Незважаючи на деякі місцеві особливості навчання кобзарів, принципи їх професійної організації в Україні були дуже подібними. Об'єднання створювалися за територіальним принципом, а управління справами здійснювалося виборними особами. Члени братства платили грошові внески, мали свого цехмайстра і свій цеховий суд. Братства, що припинили своє існування у другій половині ХІХ століття, свого часу відіграли значну роль у житті, діяльності й побуті народних співців-кобзарів. Вони поширювали традиції кобзарського виконання, репертуар часів Козаччини та Гетьманщини. Отже, саме так зберігались народні мистецькі та педагогічні традиції.

Посилення кріпосницького гніту у кінці XVIII – першій половині XIX століття загострювало класову боротьбу і супроводжувалося виступами селян, які нерідко переростали у війну. У цей час кобзарство створило багато народних дум та історичних пісень, в яких оспівувало легендарних героїв-борців за волю і щастя народу. Кобзарі несли в маси історичні пісні про Кармелюка, Морозенка, Залізняка, козака Голоту, передавали їх з уст в уста.

Дух протесту, властивий народним співцям – виразникам демократичних ідей, їх жива реакція на важливі суспільні події, вплив духовенства, мандрівне життя, постійне спілкування з містом і взагалі зі світом – усе це впливало на зміст, образну систему їх репертуару, визначало особливу суспільну роль епічних співців, як просвітителів широких мас. Народні співці – кобзарі, бандуристи й лірники завжди були поруч з борцями за свободу, рівність та незалежність і часто гинули в цій боротьбі. А тому завжди користувались великою народною шаною. Адже були виразниками релігійних, національних культурних символів свого народу.

Отже, у XVI - XVIII ст. кобзарське мистецтво досягло розквіту та визнання. XIX ст. несло з собою несприятливі умови: заборона царизмом української культури, утиски щодо народних виконавців призвели до занебату кобзарського мистецтва. Проте навіть зараз традиція професійної кобзарсько-лірницької освіти не припинялась. Осередками кобзарської освіти залишалась Чернігівщина, Полтавщина, Харківщина, Поділля» [86, с. 46].

Слід відзначити роль видатного бандуриста, композитора, музикознавця Г.Хоткевича, який у 90-х р.р. XIX ст. організовував виступи кобзарів та лірників, виступав з концертами як бандурист. У 20-х роках XX ст. організував клас бандури у Харківському музично-драматичному інституті, є засновником капели бандуристів у Полтаві. Вона з часом була реформована у Державну капелу бандуристів України. Праці Г.Хоткевича «Підручник гри на бандурі» (1907), «Бандура та її місце серед інших музичних інструментів» (1914), «Музичні інструменти українського народу» (1930) – вагомий внесок у справу відродження кобзарства.

XX ст. – час буремних, суспільно-політичних потрясінь, які по-різному вплинули на долі кобзарського мистецтва. Серед видатних подій періоду назвемо XII археологічний з'їзд (1905 р.), де вперше після тривалого затишшя у великій кількості виступили кобзарі (Терешко Пархоменко, Михайло Кравченко, Іван Кучеренко, Павло Гащенко, Петро Дривченко, Іван Нетеса та Гнат Хоткевич). На думку С.Захарця, найголовнішим у цьому з'їзді стало те, що кобзарі і лірники зі своїх традиційних старцівських місць - вулиць, ярмарків вийшли на сцену. З цього моменту поряд з традиційним утвердився концертний тип кобзарства з відповідним репертуаром [26, с. 98].

Під час революції 1905-1907 років серед народних співців-кобзарів були активні носії революційних настроїв. Їхні пісні, як і їхня діяльність, набували в той час нових громадянських рис, збуджували волю й рішучість до активної боротьби проти царизму. Після 1917 року багато кобзарів стали активними організаторами нової влади у своїх селах. Під час громадянської війни вони закликали народ до боротьби. Співців-кобзарів можна було зустріти і в партизанських загонах. У військових частинах відродився тип воїна-бандуриста (Василь Боженко). Після закінчення війни окремі бандуристи йшли служити до війська, брали з собою і свої бандури [28, с. 54-58].

Встановлення 1919 року в Україні радянської влади на початковому етапі створило сприятливий режим для побутування бандурного мистецтва. В. Ємець – відомий на той час бандурист, організатор Кобзарської кубанської школи (1913 р.), при підтримці гетьмана П. Скоропадського створює Першу капелу бандуристів. У 1925 році видатним українським бандуристом В. Кабачком була заснована Полтавська капела кобзарів. Налагоджується і масове виробництво інструментів. У 1935 році на основі Київської та Полтавської капел була створена Перша зразкова капела бандуристів. Проблема подальших шляхів розвитку кобзарства розглядалася і Вищим Музичним комітетом при Народному Комісаріаті освіти України. Постановою комітету було визнано кобзу і кобзарське мистецтво «важливим чинником масового музичного і музично-політичного виховання», планувалося налагодити масове виробництво інструментів, організувати навчальні класи у вузах.

Проте сприятливий для бандурного мистецтва період не був тривалим. Після 30-х років у поле зору каральних органів потрапляє все, що мало відношення до національної культури, в тому числі, насамперед, кобзарське мистецтво, яке цілеспрямовано викорінюється як таке, що спрямовує музичний фронт у чужі радянській ідеології козацько-гетьманській часи української історії. В атмосфері терору і переслідування опиняються відомі діячі музичної культури. Відбуваються арешти, заслання, розстріли бандуристів і майстрів бандур. Наприклад, Г.Хоткевича, В.Кабачка, М.Опришка, Ф.Глушка, І.Борця, О.Корнієвського, Й.Сніжного та багатьох інших. Так, за часів Сталіна українських кобзарів розстріляли в Москві, куди вони приїхали нібито на кобзарський з'їзд на запрошення уряду [36, с. 3-10]. Багато з них загинуло ще раніше – під час штучного голодомору 1932-33 років.

Водночас розпочинається новий період бандурного мистецтва: здійснюються спроби розширення мережі навчання гри на бандурі. Відкриваються класи бандури у Київському, Одеському музично-драматичних інститутах, музичних школах. Після 1945 року в Україні розвивається розгалужена освітня система; удосконалюється інструментарій; формуються нові кадри солістів та колективів бандуристів, які здобувають перемоги на конкурсах і фестивалях; здійснюються наукові дослідження феномену кобзарства та бандурництва, збагачується репертуар тощо.

Проте, як із приводу усієї мистецької сфери, владні структури вдаються до ретельної опіки, корегуючи кадрову і репертуарну політику, настійно спрямовують бандурне мистецтво у потрібне уряду ідеологічне русло національно нейтрального соціалістичного реалізму. Показово, що саме в цей час із репертуару бандуристів зникають стародавні героїко-епічні твори, поступаючись місцем розважальним пісням естрадного типу, а в народних піснях пріоритет надається лише жартівливій та ліричній тематиці, уникається національна історична спрямованість репертуару [36, с. 3-10]..

Відродження традицій автентичного кобзарства, позначене поверненням до репертуару епічних творів героїко-патріотичного спрямування, відновленням старовинного інструментарію, бере свій початок у 60-х роках – у короткий період «Відлиги». На арену суспільного життя виходить національно свідомо плеяда

інтелігенції («шестидесятники»), які активно пропагують національну культуру, висувають вимоги свободи творчості, піддають критиці «сакральні символи» сталінізму. І хоча певні досягнення цього періоду «ковтка свіжого повітря» зникають у наступний період «застою», проте ідея відродження і розвитку українських мистецьких традицій зберігають своє значення у період активізації народного руху за утвердження національної незалежності України (кінець 80-х – 90-і роки ХХ ст.). Бандура активно починає використовуватися в різноманітних ансамблях, наприклад, джазового, камерного типів. До традиційного кобзарського репертуару на рубежі 80-х – 90-х років долучається і сповнена громадянського пафосу авторська творчість виконавців.

Активному розвитку бандурного мистецтва, особливо його концертно-естрадних форм, у 70-ті – 90-ті роки сприяло вдосконалення системи музичної освіти бандуристів, розширення мережі навчальних закладів, де викладається гра на бандурі [39, с. 3-7].

Рівненщина – край сучасного кобзарства та бандурництва. З ним пов'язана діяльність видатних сучасних кобзарів, бандуристів. В.Жданкін (1958 – 2019р.р.) – випускник Львівської консерваторії та Рівненського інституту культури, концертує кобзар-бард, бандурист. У його репертуарі пісні часів козаччини «Чорна рілля ізорана», «Гей там на горі Січ іде». Автор твору «Билина про Кременець» [22, с. 80].

У 50-х роках ХХ ст. на Рівненщині розпочав творення потужної бандурної школи виходець з Чернігівщини, випускник Київської консерваторії, педагог і бандурист А. Грицай. Дослідниця Т. Прокопович говорить про нього як про «людину високої культури, ерудита, ентузіаста, палкого патріота, поета-філософа, тонкого лірика і обдарованого музиканта» [2, с. 5]. Бандуру А. Грицай вважав «берегинею нашого народу», а кобзарську пісню – «щитом і мечем», що захищали Україну від ворогів [2, с. 5]. У «благоговійному злитті думки і почуття, єдності патріотичного і художнього, особистого і загального – закладено таємницю духовного світу Грицай, істинно кобзарської душі», - вважає дослідниця і ставить його постать поряд видатними творцями української культури Т. Шевченком, Лесею

Українкою, І. Франком, С.Крушельницькою та ін. [2, с. 5]. Засновник професійної бандурної освіти Рівненщини, А.Грицай залишив по собі плеяду учнів, які нині пропагують бандуру, навчають грі на ній молоде покоління.

І сьогодні рівненські бандуристи відомі не лише в Україні, а й далеко за її межами. Добре відома й кобзарська школа, що відкрилася в Рівному. Біля її витоків стоять відомі бандуристи Г. Топоровська, Н. Волощук, В. Горбатюк, що сприяють поширенню не лише бандури, а й кобзи [23, с. 475].

Кобзарське та бандурне мистецтво – унікальне явище на світових та українських музичних теренах. Тому його потрібно берегти та примножувати. На думку солістки Запорізької обласної філармонії О. Беженар серед заходів, які сприятимуть цьому, наступні: надання на державному рівні можливості безкоштовного навчання учнів з фаху бандури; у державних культурних та освітніх закладах ініціювання придбання нових інструментів за державні кошти; приділення уваги до ансамблевого виконання, зокрема, підтримка створення капел бандуристів [3, с. 127]; широке та систематичне висвітлювання проблем кобзарського жанру в усіх видах ЗМІ; сприяння творчому обміну виконавців-бандуристів із різних областей на базі філармоній та ін. [3, с. 127].

Дослідивши таке явище української музичної історії, як бандурне мистецтво, ми дійшли висновку, що воно є невід'ємною частиною багатовікової історії нашої держави. Із своїми багатими традиціями і звичаями воно належить до унікальних явищ в світовій культурі.

Підсумуємо. Українське кобзарство-бандурництво має багатовікову історію. Зародившись у язичницько-християнську давнину, воно досягло розквіту у XVI-XVII ст., диференціювалось у XVIII – XIX ст. у народне, побутове, придворне виконавство. У XX ст. міцно увійшло в музичну освіту як допрофесійну, так і професійну.

Як символи героїчного українського менталітету, кобза та бандура знаходяться у полі активного наукового інтересу як дослідників минулого, наприклад, М.Лисенка, Ф.Колесси, Г.Хоткевича так і сучасності (Є. Бортник, Н. Брояко,

С. Захарець, І. Зінків, В. Кушпет, В. Мішалов, Т. Сідлецька, Н. Супрун-Яремко, Л. Черкаський, І. Шрамко та ін.).

На сьогодні у органології викристалізувались ряд версій щодо походження кобзи, бандури: українська (С. Грица, В. Клапчук, Т. Сідлецька, О. Трофимчук, Г. Хоткевич, Л. Ященко та ін.); інтернаціональна, європейська стосовно бандури (Н. Брояко, Г. Хоткевич та ін.); азійська, турецько-татарська (Н. Брояко, В. Ємець, Т. Сідлецька та ін.). Проте єдина чітка позиція щодо розмежування понять «кобза» та «бандура» на сьогодні не сформована. Водночас поняття «кобзарство» та «бандурництво» аргументовано розмежовуються. Зокрема «кобзарство» розуміється як творчість народних сліпців-кобзарів; «бандурництво» - різновид більш елітарної світської музики (В. Клапчук, В. Мормель, О. Трофимчук та ін.).

Історичні дослідження кобзарства-бандурництва фіксують функційну змінність даних феноменів: від агітаційної у XVI – XVII ст. через оповідну жебрацько-мандрівну (для кобзарів) та розважальну придворно-музикувальну (для бандуристів) у XVIII – XIX ст. до концертної у XX – XXI ст. функцій.

Зазначені метаморфози супроводжувались генезою та розвитком освітніх процесів. До XX ст. кобзарська освіта мала народний характер, здійснювалась в умовах кобзарських цехів (Я. Ісаєвич, К. Шамаєва та ін.), бандурницька освіта мала як народний, так і придворно-професійний характер (Глухівська школа).

Сьогодні кобзарство-бандурництво активно розвивається в умовах відродження та збагачення національних традицій. Цьому сприяє розвинена система допрофесійної та професійної музичної освіти (С. Захарець, Б. Жеплинський, Б. Кирдан, Н. Левицька, А. Омельченко). Прикладом може слугувати бандурництво Рівненщини, представлене такими видатними іменами як Г. Бенедюк, Н. Волощук, А. Грицай, В. Жданкін, Г. Топоровська та ін.

РОЗДІЛ II. Практика музичного розвитку підлітків-бандуристів

2.1 Сучасні методичні ідеї щодо музичного розвитку підлітків-бандуристів

Виконавське опанування бандури в умовах передпрофесійної музичної освіти сьогодні в Україні є досить поширеним, оскільки даний інструмент вельми популярний серед дітей шкільного віку. Це зумовило численні методичні пошуки шляхів активізації навчального процесу, ефективного досягнення його мети та завдань. У даному параграфі ми приділимо увагу актуальним методичним особливостям роботи викладача класу бандури. Вважаємо за необхідне також зупинитись на тих сучасних методичних напрацюваннях, що з нашої точки зору мають педагогічну перспективу, зокрема сприятимуть ефективності процесу музичного розвитку школяра-підлітка.

Аналізуючи типову навчальну програму дисципліни «Музичний інструмент бандура», ми звернули увагу на мету вивчення даної дисципліни, а саме: формування в учнів базових навичок гри на бандурі, співу в поєднанні з супроводом бандури, розвиток рівня музично-виконавської майстерності, залучення до бандурного мистецтва загалом, мотивація подальшого навчання гри на бандурі в закладах фахової передвищої мистецької освіти або на поглибленому підрівні початкової мистецької освіти [80, с. 3]. Таким чином, автори програми передбачають переважно виконавські та мотиваційні щодо подальшої музичної діяльності завдання. Водночас, пам'ятаючи про те, що серед сучасних учнів музичних шкіл є такі, що бачать у музичній освіті своє дозвілля, а також частка дітей, які планують своє подальше музично-професійне життя, вважаємо, що мета дисципліни «Музичний інструмент бандура» повинна передбачати перспективи усіх дітей, тобто їх музичний розвиток і готовність до подальшої самостійної музичної діяльності.

Керуючись методологічними напрацюваннями у сфері музичної педагогіки, ми визначили музичний розвиток як процес якісних змін, яких зазнають музичні здібності особистості а також її інтелектуальна, емоційна, мотиваційна, діяльнісна сфери свідомості. У структурі цього системного процесу нами було виділено ряд

його складових та об'єктів педагогічного впливу (див. табл. 2.1.1 «Музичний розвиток особистості як об'єкт педагогічного впливу»). Поглиблення даної позиції знаходимо у дослідника А.Сташківа [71]. Він пропонує диференціацію етапності процесу активної музичної діяльності підлітка, результатом якої і є музичний розвиток. У подальшому у процесі експериментальної роботи дані ідеї були доповнені нами щодо спектру методів на прийомах досягнення прогнозованих результатів.

Музичний розвиток особистості як об'єкт педагогічного впливу

Табл. 2.1.1.

Структурний компонент	Об'єкти впливу	Орієнтири динаміки розвитку
Сфера музично-слухового сприймання	Музично-слухові відчуття, уявлення як основа слухового самоконтролю бандуриста.	Від ситуативних окремих розрізень музичних звуків до цілісного, усвідомленого, активного сприймання музики, диференціювання висоти звуку, ритму, тембру, динаміки.
Емоційна сфера	Емоційні реакції на музичне мистецтво як основа виразності виконавства.	Від імпульсивних одноманітних відгуків на найпростіші музичні явища (не аргументованих, мало адекватних) до більш виражених і різноманітних емоційних реакцій, сформованості вищих почуттів (естетичних, інтелектуальних тв ін.).
Ставленняво-мотиваційна сфера	Музичні зацікавлення, потреби, цінності, смак, ідеал як основа мотивації.	Від нестійкого зацікавлення захоплення до стійких зацікавлень, потреб, до формування ціннісних орієнтацій; перших проявів музичного смаку.
Інтелектуальна сфера	Знання, компетенції як основа пізнавальних процесів: музичного мислення, уваги, пам'яті тощо.	Від конкретного розуміння і тлумачення музично-образного змісту до понятійного (абстрактного), творчого, самостійного музичного мислення.
Діяльнісна сфера	Інструментальні та вокальні дії, уміння, навички як технічна основа бандурного виконавства.	Від дій, пов'язаних з показом, наслідуванням; до самостійних виражальних і творчих проявів у співі та грі на музичному інструменті.

Відповідно до запропонованої структури ми дослідили сучасні напрацювання у аспектах методики розвитку музичного слуху; емоційної чутливості та образної адекватності; музичних інтересів та цінностей; музичної обізнаності та компетентності; виконавської вправності підлітків у контексті сучасної музично-педагогічної практики.

Щодо цілісного музичного розвитку, то нашу увагу привернуло дослідження М.Ляшка «Особливості розвитку музичних здібностей та їх вплив на загальний розвиток особистості». Автор обґрунтовує значення музичного розвитку у загальному розвитку особистості, виділяючи такі важливі його результати як активізація емоційної сфери, уяви, волі, фантазії, сприйняття, розуму, творчих сил тощо [40, с.400-403]. Науковець пропонує педагогу орієнтуватись на динаміку, тобто дотримуватись принципу етапності цього процесу. Це мимовільні, імпульсивні, неусвідомлювані прояви на початковому етапі та усвідомлене естетичне ставлення до музичного мистецтва, виразна, осмислена емоційна виконавська діяльність.

Науковець Т.Журжер, досліджуючи методику розвитку музичного слуху учня-бандуриста, вважає, що початком цієї роботи має стати розвиток ритмічного відчуття. Зазначимо, що це ж стосується бандуристів-підлітків із посередніми музичними даними, зокрема музичним слухом. «Відомо, що діти з відмінним слухом рано починають реагувати на ударно-ритмічні звуки, тоді, як відчуття висоти з'являється десь з трьох років. Шести-семирічні діти в більшості випадків погано орієнтуються у висоті 148 звуків, а багато з них можуть правильно заспівати навіть найпростішу пісеньку під супровід бандури» [24, с. 147]. Робота над розвитком ритмічного слуху дає можливість вчителю досить швидко досягнути ритмічного унісону. Доповнимо, висловивши власну точку зору: саме цьому сприяють ритмічні вправи, ритмізація поетичних текстів та їх речитування в обмеженому звуковому діапазоні та на одному звукові. Дослідниця вважає, що роботу у класі бандури доцільно починати з ритмічних одиниць, наближених до ритмів життя (биття серця, кроку), які своєю довготою відповідають четвертям [24, с. 147]. Думаємо, що у роботі з бандуристом-підлітком ритмічні малюнки

ускладнюються на основі жанрових та стильових прикмет: полька, козак, вальс, марш; джаз, пісенний танцювальний фольклор, естрадна пісня тощо.

Т.Журжер особливо відзначає важливість співу та сприймання пісень. Поступово до цієї форми роботи приєднується гра на бандурі. Думаємо, що, якщо в роботі з початківцями переважає спів з дублюванням методій на бандурі, то у підлітковому віці важливою стає така форма роботи, як підбирання на слух акомпанементу різних типів фактури з фрагментарною мелодичною підтримкою.

І для початківців, і для бандуристів-підлітків актуальним є одне правило: учням повинно бути завжди цікаво. Зазначимо, що інтерес – це важлива емоція, що закладає підвалини позитивної афективної реакції на музичну образність, є основою і рушійною силою розвитку інтелектуальних почуттів а також особистісного ставлення та навчальної мотивації. Серед методів, спрямованих на зацікавлення, Т.Журжер називає методи гри з мелодією і ритмом, шифрування почутого музичного матеріалу (фрази, речення, музичної теми) та ритмічного розшифрування нотного матеріалу тощо [24, с. 148]. Так поступово формується та збагачується поняття музичної інтонації – ключового у процесі опанування та інтерпретації музичної образності. Важливими для ритмічного розвитку бандуриста є рухи-реакції на музичний твір, які поступово ускладнюють разом із ускладнення музичної мови, що опановується учнем.

«Музика – джерело емоцій та почуттів», - стверджують Л. Гаркавенко та Н. Станішевська, досліджуючи методичні аспекти емоційного розвитку дітей шкільного віку ц процесі музичної діяльності. Зокрема, музичне сприймання – комплексна дія, що передбачає пізнання, оцінку, переживання. Тому в процесі музичного сприймання беруть участь чуттєві та раціональні процеси, інтелект та емоція [13, с. 35]. Реагуючи на сприйнятий музичний образ, людина відтворює ідею, втілену композитором, виражає своє емоційне «Я». Музика здатна передати ті емоційно-почуттєві відтінки, що складно вербалізуються. Цінним для нас виявився методичний досвід зазначених науковців, які пропонують перелік словесних емоційних відтінків, що пов'язуються з емоційним знаком музики. Наприклад:

лірична, спокійна, ніжна музична образність може бути відтворена у прикметниках-позначеннях емоцій – приємні, позитивні, чудові, зворушливі, сентиментальні, романтичні, мрійливі, ніжні, трепетні, урівноважені, заспокійливі;

журлива, смутна, похмура пов'язується з синонімами «меланхолійні, песимістичні, сумні, жалібні, спустошені, засмучені, пригнічені, мінорні»;

бадьора, радісна викликає приємні, позитивні, веселі, оптимістичні, життєрадісні, активні, безтурботні, райдужні, мажорні і т.д. Таким чином, спілкуючись з музичним мистецтвом, школярі вчаться розуміти її емоційний зміст, почуттєво на нього реагувати а також відтворювати у виконавському процесі. Отже, музика розвиває особистісний емоційний світ, тобто емоційну культуру, яка є важливою складовою культури загальної [13, с. 35].

Цінним щодо емоційного розвитку дітей шкільного віку у контексті нашого дослідження є досвід І.Тищенко. Важливими освітніми завданнями дослідниці бачить не лише «засвоєння», «закріплення» навчальної інформації, але й «переживання» музичної образності, а точніше - співпереживання, співвідчуття. Серед методів музично-емоційного розвитку за І.Тищенко звернемо увагу на наступні: метод образного входження в музику, метод дидактичної, музично-рольової гри, імпровізації, метод пластичного інтонування, метод порівняння та ін. [78, с. 20 - 23]. Підтримуючи методичний пошук засобів музично-емоційного впливу на особистість, дослідниці Л.Поліщук пропонує методи художньо-образних асоціацій, художньо-емоційного пізнання, метод оживлення та ідентифікації, тобто методи художньо-емоційного пізнання. Їх сутність - у розпізнанні емоцій та відповідних думок, що виникають під час музичного сприймання, реалізації їх у процесі розуміння життя, людей, себе... [55, с. 11].

Ставленнево-мотиваційна сфера, що виділяється нами у структурі музичного розвитку підлітка, передбачає формування та розвиток музичних зацікавлень, потреб, інтересів. Тому ми вважали необхідним звернути увагу на дослідження, предметом яких є зазначена складова музичного розвитку особистості. Так, наприклад, дослідниці І.Шередько звертає особливу увагу на бандуру як один із символів України. У часи великих потрясінь бандура завжди була могутнім

джерелом наснаги народу до життя, волі й перемоги [9, с. 92]. Розповіді про бандуристів (бандурні оповіді), живе та аудіо сприймання гри на бандурі – ці та інші форми роботи сприятимуть збагаченню почуттів дітей [88, с. 97].

І.Кубай, досліджуючи таку ставленнєву особистісну якість підлітків як музично-естетичний смак, переконує, що у цьому віці він формується під впливом ровесників. Проте поступово із збагаченням досвіду, під впливом педагога зміцнюється особиста позиція учня. У колі смаків підлітків знаходиться сучасна молодіжна музика, яка суттєво впливає на його музичний розвиток, зокрема на смак. Тому зразки сучасної музичної естради широко використовуються у репертуарі бандуристів у вигляді аранжувань, обробок. Тому, на думку І.Кубая, вчителю важливо добирати музичний матеріал із урахуванням музичних інтересів та переваг підлітків, вміти виявляти і реалізовувати не лише морально-етичний, але й художньо-естетичний потенціал обраних творів; диференціювати педагогічний вплив відповідно структурних компонентів музичного розвитку підлітка [33, с. 36 - 41]. Водночас пошлемось на висновок Л.Радковської та І.Яшук стосовно сучасних бандурних творів: ...сьогодні слід по-новому поглянути на репертуарну політику, спрямовану на доказ універсальності самого інструменту. Водночас, прагнучи до модернізації звучання бандури, не слід забувати національних ціннісних пріоритетів та традицій минулого [58, с. 324].

У формуванні потреби в музично-творчій самореалізації та духовному самовдосконаленні особистості дитини бачить мету музичної освіти М.Гончаренко [14, с. 16-6]. Вона вважає, що творчість має пронизувати усі види навчальної діяльності. Оскільки дисципліна ДМШ «Музичний інструмент бандура» насичена різними видами музичної активності учня, то на основі слухового сприймання музики можливе застосування методу поліхудожніх творчих завдань; з метою розвитку музичних здібностей - методи імпровізації, варіацій, мелодизації вербальних фраз, музично-казкової гри, інсценізації; задля збагачення теоретичної обізнаності учнів та розвитку мислення вводяться методи комплексної взаємодії мистецтв, пошукової ситуації, проблемних завдань тощо [15, с. 16-8].

Говорячи про інтелектуальну складову музичного розвитку підлітка, відмітимо, що творча активність людини є проявом активності мисленнєвої діяльності. Саме завдяки активності мислення формуються образно-сміслові структури. Зокрема, на цьому наголошує автор статті «Розвиток креативності дитини» Л.Сєрих [65, с. 16-5]. Вчений зазначає: «креативні вміння в художній діяльності, так само, як і в будь-якій іншій, базуються на трьох основних принципах творчості природи і творчості людини: поєднання, схожості, протилежності. У творчості людини ці принципи реалізуються насамперед завдяки таким мисленнєвим діям, як комбінування, аналогізування, реконструювання» [65, с. 16-2]. Вважаємо, що творчі вправи на основі методів комбінування, аналогії, реконструювання є доцільними у роботі підлітка-бандуриста.

У сучасному закладі загальної середньої освіти творчому навчанню, зокрема у предметній лінії «Мистецька освіта» приділяється особлива увага. Серед «класичних» методик пропонуються наступні: «емоційної драматургії» (Е. Абдуллін, Д. Кабалевський), «створення композицій і художнього контексту» (Л.Горелова), «життєвих асоціацій», «накладення» (С. Португалов, Д. Депшкова), «поліфонії» (Д. Депшкова), «переінтонування», «створення шедеврів» (М. Красильникова), «роздумів про музику» (Д. Кабалевський), «проблемного методу» (Ю. Алієв) та ін. [75, с. 19 - 21].

Дослідниця І. Руденко розробляє систему художньо-творчих вправ для підлітків, які, на нашу думку, є актуальними і в роботі з учнями ДМШ. Назвемо окремі: звукові експерименти (використання нетрадиційного звуковидобування); темброво-слухові вікторини (розрізнення тембрів народних інструментів), вправи на загострення слуху (із закритими очима), вправи-імітації (звуконаслідування голосове, інструментальне), вправи-асоціації (пісенні зразки, зокрема народні, професійні, масові узгоджуються з народними жанрами), пластичні етюди (рухи-образи для пантомімічного супроводу пісні) та ін. [63, с. 24 - 27].

Вісім модулів музично-творчих завдань пропонує вчений О.Опанасюк. Це ритмізація, мелодизація, акомпанемент, створення музики, варіативні завдання, театралізація та ін. [50, с. 2-4]. Оскільки в репертуарі бандуриста чільне місце

посідає народна пісня, то вважаємо, що доцільними на уроках бандури є хвилинки творчості. Адже народна пісня передбачає нескінченний творчий процес, який стосується авторства, виконавства.

Серед важливих складових музичного розвитку бандуриста ми виділили діяльнісну сферу, що передбачає технічне опанування цього інструмента учнем. Тому проблема розвитку виконавських рухів, вмінь та навичок є однією із важливих. Звернемось до висновків науковиці Н.Брояко щодо фізичної витривалості виконавського апарату бандуриста [4, с. 128-130]. Вчена наголошує, що «для виховання природної раціональної техніки педагог повинен знати фізіологічні можливості «апарата учня», уміти аналізувати психоемоційний стан вихованця, розуміти і відчувати, що йому заважає, які рухи викликають незручність і затиск, щоб вчасно зреагувати і прийти на допомогу» [4, с. 128]. Викладач повинен бачити, розуміти а також слідкувати, щоб під час гри на бандурі «апарат учня» працював у режимі «актив-пасив». Саме так відбувається постійна зміна навантаження і розвантаження м'язів, напруження і звільнення апарата [4, с. 128]. Н.Брояко вважає, що проблемою у процесі оволодіння грою на інструменті є подолання м'язового «затиску». Якщо вчасно цьому не запобігти, засвоєння постановочних та ігрових навичок буде під загрозою. Напруження м'язів негативно впливає на звуковидобування і звуковедення, виконання різноманітних штрихів, обмежує біглисть пальців, спричиняє до швидкої втоми не тільки рук, але й шиї, спини, ніг [4, с. 129]. Отже, вчителю важливо володіти методами показу, спостереження, контролю, аналізу, діагностування фізичного стану учня, а також гімнастики бандуриста.

Наводиться приклад, ілюструючий перебільшення енергетичних витрат бандуриста при «затисках м'язів». Для виконання трелі або репетицій учень інколи піднімає плече, напружуючи при цьому не тільки м'язи руки, але й шиї, обличчя, тоді як вірно сформована навичка вимагає участі тільки кінчиків пальців [4, с. 130]. Досвід автора доводить: напруження м'язів може бути викликане в учня хвилюванням, страхом, невірно засвоєними руховими навичками, а також непомірною вимогливістю педагога [4, с. 130]. Розуміння цього дозволяє викладачу

розробити ефективну методику вироблення правильних технічних навичок [4, с. 130].

Отже, вище проаналізовані дослідження доводять, що музичний розвиток – цілісний процес. Його диференціація є результатом абстрагування, необхідним для визначення та реалізації педагогічних цілей. Саме тому нижче говоримо про дослідження, що орієнтуються на музичний розвиток особистості в цілому. Загальним методичним аспектам опанування бандурним виконавством приділена увага дослідника К. Вержановського. З огляду на те, що ми вважаємо: одним із завдань дитячої музичної школи цілісний музичний розвиток учнів, прокоментуємо окремі методичні підходи, запропоновані вченим. Зокрема, автор дослідження наполягає на принципі комплексного поєднання різних форм роботи в умовах уроку гри на бандурі, оскільки такий підхід попереджає втому, підтримує інтерес та зацікавлення учня, дозволяє різноаспектно підходити до вирішення накресленої цілі. Так, пропонують наступні види освітньої роботи: перевірка стану виконання завдання; пояснення характеру музичного твору, над яким здійснюється робота; показ нових прийомів гри; вказівки щодо виконання домашніх завдань тощо [8, с. 135-142]. Водночас в роботі у класі бандури акцентуються методи цілісного прослуховування домашнього завдання; інтегрування інструментального показу та вербальних пояснень; поєднання технічної та образної виконавських складових; опанування теорією у практиці; слухового контролю. Ці та ін. методи особливо позитивно впливають, на думку автора, на цілісний музичний розвиток учня. К. Вержановський вважає важливим розроблення індивідуального плану, в якому слід передбачити послідовний всебічний музично-технічний розвиток учня, врахувати його індивідуальні особливості, рівень загально-музичного і технічного розвитку і відповідно до цього визначити конкретні педагогічні завдання [8, с. 139]. Щодо репертуару, то він має бути різноманітний, цікавий учням, педагогічно (з пізнавальної та виховної точок зору) доцільним. Обов'язковим є робота над різножанровими українськими народними піснями та творами вітчизняних композиторів.

Особлива увага має бути приділена виробленню навичок читання нотного тексту з аркуша та його художній інтерпретації а також вмінню учня самостійно працювати над музичним твором. «Самостійна робота учня виховує творчу ініціативу, розуміння особливостей стилю твору, формує чітке уявлення про методику його розучування, вчить прийомам подолання різних труднощів» [8, с. 141]. «Для читання нот з аркуша в перших класах добираються твори переважно в повільному і середньому темпах, поступово вводяться рухливі в легких тональностях, а згодом ускладнюються», - говорить дослідник [8, с. 140].

З метою розвитку інтелектуальної (обізнаності з бандурними творами) та ставленнєвої складової (інтересу) К. Вержановський пропонує ряд оригінальних форм роботи у класі бандури. Зокрема, ескізне ознайомлення учнів з позаплановими п'єсами, які не обов'язково вивчаються напам'ять. З метою підвищення виконавської практики бандуриста, долання психологічної затисненості у концертних умовах на його думку варто влаштовувати самостійні виступи з звіти учнів із 20-30 хвилинною програмою, що складається із пройдених творів. Також важливою на уроці є ансамблева гра, що дозволяє підвищити інтерес до занять, познайомити учнів із складними творами, сформувати навички виконавського ансамблю, виховати відповідальність за спільну працю [8, с. 141].

Щодо цілісного музично розвиваючого педагогічного впливу на учня-бандуриста, то нашу увагу привернула методи, систематизовані викладачем класи бандури Т. Танцюрою. Розглянемо їх відповідно структурі музичного розвитку:

- сфера музично слухового сприймання: художніх демонстрації та ілюстрування;
- інтелектуальна сфера: вербалізація змісту музичних творів (осмислення змісту); метод роботи із текстами (ноти – джерело інформації про твір); ескізу;
- ставленнєво-мотиваційна сфера: високоякісний показ (як виконавський еталон, зразок для наслідування);
- емоційна сфера: інтерпретаційне опрацювання музичного твору (самовираження, в тому числі і емоційне); варіантна розробка музичного

матеріалу (багатоваріантність втілення образно-емоційного змісту, пошук більш глибокого відчуття музики);

- діяльнісна сфера: метод колаборації (гуртове різно інструментальне виконання); аранжування; обробки та ін. [52, с. 7-8]

Т.Орлова, досліджуючи основу музичного розвитку бандуриста - музичні здібності, визначає їх спектр наступним чином: це музичний звуковисотний слух з його здатністю сприймати та впізнавати мелодії, реагувати на неточності інтонування, корегувати його; відчуття ритму, тобто здатність сприймати та відтворювати музичний ритм; музична пам'ять та емоційне ставлення до музики; наявність співацького голосу та виразність співу, що є особливо важливим для бандуристів [51, с. 156]. Для визначення рівня розвитку музичних здібностей та подальшого їх вдосконалення автор пропонує повторення знайомих та незнайомих мелодій (тут і далі ми пропонуємо свої назви обраним автором методам, наприклад, метод «Попугайчик»); «співаєм вголос та про себе»; «музичні запитання - відповіді», «заверш мелодію», підбір мелодії на фортепіано, «затанцюй мелодію». З метою визначення і подальшого розвитку музичної пам'яті використовується пригадування пісень, поезій. Цей метод умовно названий нами «скільки пісень (віршів) є у мене» або «пісенний пінг-понг». Рівень емоційного реагування на музичну образність дозволяє визначити метод спостереження а також «смайлик-реакція», «колір-емоція» та ін.

Вище наведене дозволяє нам зробити ряд узагальнень.

Метою дисципліни ДМШ «Музичний інструмент бандура» є музичний розвиток учнів, зокрема у аспектах формування базових навичок гри на бандурі, співу в поєднанні з супроводом бандури, розвиток рівня музично-виконавської майстерності, залучення до бандурного мистецтва загалом, мотивація подальшого навчання гри на бандурі.

Такий широкий спектр освітніх цілей зумовив активність сучасного наукового пошуку у галузі методики музичного розвитку учнів-бандуристів, зокрема підліткового віку. Так, з метою його цілісного здійснення акцентується увага на принципах комплексного поєднання різних форм роботи в умовах уроку гри на

бандурі (К. Вержановський); етапності музичного розвитку (М. Ляшко, А. Сташків); єдності технічного і художнього; опанування теорією у практиці; індивідуального підходу та ін. (К. Вержановський, Т. Танцюра, Т. Орлова та ін.); інтегрування інструментального показу та вербальних пояснень; узгодження технічної та образної виконавських складових; слухового контролю (К. Вержановський).

З метою різноаспектного музичного розвитку учня підліткового віку пропонуються наступні методи, які ми класифікуємо відповідно обраній нами структурі.

- Сфера музично слухового сприймання: художніх демонстрації та ілюстрування (Т. Танцюра); поліхудожніх творчих завдань (М. Гончаренко); слухових вправ, ритмізації поетичних текстів, ритмічних ускладнень (Т. Жужер), темброво-слухових вікторин (І. Руденко) та ін.
- Інтелектуальна сфера: комбінування, аналогії, реконструювання (Л. Сєрих); вербалізації змісту музичних творів, ескізу (Т. Танцюра); музично-творчих, проблемних, пошукових завдань (О.Опанасюк) та ін.
- Ставленнєво-мотиваційна сфера: показу-еталону (Т. Танцюра); художньо-творчих вправ; звукових експериментів, вправ-імітацій (звуконаслідування голосове, інструментальне), вправ-асоціації, пластичні етюди , «рухів-образів» (І. Руденко); «шифр» (Т. Жужер)
- емоційна сфера: інтерпретації; варіантної розробки музичного матеріалу (Т. Танцюра); пошуку емоційних відтінків (Л. Гаркавенко, Н. Станішевська); створення ситуацій співпереживання, співвідчуття, (І. Тіщенко); оживлення та ідентифікації (Л. Поліщук).
- діяльнісна сфера: метод колаборації (гуртове різноінструментальне виконання); аранжування, підбирання на слух та ін. (Т. Танцюра, І. Кубай, Т. Жужера); підбору аплікатури, діагностування та корекції фізичного стану учня, гімнастики бандуриста (Н. Брояко) та ін.

2.2. Практичні аспекти експериментальної роботи з музичного розвитку підлітків-бандуристів

На шляху реалізації заявленої мети, а саме: експериментальному та науковому обґрунтуванні методичної моделі активізації музичного розвитку підлітків-бандуристів, та відповідних завдань, ми здійснили дослідження, що відбувалось в умовах уроків бандури на базі КУ «Бродівська школа естетичного виховання» Золочівського району, Львівської області. До експериментальної групи увійшли 11 учнів-бандуристів 5 – 6 класів. Контрольну групу утворили 10 бандуристів-підлітків даного навчального закладу. У дослідженні взяли участь також 5 викладачів класу бандури.

Зазначимо, що учні-учасники експерименту, навчаються за Типовими навчальними програмами з навчальної дисципліни «Музичний інструмент бандура» елементарного підрівня початкової мистецької освіти (Київ, 2020; Київ, 2021) [79; 80]. Згідно однієї із зазначених програм (Київ, 2020) метою навчання у класі бандури є формування в учнів базових навичок гри на бандурі, співу в поєднанні із супроводом бандури, розвиток музично-естетичної культури, прищеплення інтересу до музичного виконавства, мотивація подальшого навчання гри на бандурі [79, с. 4]. Як бачимо передбачено основні критерії музичного розвитку учня, водночас акцентується технічний (навичковий) компонент.

Зупинимось на особливостях нашого експерименту. Його перебіг відбувався у констатувально-діагностувальному, формувальному, контрольному етапах. В умовах констатувально-діагностувального етапу ми визначили стан музичного розвитку учнів-бандуристів на початку дослідження. Було передбачено ряд завдань, зокрема:

- визначення критеріїв показників рівнів музичного розвитку підлітків;
- розроблення та здійснення програми діагностики;

Нижче наводимо опис перебігу процесу реалізації поставлених завдань.

Щодо виконання заявленого завдання 1 констатувально-діагностувального етапу експериментальної роботи, то провідні критерії музичного розвитку ми систематизували довкола основних структурних компонентів, виділивши у якості

домінант музичний слух; музичні знання, як основу пізнавальних процесів; емоційні реакції; музичний інтерес як основу ставленнєво-мотиваційної сфери; виконавські уміння та навички. Ступінь прояву вказаних критеріїв є показниками рівнів музичного розвитку. Критеріально-показниковий апарат музичного розвитку підлітка-бандуриста наводимо у таблиці 2.2.1 [80, с. 30].

Критеріально-показниковий апарат музичного розвитку підлітка-бандуриста

Табл. 2.2.1.

№	Критерії	Високий рівень	Достатній рівень	Середній рівень	Початковий рівень
1.	Музичний слух	Учень впевнено, точно та виразно інтонує, співає . Успішно справляється з ритмічними складнощами. Визначає на слух та за нотним текстом елементи музичної мови. Під час виконання здійснює слуховий самоконтроль	Має сформовані інтонаційні та слухові уміння, проте допускає кілька змістовних помилок. У відтворенні ритму мають місце поодинокі помилки. Непослідовно здійснює слуховий самоконтроль.	Інтонування має невпевнений характер. Припускається змістовних помилок у визначенні елементів музичної мови на слух та за нотним текстом. Відтворення ритму потребує допомоги вчителя. Зрідка намагається самоконтролювати виконання.	Відсутня інтонаційна чистота у співі. Учень не може самостійно відтворити музичний матеріал. Типова неспроможність відтворення ритмічного малюнка. Слабкий слуховий контроль.
2.	Емоційна реакція на музичне мистецтво	В учня присутня позитивна емоційна реакція на заняття у класі бандури. У процесі виконавства наявна емоційність, виразність.	В учня не завжди присутня позитивна емоційна реакція на заняття в класі бандури. У цілому виявляє емоційність виконання.	Позитивна емоційна реакція на заняття бандурою присутня ситуативно, на неї впливають випадкові фактори. Емоційність у виконанні має переважно штучний,	Позитивна емоційна реакція на заняття бандурою, на музичну діяльність в цілому присутня ситуативно. Емоційна реакція на образний зміст

				репродуктивний характер. Мала виконавська емоційність.	музичного твору не завжди адекватна, Емоційна виразність у виконанні відсутня.
3.	Музичні знання, володіння ними	Учень має міцні, системні, усвідомлені програмові та поза програмові музичні знання. Розуміє, пояснює, адекватно використовує їх у процесі вирішення виконавських завдань. Аналізує та синтезує музичний матеріал.	Учень має повний обсяг програмових музичних знань, але не завжди самостійно здатен їх використовувати. Не завжди послідовно та впевнено викладає свої думки. У процесі аналізу припускається декількох помилок.	Учень має середній рівень музичних знань, використовує їх обмежено самостійно, переважно під керівництвом викладача. У його мовленні на музичні теми присутні помилки, алогічності, невпевненість.	Учень має незначний об'єм музичних знань, які використовує у музичній діяльності лише при допомозі викладача.
4.	Музичний інтерес	Учень демонструє стійкість інтересу до занять бандурою. Завжди активно працює на уроках. Присутнє прагнення якомога більше дізнатись про музику, вийти за межі вже відомого. Музичний інтерес має стійкий прояв. У виборі музичних творів домінує критерій образності, гармонії змісту та мови. Переважає внутрішня мотивація.	Заняття бандурою викликають зацікавлення, активність які постійно потребують стимулювання. В цілому наявне бажання здобути цікаву музичну інформацію, долучитись до музичної діяльності. Музичний інтерес – не постійний. У виборі репертуару переважає критерій змісту та форми, проте поряд має місце перевага яскравій формі.	Музичний інтерес знаходиться на стадії цікавості, яку викликають переважно позамузичні фактори. На заняттях бандури не завжди активний. Бажання здійснювати музично пізнавальний пошук відсутнє. Цікавлять музичні твори з яскравою, оригінальною формою.	Музичний інтерес відсутній, цікавість до музики проявляється епізодично під впливом випадкових подразників. На уроках учень переважно пасивний. Проявляє зацікавлення окремими яскравими, оригінальними творами.

5	Виконавські навички та вміння	Учень виконує програмні твори відповідного етапу навчання на високому художньо-виконавському та технічному рівнях. Під час гри на інструменті учень демонструє розвинений виконавський апарат, чітку координацію рук, вільні ігрові рухи якісне звуковедення, баланс між вокальною та інструментальною партіями; застосування опанованих засобів музичної виразності для розкриття художнього змісту твору; Постійно дотримується культури публічного виступу.	Учень демонструє володіння формою музичного твору, елементами його фактури. В учня в цілому розвинений виконавський апарат, проте допускаються дрібні помилки, зокрема, у технічних епізодах. Здатен застосовувати опановані засоби музичної виразності для розкриття художнього змісту твору, хоч іноді потребує допомоги вчителя. У більшості випадків демонструє культуру публічного виступу.	Рівень відтворення музичного тексту відповідає програмним вимогам. Учень здатний виконувати окремі музичні твори, але відсутні цілісність та відчуття форми. Демонструє середній рівень володіння технічними навичками: недостатність володіння штрихами, відсутність якісного звуковидобування, скутість ігрових рухів тощо. Учень обмежено застосовує власний музичний виконавський досвід у самостійній роботі. Постійно потребує допомоги викладача.	Рівень відтворення музичного тексту не відповідає програмним вимогам. Учень виконує окремі фрагменти музичних творів, демонструє елементарний рівень володіння технічними навичками. Допускає значну кількість помилок. Не звертає увагу на фальшиве, нечисте інтонування вокальних творів. Учень не здатен застосовувати виконавський досвід у самостійній роботі.
		Зазначені прояви мають постійний, характер	Зазначені прояви мають переважаючий, але не постійний характер	Зазначені прояви мають ситуативний характер	Зазначені прояви мають не частий, епізодичний характер

Діагностуючи початковий в умовах експерименту рівень музичного розвитку учнів-бандуристів (2021р.), ми дослідили рівні розвитку музичного слуху (методики «Відтвори незнайому мелодію», «Темброва загадка») [51, с. 156]; емоційної реакції (методика «Емоційна рефлексія») [82, с. 28 - 35], змісту музичних знань та здатності їх використовувати (методика «Розкажи іноземцю про українську бандуру»);

наявність музичного інтересу (методика «Заверш речення: Бандура мені подобається тим, що ...»); виконавські навички (виконання музичного твору). Отримані результати ми узагальнили в таблиці 2.2.2. «Музичний розвиток підлітків-бандуристів на констатувальному етапі експерименту».

Музичний розвиток підлітків-бандуристів на констатувальному етапі експерименту

Табл 2.2.2

Критерії	Рівні							
	Високий (%, уч)		Достатній (%, уч)		Середній (%, уч)		Низький (%, уч)	
Група: КГ (10), ЕГ (11)	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
Сфера музично-слухового сприймання	20% 2уч.	18%, 2уч.	10%. 1уч.	9%, 1уч.	30%, 3уч.	27%, 3уч.	40%, 4уч.	45%, 5уч.
Емоційна сфера	30%, 3уч.	18%, 2уч.	20%, 2уч.	18%, 2уч.	20%, 2уч.	36%, 4уч.	30%, 3уч.	27%, 3уч.
Ставлення-мотиваційна сфера	30%, 3уч.	18%, 2уч.	30%, 3уч.	18%, 2уч.	20%, 2уч.	27%, 3уч.	20%, 2уч.	36%, 4уч.
Інтелектуальна сфера	30%, 3уч.	27%, 3уч.	30%, 3уч.	18%, 2уч.	30%, 3уч.	45%, 5уч.	10%, 1уч.	9%, 1уч.
Діяльнісна сфера	30%, 3уч.	27%, 3уч.	30%, 3уч.	18%, 2уч.	10%, 1уч.	27%, 3уч.	30%, 3уч.	27%, 3уч.
Музичний розвиток	28%	21.6%	24%	16%	22%	32.4%	26%	29%

На формуальному етапі експериментальної роботи ми передбачили розроблення методики музичного розвитку підлітків-бандуристів. В її основу покладені наступні педагогічні принципи:

- орієнтації на цілісний духовний розвиток особистості засобами музики (а саме кобзарського мистецтва);
- взаємодії вчителя та учнів у музично-освітньому процесі, зокрема принцип діалогу;
- опори на вікові особливості, внутрішні сили й можливості підлітків у музичній діяльності;

- активізації різнорівневої творчості учнів;
- єдності емоційного і свідомого, художнього і образного;
- поліхудожнього впливу та ін. [60, с. 21-24].

Водночас ми застосовували принципи мистецької педагогіки, наприклад:

- практичної спрямованості;
- емоційної насиченості;
- варіативності змісту;
- ілюстративності та демонстрації;
- рефлексії та ін.[54,а].

Також ми звернулись до ряду авторських принципів мистецької педагогіки, вкажемо на окремі з них:

- комплексного поєднання різних форм роботи в умовах уроку гри на бандурі (К. Вержановський);
- етапності музичного розвитку (М.Ляшко, А.Сташків);
- єдності технічного і художнього;
- опанування теорією у практиці;
- індивідуального підходу та ін. (К.Вержановський, Т.Танцюра, Т.Орлова),
- інтегрування інструментального показу та вербальних пояснень (наочних та словесних методів);
- узгодження технічної та образної виконавських складових;
- слухового контролю (К.Вержановський) та ін.

Методику нашої роботи з музичного розвитку підлітків-бандуристів представляємо відповідно його структурі (див. Табл. 2.2.3. «Методи музичного розвитку підлітків-бандуристів»). Наводимо окремі фрагменти уроків бандури, що ілюструють зміст формувального експерименту.

Приклад 1. Знайомство з п'єсою «Великодні дзвони» В.Павліковського (3 клас, Олександр В.). Орієнтуючись на вище наведену структуру музичного розвитку особистості, виділяємо наступні напрями впливу на учня:

Методи музичного розвитку підлітків-бандуристів

Табл 2.2.3

№	Структурний компонент	Спрямування розвитку	Методи (прийоми) педагогічного впливу
1.	Сфера музично-слухового сприймання	Від ситуативних окремих розрізень музичних звуків до цілісного, усвідомленого, активного сприймання музики, диференціювання висоти звуку, ритму, тембру, динаміки.	Художні демонстрації та ілюстрування (Т.Г.Танцюра); поліхудожніх творчих завдань (М.Гончаренко); ритмічних вправ, ритмізації поетичних текстів, речитування, ритмічних ускладнень (на основі жанрових та стильових прикмет) (Т.Жужер); слухового контролю (К.Вержановський); вправ на загострення слуху (із закритими очима); живого та віртуального сприймання (І.Шередько). слухових музичних спостережень; елементарного слухового аналізу; вербальної (пластичної, графічної та ін.) інтерпретації музичного змісту; «музичний перекладач»; створення партитур (ладових, ритмічних, тембрових, динамічних) тощо.
2.	Емоційна сфера	Від імпульсивних одноманітних відгуків на найпростіші музичні явища (не аргументованих, мало адекватних) до більш виражених і різноманітних емоційних реакцій, розвиненості вищих почуттів (естетичних, інтелектуальних та ін.).	Інтерпретації (самовираження, в тому числі і емоційного); варіантної розробки музичного матеріалу (багатоваріантність втілення образно-емоційного змісту, пошук більш глибокого відчуття музики) (Т.Г.Танцюра); пошуку емоційних відтінків (Л.Гаркавенко, Н.Станішевська); створення ситуацій співпереживання, співвідчуття, образного входження в музику, музично-рольової гри, імпровізації, пластичного інтонування, порівняння (І.Тіщенко); художньо-образних асоціацій, художньо-емоційного пізнання, оживлення та ідентифікації (Л.Поліщук); рефлексії, самоспостереження; емоційної палітри; кольорових емоцій; емоційного барвопису (А.Лутошкін) ; емоційних партитур; обличчя – дзеркало емоцій («смайлик») тощо
3.	Ставлен нево-мотиваційна сфера	Від нестійкого зацікавлення, захоплення до стійких зацікавлень, потреб, проявів ціннісних орієнтацій;	Високоякісного показу («виконавського еталону») (Т.Г.Танцюра); художньо-творчих вправ; звукових експериментів (використання нетрадиційного звуковидобування); темброво-слухових вікторин (наприклад, розрізнення тембрів народних

		перших проявів музичного смаку.	інструментів); вправ-імітацій (звуконаслідування голосове, інструментальне), вправ-асоціацій (пісенні зразки, зокрема народні, професійні, масові узгоджуються з народними жанрами), пластичних етюдів (рухи-образи для пантомімічного супроводу пісні) (І.Руденко); гри з мелодією і ритмом, «шифр» (шифрування почутого музичного, розшифрування нотного матеріалу) (Т.Жужер) стимулювання інтересу: створення ситуацій інтриги, несподіванки, парадоксу; музичного аукціону; заверш фразу («мені не-(по)добається, тому що...»); музичний дарунок, музичні скарбничка, колекція, «мій музичний рецепт» та ін.
4.	Інтелектуальна сфера	Від конкретного розуміння і тлумачення музично-образного змісту до понятійного (абстрактного), творчого, самостійного музичного мислення.	Бандурних оповідей (Г.Яківчук); комбінування, аналогії, реконструювання (Л.Серих); вербалізації змісту музичних творів (осмислення змісту); роботи із текстами (ноти – джерело інформації про твір); ескізу (Т.Г.Танцюра); музично-творчих завдань (ритмізація, мелодизація, акомпанемент, створення музики; варіативне завдання, театралізація (О.Опанасюк); комплексної взаємодії мистецтв, пошукової ситуації, проблемних завдань, імпровізації, варіацій, мелодизації вербальних фраз (М.Гончаренко); пошуку; «довідкове бюро»; «музичний лист композитора»; придумай назву, створи власну навчальну програму; заміни вчителя; самооцінювання та ін.
5.	Діяльнісна сфера	Від дій, пов'язаних з із показом, наслідуванням; до самостійних виражальних і творчих проявів у співі та грі на музичному інструменті.	Метод колаборації (гуртове різноінструментальне виконання); аранжування, обробки, підбирання на слух та ін. (Т.Г.Танцюра, І.Кубай, Т.Жужера); показу, спостереження, контролю, аналізу, діагностування та корекції фізичного стану учня, гімнастики бандуриста (Н.Брояко); інтегрування інструментального показу та вербальних пояснень (К.Вержановський); вербальної (пластичної, графічної та ін.) інтерпретації музичного змісту; «музичний перекладач»; створення партитур (ладових, ритмічних, тембрових, динамічних) тощо.

- слухові відчуття учня у процесі сприймання твору;
- особиста емоційна реакція учня, її усвідомлення;
- наявність інтересу до твору, бажання його виконати;
- музичні знання, які має засвоїти учень у процесі роботи над п'єсою;
- виконавська, в тому числі і творча діяльність учня у процесі опанування твором.

Перед прослуховуванням п'єси у виконанні вчителя, спілкуємось з учнем на тему: «Великодні асоціації»; сприймаємо різні варіанти святкових дзвонів.

Далі пропонуємо послухати п'єсу для бандури, написану під враженнями від цього величного християнського свята.

Аналізуємо індивідуальні емоційні реакції та слухові враження. Створюємо емоційний рядок, у якому відтворюються емоції, збуджені музичним образом: величності, урочистості, радості і т.д. Говорячи про слухові враження, учень відзначає гострі співзвуччя, різкі акценти, контрасти. Так відбувається осмислення зображальних можливостей інструменту, адже основою п'єси є імітація звучання дзвонів як великих, так і малих, що виявляється у специфічному ритмі, гострих акцентах, дисонансних співзвуччях. Завдяки синкопованому ритму, яскравим гармоніям, насиченій хроматизмами мелодії твір звучить по-сучасному, чим привертає увагу та інтерес як педагогів, так і учнів.

Зацікавлення та творчу активність викликають завдання з імпровізування на бандурі звучання дзвонів на основі провідного ритмічного малюнка п'єси; створення власного поетичного рядка до окремих мелодичних фраз твору; вступу, що виконується на елементарних музичних інструментах (трикутнику, монозвукових дзвониках, металофоні тощо); підбір поезій для декламування на тлі музичного твору та ін. Такі прийоми роботи, комплексно впливаючи на різні складові музичного розвитку підлітка, стимулюють інтерес до музичного твору та бажання його успішного опанування [92, с. 193 - 194].

Приклад 2. Тема уроку «Бандура: традиційність та сучасність». Розпочали урок з «бандурної розповіді» про роль кобзарства-бандурництва в українській історії. «Українські козаки в годину війни були воїнами, у мирний час – поетами та

музикантами», - цей вислів належить українському історику, досліднику часів козаччини Д.Яворницькому. Користуючись методом: «Продовж речення...», ми вибудували ряд: «кобзарі – це герої, козаки, агітатори, бунтарі, оповідачі, хранителі історії, творці дум, модні музиканти, старці, опоненти владі, жертви радянського терору та ін.». Стало традицією, що на кобзі-бандурі виконують народні твори та обробки, пісні з репертуару кобзарів, наприклад, думи, історичні пісні, балади. Це породило думку про дещо обмежене коло творів, доступних виконанню кобзаря-бандуриста. Але сьогодні сюрприз... Пропонуємо учениці 5 класу Марії П. твір у перекладі для бандури Л. Марич «Nothing Else Matters» («Все інше не важливо»). Це популярна рок-балада легендарної американської треш-метал-групи «Металіка» (1991р.). Автори: гітарист-вокаліст Джеймс Хетфілд та барабанщик Ларс Ульріх. Твір проголошує більше довіри між людьми, апелює до щирого, відкритого серця. Твір є досить відомим та популярним у підлітковому середовищі, проте нагадаємо про нього, прослухавши фрагмент у оригіналі. Питання для роздумів: «Чи може цей твір переконливо виконати бандурист?». Отже, перший етап - зацікавлення музичним твором. Емоційне виконання-створює загальну уяву про твір, його художній образ, тому перше програвання важливе у створенні атмосфери уроку. Аналізуємо емоційні реакції та слухові враження. Основна тема композиції досить динамічна і емоційно насичена, її супроводжують розкладені акорди. Враховуючи індивідуальні можливості учня, пропонуємо вокальну імпровізацію («малювання голосом»), що базується на використанні регістру, тембру, динаміки, особливостей звукоутворення і звуковедення. Слідкуємо за вимовою слова-образу, наприклад: образ Ночі - тихе звучання в низькому регістрі (густий, темний тембр). Образ Сонця створюється іншими інтонаційними барвами - високий регістр, світлий тембр, яскраве звучання. У роботі над метро-ритмом, використовуємо тактування, плескання, крокування, ритмічні фігури, танцювальні рухи, що викликають зацікавлення учениці. Вона охоче порівнює оригінал з бандурним перекладом [92, с. 194 - 195]. Стимулюємо подальші роздуми запитанням: «Чому, працюючи над зразком рок-музики, ми почали урок з розповіді про кобзарів?». Отримали наступні відповіді: *«Тому що рок-музиканти піднімають важливі проблеми співжиття*

людей. Вони, як і кобзарі, є бунтарями»; «Тому що у репертуарі і рок-музикантів, і кобзарів присутній жанр балади, хоч розуміється ними по-різному»; «Тому що кобза-бандура є настільки виразним і вічним інструментом, що на ньому переконливо звучать твори різних стилів», «Тому що бандура є не лише традиційним але і надсучасним інструментом українців». Таким чином, здійснюємо цілісний і водночас диференційований щодо завдань вплив на музичний розвиток учня-бандуриста.

Приклад 3. Урок з ученицею 5 класу Вікторією К. Тема: «Засоби музичної виразності – палітра музиканта». В урок включена робота над Етюдом N24 «Козацький марш». А. Загрудного.

З метою зацікавлення розповідаємо легенду «Про кобзарську сотню»:

«...Якось зійшлися у великій січі козаки з турками. Довго, затято бились, а все не могли здолати один одного. І тоді за наказом гетьмана наперед вийшла кобзарська сотня козаків. Як заграли кобзарі, незважаючи на кулі та стріли. Та не просто заграли, а запальної, бадьорої та з гиком і свистом.... Неначе свіжі потужні сили вселились у смертельно втомлених вояків. Вони так вдарили ворога, що турки почали задкувати та дременули геть»... Сьогодні ми прослухаємо твір-нащадок тієї воєнної героїчної музики.

Ми повідомили учениці, що музика як і кожне мистецтво має свою мову, свої засоби, якими створюється музичний образ. Після прослуховування пропонуємо описати музичний образ, який звучить у творі, виконаному вчителем. Учениця, прослухавши, говорить про енергійний, бойовий, величний, героїчний, маршовий характер твору. Шукаємо відповідь на запитання: «Якими засобами цей образ «пишеться» композитором?». Відповідь: чіткий ритм, що нагадує карбування кроку, чотиридольний метр, що є типовим маршам; пунктирні ритмічні звороти, які часто зустрічаються у маршах; мелодія, що містить рух звуками тризвуків – бойові сигнали козацьких труб; яскрава, дзвінка динаміка; помірний темп. Таким чином, ми активізували слухові відчуття учениці у поєднанні з рефлексією власних емоцій, які викликав твір.

Учениця пропонує свої варіанти назви твору («Героїка», «Подвиг лицаря», «Українська перемога»). Учитель повідомляє авторську назву. Створюється («малюється») уявна картина-етюд «Козацький марш».

З метою активізації навчальної діяльності учениці з'ясовуємо, що вона знає про козацьку музику. Учениця згадує козацькі пісні («Засвистали козаченьки», «Ой на горі та й женці жнуть», «Гей, там на горі Січ іде»), козацький інструментарій, наприклад, тулумбас, що своїм громовим голосом наводив жах на ворогів; кобзу, на якій вміли грати всі козаки, тому вважали, що цей інструмент їм подарований Богом. Кобза – родичка бандури, на якій грає учениця. Вважається що кобза і бандура – це унікальні українські інструменти. «Козацький марш» стає приводом для спілкування про співців козацької історії – кобзарів.

Повідомивши декілька цікавих фактів з історії кобзарства, ми запропонували учениці знайти ще оригінальні відомості, які могли б зацікавити її ровесників. Враховуючи можливу дистанційну форму навчання, що епізодично мала місце у нашому навчальному закладі, ми запропонували до сприймання віртуальні проекти «Це наше, і це твоє. Незламний дух кобзарства - наш», «Хто такі кобзарі?» , «Розповідь про кобзарство. Г.Ткаченко» та ін.

На наступний урок отримали від учениці інформацію про відмінність бандури від кобзи; багатозначну роль кобзарів; їх звичаї, особливості життя; кобзарську освіту; словник лебійської (таємної кобзарської) мови та ін. На пізніших етапах нашої роботи було запропоновано знайти мистецькі синоніми до даного твору, тобто застосували згаданий нами вище метод «полімістецької інтеграції». Учениця створила видеоряд з творів «Козак Мамай», ікона «Покрова Пресвятої Богородиці», графічні роботи О.Данченка, Я.Мадеевського, історичний живопис Я.Матейка, М.Самокиша та ін. Знайдений ученицею поетичний твір Я.Чорногуза став основою для вокальної імпровізації-розспівування на подальших заняттях:

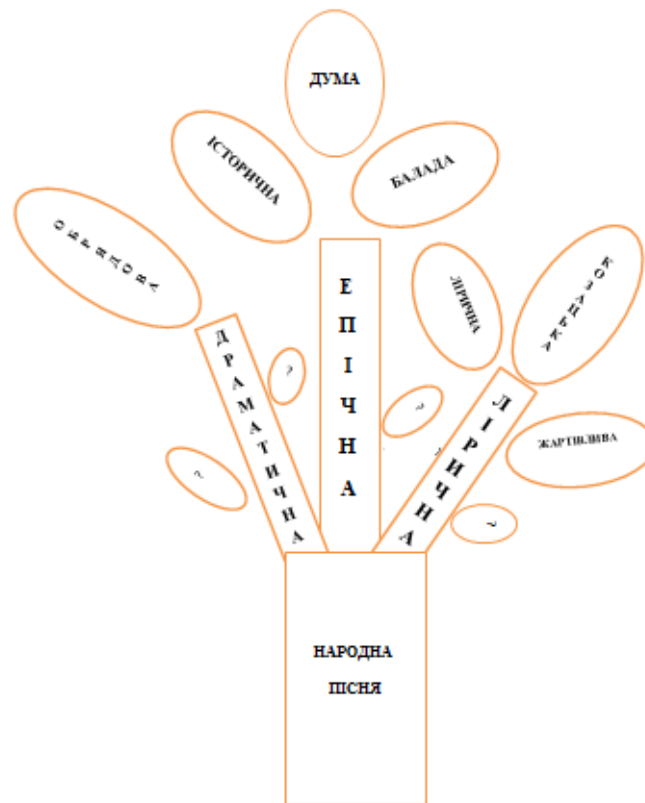
*«Колись незрячі кобзарі
Бувало, і вночі вставали,
І забувалися у грі,
І тугу серця розганяли...»*

Цікавим результатом виконання даного завдання виявився «Запорізький марш» Є.Адамцевича у рок-версії. Використовуючи методи «знайди спільності, відмінності», «темброва вікторина» ми порівняли ці два твори.

Опановуючи текст, тобто вирішуючи завдання розвитку діяльнісної сфери музичного розвитку Вікторії К., працюємо над виконавським прийомом «удар терціями». Виконуємо головну тему твору одноголосно і паралельними терціями. Відразу звертаємо увагу на фразування, порівнюючи музичні фрази твору з бойовими сигналами козаків, вербалізуючи їх.

На одному звуці (речитатив) відпрацьовуємо ритмічно складні моменти. У роботі над метро-ритмом, використовуємо також прийоми тактування, плескання, крокування, виконання ритмічних малюнків з твору на уявних литаврах, бубнах. Отже, орієнтуючись на слухові відчуття, емоційну реакцію, знаннєвий, ставленнєво-мотиваційний та дільнісний компонент музичного розвитку учениці, ми диференціюємо завдання, забезпечуючи цілісність музичного розвитку. Запропоновані активні форми опанування музичного тексту викликають зацікавлення, інтерес, емоційний відгук, бажання учениці працювати.

Приклад 4. Оскільки у репертуар учнів-бандуристів входить чимало народних пісень, ми використали наочність «Дерево народної пісні» (див. сх. 2.2.1.). Схема-дерево заповнюється учнями відповідно збагачення їх репертуару зразками народної творчості (метод «вправи-асоціації»). Практикувались як жанровий варіант (вносились назви жанрів народних пісень), так і варіант з назвами творів. Мета такої роботи: поглиблення знань про український фольклор; зацікавлення пошуковою роботою у галузі фольклористики; аналіз, систематизація власного досвіду, розвиток мислення; стимулювання бажання пізнавати та виконувати нові жанри народної творчості; активізація творчого потенціалу. Серед таких творів назовемо «Думку» в обробці С.Баштана, «Пісню» М.Лобка, «Летить галка» Л.Підківки та ін. У даному контексті нами використовувалась така творча робота, як створення елементарного супроводу до простих народних пісень. Мелодії унісонно виконувались різними народними інструментами: сопілкою, гітарою, скрипкою; супровід – бандурою.



Сх.2.2.1

Дерево народної пісні

Зазначимо, що такі, дещо відмінні від традиційних, класичних методи роботи у класі бандури, позитивно впливають на реалізацію широкого спектра завдань музичного розвитку, збагачують культуру бандуриста. Зокрема, учні-бандуристи, що навчаються у класі автора дослідження є учасниками капели «Домінанта» Бродівської школи естетичного виховання https://m.facebook.com/photo.php?fbid=744430570714123&id=100054415603661&set=a..614237920400056&eav=AfarJk4R1IYsVD8yunYm13Wu1gieog_6fyDrg6dAhQoKD6R2uuGNPeI6VJEIxmVthgc&paipv=0&source=57.

Ряд учнів стали дипломантами Всеукраїнських конкурсів «Відлуння Митуси» (м.Львів), «Франкове підгір'я» (м.Дрогобич), конкурсу ім. Германа Жуковського (м. Радивилів), I Міжнародного фестивалю-конкурсу соло-виконавців «Перлина Заходу» (м.Київ). Учениця Кривошина В. – лауреат 3-ї премії Міжнародного конкурсу-фестивалю «Зірковий грамофон талантів» (м.Львів). Бандуристи класу викладача Янкевич М.І. також брали участь у флешмобі з нагоди 205-ї річниці від Дня народження Т.Г.Шевченка. Вони - учасники концерту, присвяченого Дню

Матері-2023 (м.Броди) та ін. У школі започатковані і плекаються прекрасні традиції: щорічний Звіт школи, де беруть участь юні бандуристи; День Першого Виступу, що є своєрідною посвятою у бандуристи, до якої надзвичайно старанно готуються усі першокласники Бродівської школи естетичного виховання https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid02HswAKNKFzQ2BeE3qVtghnqavFB9NcGoGYaigjKE8cShGEdWuJSARpDQceLdSLC7nl&id=100009668420163.

Щодо контрольнo-підсумкового етапу експериментальної роботи, то повторне діагностування, здійснене у 2023 р. дозволило виявити наступні результати (див. табл 2.2.4 «Музичний розвиток підлітків-бандуристів: контрольнo-підсумковий етап»).

Музичний розвиток підлітків-бандуристів: контрольнo-підсумковий етап

Табл. 2.2.4

Критерії	Рівні							
	Високий (%, уч)		Достатній (%, уч)		Середній (%, уч)		Низький (%, уч)	
Група: КГ (10), ЕГ (9)	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
Сфера музично-слухового сприймання	30%, 3уч.	44.4% 4уч.	20%, 2уч.	33.3% 3уч.	40%, 4уч.	22.2% 2уч.	10%, 1уч.	0 % 0 уч.
Емоційна сфера	40%, 4уч.	55.5% 5уч.	10%, 1уч.	33.3% 3уч.	40%, 4уч.	11.1 % 1уч.	10%, 1уч.	0%, 0уч.
Ставлення-мотиваційна сфера	30%, 3уч.	44.4% 4уч.	30%, 3уч.	44.4% 4уч.	30%, 3уч.	11.1% 1уч.	10%, 1уч.	0%, 0уч.
Інтелектуальна сфера	30%, 3уч.	44.4% 4уч.	40%, 4уч.	44.4% 4уч.	20%, 2уч.	11.1% 1уч.	10%, 1уч.	0%, 0уч.
Діяльнісна сфера	30%, 3уч.	44.4% 4уч.	40%, 4уч.	44.4% 4уч.	20%, 2уч.	11.1% 1уч.	10%, 1уч.	0%, 0уч.
Музичний розвиток	32%	46.6%	28%	40 %	30%	13.3%	10%	0 %
Показник констатувального етапу	28%	21.6%	24%	16%	22%	32.4%	26%	29%
% динаміки музичного розвитку	+4%	+25%	+4%	+24%	+8%	-19.1%	-16%	-29%

Перебіг та результати експериментальної роботи дозволив зробити наступні висновки.

Музичний розвиток особистості являє собою системний процес, який має свої домінанти у кожному віковому періоді, залежить від середовища, у якому він відбувається (дитяча музична школа, домашнє навчання, урок мистецтва тощо), методики реалізації педагогічних завдань. З огляду на це нами була розроблена методична модель, в основу якої були покладені принципи загальної та мистецької педагогіки: орієнтації на цілісний духовний розвиток особистості засобами музики (а саме кобзарського мистецтва); взаємодії вчителя та учнів у музично-освітньому процесі, зокрема, принцип діалогу, творчої взаємодії; опори на вікові особливості, внутрішні сили й можливості підлітків у музичній діяльності; активізації різнорівневої творчості учнів та ін. (О.Ростовський, В. Черкасов та ін.); практичної спрямованості, емоційної насиченості, варіативності, ілюстративності та демонстрації, рефлексії (Л.Масол, О.Рудницька, Г.Падалка та ін.); а також принципи авторських методик К. Вержановського, Т.Орлової, Т.Танцюри та ін.

З метою цілісного педагогічного впливу на процес музичного розвитку підлітків-бандуристів була здійсненна диференціація методів музичного розвитку відповідно розробленій структурі даного процесу. Так, на шляху розвитку сфери музично-слухового сприймання застосовувались методи художніх демонстрації та ілюстрування (Т.Танцюра); поліхудожніх творчих завдань (М.Гончаренко); ритмічних вправ, ритмізації поетичних текстів, речитування, ритмічних ускладнень (на основі жанрових та стильових прикмет) (Т.Жужер); слухового контролю (К.Вержановський); вправ на загострення слуху (із закритими очима); живого та віртуального сприймання (І.Шередько) тощо.

Розвиваючи емоційну складову музичного розвитку ми застосовували методи інтерпретації (самовираження, в тому числі і емоційного); варіантної розробки музичного матеріалу (Т.Танцюра); пошуку емоційних відтінків (Л.Гаркавенко, Н.Станішевська); створення ситуацій співпереживання, співвідчуття, образного входження в музику, музично-рольової гри, імпровізації, пластичного інтонування, порівняння (І.Тіщенко) та ін.

Ставленнево-мотиваційна сфера розвивалась при допомозі методів високоякісного показу («виконавського еталону») (Т.Танцюра); художньо-творчих вправ; звукових експериментів; темброво-слухових вікторин; вправ-імітацій (звуконаслідування голосове, інструментальне), вправ-асоціацій, пластичних етюдів (рухи-образи для пантомімічного супроводу пісні) (І.Руденко) тощо.

Розвиток інтелектуальної сфери забезпечувався методами бандурних оповідей (Г.Яківчук); комбінування, аналогії, реконструювання (Л.Серих); вербалізації змісту музичних творів (осмислення змісту); роботи із текстами (ноти – джерело інформації про твір); ескізу (Т.Танцюра); музично-творчих завдань (ритмізація, мелодизація, акомпанемент, створення музики; варіативних завдань, театралізації (О.Опанасюк); комплексної взаємодії мистецтв, пошукової ситуації, проблемних завдань, імпровізації, варіацій, мелодизації вербальних фраз (М.Гончаренко) та ін.

Діяльнісна складова розвивалась методами колаборації (гуртове різно інструментальне виконання); аранжування, обробки, підбирання на слух та ін. (Т.Танцюра, І.Кубай, Т.Жужера); показу, спостереження, контролю, аналізу, діагностування та корекції фізичного стану учня, гімнастики бандуриста (Н.Брояко); інтегрування інструментального показу та вербальних пояснень (К.Вержановський) та ін.

Запропонована методика зумовила зростання високого та достатнього, зниження середнього та низького рівнів музичного розвитку, що є позитивно результативним у порівнянні із контрольною групою дослідження.

У процесі навчання гри на бандурі підлітки отримують можливість доторкнутись до унікального національного мистецтва бандурництва, що символізує героїчну історію українського народу. Доцільно підібрані та структуризовані методи педагогічного впливу, оригінальні форми роботи, сучасний і водночас педагогічно доцільний репертуар, відповідаючи віковим потребам підлітка, сприяють його цілісному музичному розвитку.

ВИСНОВКИ

Бандура – один з провідних символів української музичної культури. Історія цього унікального інструмента тісно переплетене не лише із розвитком вітчизняного народного та професійного виконавства, але із формуванням української нації. Саме тому освітній вплив цього інструмента складно переоцінити. Зокрема, ми дослідили музичний розвиток підлітків в умовах занять у класі бандури ДМШ.

Музичний розвиток особистості є важливим показником її особистісної музичної культури і водночас результатом її музичного формування (Н.Ветлугіна, І.Газіна, М.Ляшко, Л.Масол, О.Ростовський, В.Черкасов та ін.). Тому він є цілком музичної освіти, зокрема, здійснюваної в умовах закладів початкової (передпрофесійної) музичної освіти. Під музичним розвитком педагогіка розуміє процес якісних змін, яких зазнають музичні здібності особистості а також її інтелектуальна, емоційна, мотиваційна, діяльнісна сфери свідомості (Є.Абдулін, К.Ветлугіна, І.Кірнарська, М.Ляшко та ін.). Провідними компонентами, що визначають результативність музичного розвитку особистості, ми передбачили наступні: сфера музично-слухового сприймання (музично-слухові відчуття, прояви музичного слуху); емоційна сфера (емоційні реакції); ставленнєво-мотиваційна сфера (музичні зацікавлення, інтереси, потреби, цінності, смак, ідеал); інтелектуальна сфера (пізнавальні процеси: музичне мислення, увага, пам'ять тощо); діяльнісна (інструментальні та вокальні дії, уміння, навички) (І.Газіна, В.Черкасов та ін.).

Педагогічно керований музичний розвиток підлітків повинен відбуватись у відповідності з рядом вікових психологічних особливостей, що розглядаються нами в якості передумов цього процесу. Зокрема, маємо на увазі наступне:

- розвиток довільності всіх психічних процесів, спричинений новими вимогами навчальної діяльності. Підліток здатен самостійно концентрувати свою увагу, розвивати пам'ять, мислення, уяву, регулювати емоційно-вольові процеси (М.Заброцький, Р.Павелків, Н.Токарева, А.Шамне);

- пізнавальні процеси стають детальнішим, повнішим, змістовнішим, що пояснюється здатністю до складніших форм аналізу, синтезу, тобто їх інтелектуалізацією (Л.Воєводіна, Г.Дідич, Д.Меркулов та ін.);

- підвищення емоційності, стійкості переживань, зокрема інтелектуальних, моральних, естетичних та ін. (Н.Абдюкова, О.Литвиненко та ін.);

- інтереси підлітків набувають більшої цілеспрямованості, активності та глибини, у 15-16 років - певної стійкості. Спостерігається перехід до стійких почуттів, які є наслідком систематичного виховання (Т.Дідич, О.Ростовський, В.Черкасов).

- У музичній діяльності підлітка зростає система його виконавських навичок та вмій. Водночас голосові мутаційні процеси потребують від викладача і вихованця дотримання низки заходів, що запобігають хворобам голосового апарату (О.Стахевич, В.Черкасов).

З приводу провідного засобу музичного розвитку підлітків, досліджуваного у історичній ретроспективі, висновлюємо наступне. Українське кобзарство-бандурництво має багатовікову історію. Зародившись у язичницько-християнську давнину, воно досягло розквіту у XVI-XVII ст., диференціювалось у XVIII – XIX ст. у народне, побутове, придворне виконавство. У XX ст. міцно увійшло у концертну практику, в музичну освіту як передпрофесійну, так і професійну.

Як символи героїчного українського менталітету, кобза та бандура знаходяться у полі активного наукового інтересу і дослідників минулого, наприклад, М.Лисенка, Ф.Колесси, Г.Хоткевича, і сучасності (Є. Бортник, Н. Брояко, С. Захарець, В. Кушпет, В. Мішалов, Т. Сідлецька, Н. Супрун-Яремко, Л. Черкаський, І. Шрамко та ін.). Історичні дослідження кобзарства-бандурництва фіксують функційну змінність даних феноменів: від агітаційної у XVI – XVII ст. через оповідну старчесько-мандрівну (для кобзарів) та розважальну придворно-музикувальну (для бандуристів) у XVIII – XIX ст. до концертної у XX – XXI ст. функцій. Зазначені метаморфози супроводжувались генезою та розвитком освітніх процесів. До XX ст кобзарська освіта мала народний характер, здійснювалась в умовах кобзарських

цехів (Я.Ісаєвич, К.Шамаєва та ін.), бандурницькій освіта притаманний як народний, так і придворно-професійний характер (Глухівська школа).

Сьогодні кобзарство-бандурництво активно розвивається в умовах відродження та збагачення національних традицій. Цьому сприяє розвинена система допрофесійної та професійної музичної освіти (С.Захарець, Б.Жеплинський, Б.Кирдан, Н.Левицька, А.Омельченко). Прикладом може слугувати бандурництво Рівненщини, представлене такими видатними іменами як Г.Бенедюк, Н.Волощук, А.Грицай, В.Жданкін, Г.Топоровська та ін.

Метою дисципліни «Музичний інструмент бандура» є музичний розвиток учнів, зокрема, у аспектах формування базових навичок гри на бандурі, співу в поєднанні з супроводом бандури, розвиток рівня музично-виконавської майстерності, залучення до бандурного мистецтва загалом, мотивація подальшого навчання гри на бандурі. Такий широкий спектр освітніх цілей зумовив активність сучасного наукового пошуку у галузі методики музичного розвитку учнів-бандуристів, зокрема, підліткового віку. Так, з метою його цілісного здійснення акцентується увага на принципах комплексного поєднання різних форм роботи в умовах уроку гри на бандурі (К.Вержановський); етапності музичного розвитку (М.Ляшко, А.Сташків); єдності технічного і художнього; опанування теорією у практиці; індивідуального підходу та ін. (К.Вержановський, Т.Танцюра, Т.Орлова та ін.); інтегрування інструментального показу та вербальних пояснень; узгодження технічної та образної виконавських складових; слухового контролю (К.Вержановський).

Музичний розвиток особистості являє собою системний процес, який має свої домінанти у кожному віковому періоді, залежить від середовища, у якому він відбувається (дитяча музична школа, домашнє навчання, урок мистецтва у ззсо, гурток тощо), методики реалізації педагогічних завдань. З огляду на це нами була розроблена методична модель, в основу якої були покладені принципи загальної та мистецької педагогіки: орієнтації на цілісний духовний розвиток особистості засобами бандурного мистецтва; взаємодії вчителя та учнів у музично-освітньому процесі, зокрема, принцип діалогу, творчої взаємодії; опори на вікові особливості,

внутрішні сили й можливості підлітків у музичній діяльності; активізації різнорівневої творчості учнів та ін. (О.Ростовський, В. Черкасов та ін.); практичної спрямованості, емоційної насиченості, варіативності, ілюстративності та демонстрації, рефлексії (Л.Масол, О.Рудницька, Г.Падалка та ін.); а також принципи авторських методик К. Вержановського, Т.Орлової, Т.Танцюри та ін. З метою цілісного педагогічного впливу на процес музичного розвитку підлітків-бандуристів була здійснена диференціація методів музичного розвитку відповідно розробленій структурі даного процесу. Так, на шляху розвитку сфери музично-слухового сприймання застосовувались методи художніх демонстрації та ілюстрування (Т.Танцюра); поліхудожніх творчих завдань (М.Гончаренко); ритмічних вправ, ритмізації поетичних текстів, речитування, ритмічних ускладнень (на основі жанрових та стильових прикмет) (Т.Жужер); слухового контролю (К.Вержановський) тощо.

Розвиваючи емоційну складову музичного розвитку ми застосовували методи інтерпретації (самовираження, в тому числі і емоційного); варіантної розробки музичного матеріалу (Т.Танцюра); пошуку емоційних відтінків (Л.Гаркавенко, Н.Станішевська); створення ситуацій співпереживання, співвідчуття, образного входження в музику, музично-рольової гри, імпровізації, пластичного інтонування, порівняння (І.Тіщенко) та ін.

Ставленнєво-мотиваційна сфера розвивалась при допомозі методів високоякісного показу («виконавського еталону») (Т.Танцюра); художньо-творчих вправ; звукових експериментів; темброво-слухових вікторин; вправ-імітацій (звуконаслідування голосове, інструментальне), вправ-асоціацій, пластичних етюдів (рухи-образи для пантомімічного супроводу пісні) (І.Руденко) тощо.

Розвиток інтелектуальної сфери забезпечувався методами бандурних оповідей (Г.Яківчук); комбінування, аналогії, реконструювання (Л.Серих); вербалізації змісту музичних творів (осмислення змісту); роботи із текстами (ноти – джерело інформації про твір); ескізу (Т.Танцюра); музично-творчих завдань (ритмізація, мелодизація, акомпанемент, створення музики; варіативних завдань, театралізації

(О.Опанасюк); комплексної взаємодії мистецтв, пошукової ситуації, проблемних завдань, імпровізації, варіацій, мелодизації вербальних фраз (М.Гончаренко) та ін.

Діяльнісна складова розвивалась методами аранжування, обробки, підбирання на слух та ін. (Т.Танцюра, І.Кубай, Т.Жужера); показу, спостереження, контролю, аналізу, діагностування та корекції фізичного стану учня, гімнастики бандуриста (Н.Брояко); інтегрування інструментального показу та вербальних пояснень (К.Вержановський) та ін.

Запропонована методика музичного розвитку підлітків-бандуристів зумовила зростання високого та достатнього, зниження середнього та низького рівнів музичного розвитку в учнів експериментальної групи, що є позитивно результативним у порівнянні із контрольною групою дослідження.

Отримані результати підтвердили достовірність нашої гіпотези, згідно якої ефективність музичного розвитку підлітків засобами бандурного мистецтва зростатиме за умов

- цілеспрямованого, систематичного диференційованого педагогічного впливу на особистісні сфери слухового сприймання, пізнавальну, емоційну, ціннісно-мотиваційну, діяльнісну, оскільки вони вичерпують зміст та структуру поняття «музичний розвиток»;
- варіативного підходу до діючих програм «Музичний інструмент бандура», шляхом насичення її традиційними та сучасними зразками бандурного репертуару;
- здійснення адекватного віковим цінностям та інтересам підлітків інформаційного забезпечення навчального процесу;
- використання активних методів навчання;
- стимулювання потреби підлітків у мистецькому самовираженні, шляхом їх участі у різнорівневій творчій діяльності, що є типовою кобзарському виконавству.

Дана магістерська робота не вичерпує усіх сторін заявленої проблеми. Перспективними напрямками подальших досліджень вважаємо обґрунтування методики музичного розвитку учнів-бандуристів інших вікових категорій а також окремих структурних складових обраного особистісного музично-психологічного процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абдюкова Н. В. Психологічні особливості соціалізації сучасного підлітка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. психол. наук: спец. 19.00.05. К.: КДОУ, 2010. 21 с.
2. Анатолій Грицай. Бринять душі моєї струни: Педагогічний репертуар для бандури. Ред.-упор. Т. Ю. Прокопович. Рівне. 2007. 80 с.
3. Беженар О. П. Сучасний стан та перспективи розвитку бандурного мистецтва. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку: зб. матеріалів II Міжнародної наук.-практ. конф.*, Київ, 12–13 жовтня 2006 р. К.: ДАКККіМ, 2006. 192 с. С.125 - 127.
4. Брояко Н.Б. Проблема фізичної витривалості виконавського апарату бандуриста. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку: Зб. матеріалів II Міжнародної наук.-практ. конф.* Київ, 12–13 жовтня 2006 р. Київ: ДАКККіМ, 2006. 192 с. С.128 – 130.
5. Брояко Н. Б. Українська кобза: гіпотези походження та тюркські органологічні прототипи. *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії»*. Київ: КНУКіМ, 2021. 384 с. С.12 – 15.
6. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні. Тернопіль : Збруч, 2006. 222 с.
7. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Уклад. і гол. ред. Т. В. Бусел. Київ: Ірпінь, Перун., 2005. 1728 с.
8. Вержановський К. В. Навчання дітей на бандурі – один із засобів музичного виховання. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку: Зб. матеріалів II Міжнародної наук.-практ. конф.* Київ, 12–13 жовтня 2006 р. – К.: ДАКККіМ, 2006. 192 с. С.135 – 142.
9. Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини. Київ: «Музична Україна», 1978. 256 с.
10. Вишневська С. В. Національні засади кобзарського мистецтва. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку: Зб. матеріалів II*

Міжнародної наук.-практ. конф. Київ, 12-13 жовтня 2006 р. Київ: ДАКККіМ, 2006. С.23-28.

11. Воеводіна Л. Особливості формування цілісного художнього сприйняття музичного твору в учнів середнього шкільного віку. *Музика в школі: Зб. статей.* Вип.11. Київ: «Музична Україна», 1987. С. 20-22.

12. Газіна І. Методика музичного виховання дітей дошкільного віку: Навч.-метод. посібник для студентів напряму підготовки "Дошкільна освіта", вихователів дошкільних навчальних закладів та батьків. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2015. 196 с.

13. Гаркавенко Л., Станішевська Н. Музика – джерело емоцій та почуттів. *Мистецтво і освіта*, 2003. № 4. С. 26 – 37.

14. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Київ: «Либідь», 1997. 375 с.

15. Гончаренко М. М. Формування творчої активності на уроках музичного мистецтва *Мистецтво в школі*. 2013. №2 (50). 16 - 6 – 16 - 8 с. С.16-6.

16. Горенко Л. І. Традиції кобзарського мистецтва та Глухівська музична школа. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку: Зб. матеріалів II Міжнародної наук.-практ. конф.* Київ, 12-13 жовтня 2006 р. Київ: ДАКККіМ, 2006. С.29-36.

17. Грица С. Мелос української народної епіки. Київ: «Музична Україна», 2016. 340 с.

18. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа) : підручник для вищих та сер. муз. навч. закладів. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 419 с.

19. Дідич Г. До питання про особливості сприймання та аналізу музики школярами підліткового віку. [*Наукові записки \[Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка\]. Серія: Педагогічні науки.*](#) 2013. Вип. 121(2). С. 128-133.

20. Дун Хао Музичний світогляд підлітків: принципові положення. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2021. № 4 (108). С. 398 - 406.
21. Ємець В. Кобза та кобзарі. Репринт. вид. – Київ: «Музична Україна», 1993. 111с.
22. Жданкін Василь Олександрович. [Українська музична енциклопедія. У 2 т. Т. 2. \[Е – К\]](#). Гол. ред. кол. Г. Скрипник. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С.80.
23. Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. *Енциклопедичний довідник*. Львів: Галицька видавнича спілка, 2011. 316 с.
24. Журжер Т. В. Специфіка розвитку музичного слуху в музикантів-бандуристів під час навчання в ДМШ. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку: Зб. матеріалів II Міжнародної наук.-практ. конф.* Київ, 12-13 жовтня 2006 р. Київ: ДАКККіМ, 2006. 192 с.
25. Заброцький М. М. Вікова психологія: Навч. посібник. Київ: МАУП, 1998. 92 с.
26. Захарець С. Генеза бандури та парадокси історичного розвитку. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наук. статей*. Київ: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПТК, 2013. Вип. 22, ч. 2. С. 95-100.
27. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх учбових закладів. Київ: «Музична Україна», 1990. 336 с.
- 27,а Ісаєвич Я.Д.Братства та їх роль в розвитку української культури XVI-XVIII ст. Київ: Наук. думка, 1966. 248с.
28. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. Київ: «Музична Україна», 1980. 183 с.
29. Клапчук В. Кобза та бандура в Україні: регіональні аспекти. *Література та культура Полісся*. Вип. 107. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2022. 201 с. С. 177 – 189.
30. Клапчук В. Розвиток бандурного мистецтва в XVI - XVIII століттях *Сіверянський літопис*. 2021. № 5 (161). С. 5 - 10.

31. Клітна Н. «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине...»: (Зародження і розвиток кобзарства в Україні). *Українська література в загальноосвітній школі*. 2004. №8. С. 50-55.
32. Концепція сучасної мистецької школи. Наказ Міністерства культури України від 20 грудня 2017р. №1433. [URL:https://dniprorada.gov.ua/upload/files/o_1diss5gtm15rakg313gpqg01arq9n.docx](https://dniprorada.gov.ua/upload/files/o_1diss5gtm15rakg313gpqg01arq9n.docx) (Дата звернення 31 січня 2023).
33. Кубай І. Ю. Особливості розвитку музично-естетичного смаку підлітків. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*: зб. наук. пр. Uniwersytet Rzeszowski Widzial Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. Рівне: Волин. обереги, 2021. Вип.7. С.36 – 41.
34. Кушпет В. Г. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX - поч. XX ст.). Київ: Темпора, 2007. 493 с.
35. Лавров Ф. І. Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України. Київ.: «Мистецтво», 1980. 254 с.
36. Левицька, Н. М. Кобзарство як національно-культурний феномен. *Вісник Черкаського університету*. Черкаси: ФОП Гордієнко Є. І., 2016. С. 3-10.
37. Литвиненко О.Г. Особливості емоційної сфери підлітків [URL http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/8753/72.%20%D0%9B%D1%96%D1%82%D0%B2%D1%96%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%8F.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/8753/72.%20%D0%9B%D1%96%D1%82%D0%B2%D1%96%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%8F.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Дата звернення 08 серпня 2023).
38. Лозниця В. С. Психологія і педагогіка: навчальний посібник. Київ: «ЕксОб», 2000. 304 с.
39. Любіть Україну. Збірник творів для ансамблів бандуристів. Нотне видання. Упорядкування та аранжування Дутчак Віолетти. Івано-Франківськ: Плай, 2003. 132 с.
40. Ляшко М. П. Особливості розвитку музичних здібностей та їх вплив на загальний розвиток особистості. *Молодий вчений*. 2017. № 5. С. 399 - 403.

41. Малашевська І. А. Сутність, зміст і структура музикальності дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. *Наука і освіта. Педагогіка: науково-практичний журнал Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського*. Випуск 6/СХХХV. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2015. С. 65-69.
42. Мандзюк Л. Звукові барви бандури як результат свідомої роботи над технікою : навчально-методичне видання. Харків: Глас, 2001. 11 с.
43. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія. Київ: Промінь, 2006. 432с.
44. Мелодія. Л. З. Мазепа. *Енциклопедія Сучасної України*. Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL <https://esu.com.ua/article-66240> (Дата звернення 08 серпня 2023).
45. Меркулов Д.С. Розвиток уваги сучасного підлітка. URL http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/10634/%D0%9C%D0%B5%D1%80%D0%BA%D1%83%D0%BB%D0%BE%D0%B2_%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F.pdf?sequence=2 (Дата звернення 10серпня 2023).
46. Мормель В. Хто такі кобзарі? *Бандура*. 1994. №47–48. С.29.
47. Музикальність. *Музичні терміни - Словники – Словопедія* URL https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://slovopedia.org.ua/58/53404/387200.html&ved=2ahUKEwjS7sf_-YH-AhW6DRAIHX_vBA4QFnoECAsQAQ&usg=AOvVaw2tM-UMhCzB8itzA8IiXawc (Дата звернення 10 серпня 2023).
48. Народно-інструментальна музична творчість: Навч. посібник. Заг. ред-я та упор-я О. Трофимчука. Рівне: TV-друк, 1999. 122с.
49. Олексюк О. М. Музична педагогіка: Навчальний посібник. Київ: КНУКіМ, 2006. 188с.
50. Опанасюк О. Принципи та модулі творчих завдань. *Мистецтво та освіта*. 2010. №6 (18). С.2 – 4.

51. Орлова Т. М. Виявлення музичних здібностей у класі бандури ДМШ. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку: Зб. матеріалів II Міжнародної наук.-практ. конф.* Київ, 12–13 жовтня 2006 р. Київ: ДАКККиМ, 2006. 192 с. с.156 - 158.
52. Особливості формування виконавських навичок учня-бандуриста: Методичні рекомендації для викладачів класу бандури початкової мистецької освіти. Укладач Т.Г.Танцюра. Київ, 2021. 40с.
53. Остроменський В. Сприйняття музики як педагогічна проблема. Київ: Музична Україна, 1997. 200 с.
54. Павелків Р. В. Загальна психологія: Підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ. 2006. 506с.
- 54,а Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). К: Освіта України, 2008. 274 с.
55. Поліщук Л.М. Використання інтерактивних технік для формування та розвитку емоційно-чуттєвої сфери учнів на уроках музичного мистецтва. *Мистецтво та освіта*. №10, жовтень. 2010 С. 7 - 12.
56. Положення про мистецьку школу Наказ міністерства культури України 09 серпня 2018 року № 686. [URL:https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#text) (Дата звернення 31січня 2023).
57. Приходько М. Бандура в національному вихованні на уроках музики. *Мистецтво та освіта*. 2005. №1. С.41 - 42.
58. Радковська Л.М., Яшук І.І. Сучасна бандура: новий статус академічного та професійного інструменту. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості: зб.наук.праць*. Рівне: Волинські обереги, 2018. Вип.4. С.320 - 324.
59. Рихлюк Л. І. Методика навчання гри на бандурі : навч. посіб. Луцьк: ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 176 с.
60. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі: Навч.-метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2001. 216с.
61. Ростовський О. Я. Особливості естетичного сприйняття героїчної музики підлітками. *Педагогіка*. 1983. Вип.22. С.29-36.

62. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: навч.-метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2011. 640 с.
63. Руденко І. Художньо-творчі вправи як засіб формування творчої активності підлітків. *Мистецтво та освіта*. 2013. №3 (69). С.24 - 37.
64. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька: Навч. посібник для студентів вищ. навч. закладів. Київ: 2002. 270 с.
65. Сєрих Л. В. Розвиток креативності дитини. *Мистецтво в школі*. 2013. №2 (50). С.16-1 – 16-5.
66. Сідлецька Т. І. Шляхи виникнення та розвитку кобзи і бандури в Україні. *Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету : зб. наук. праць*. Рівне: РДГУ, 2010. Вип. 16. т. 1. С. 14 - 19.
67. Скрипченко О. В., Долинська Л. В., Огороднійчук З. В. та ін. Вікова та педагогічна психологія: Навч. посіб. Київ: Просвіта, 2001. 416 с.
68. Слух музикальний. *Універсальний словник-енциклопедія*. Київ: Тека, 2006. URL <http://slovopedia.org.ua/29/53409/20838.html> (Дата звернення 30 липня 2023).
69. Солодчук С. Є. Сучасні проблеми розвитку особистості у підлітковому віці. *Психологічні реалії становлення особистості підлітка: сучасність та перспективи: матеріали круглого столу*. м.Київ, 14 червня, 2019р. За ред. Максимової Н. Ю., Грись А. М., Максим О. В. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2019. 95 с. с.70 – 74.
70. Стахевич О. Основи вокальної педагогіки: Ч 1. *Природно наукові теорії сольного співу /курс лекцій: навч. посібник для студентів диригентсько – хорових факультетів музичних і педагогічних*. Суми: 2002. 91с.
71. Сташків А. Роль сім'ї в процесі музично-естетичного виховання учнів середнього шкільного віку <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/11056/1/3Stashk%C3%ADv.pdf> (Дата звернення 10 серпня 2023).

72. Столярчук Б. Й., Топоровська Г. М. Бандуристи Рівненщини: Бібліограф. довідник. Рівне : Видавець Зень О. М., 2006. 144 с.
73. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям. Київ: Рідна школа. 1988. 244 с.
74. Сухомлинський В. О. Народження громадянина. *Вибрані твори в 5 томах. Т. III.* Київ: Радянська школа, 1977. 810 с.
75. Таран В. Методи навчання музики в сучасній школі. *Мистецтво та освіта.* 2014. №1 (71). С.19 - 21.
76. Тарасова К. В. Онтогенез музичних здібностей. М.: Педагогіка, 1988. 196 с.
77. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. *Избр. труды: В 2-х т. Т. I.* М.: Педагогика, 1985. С. 42-222.
78. Тищенко І. Розвиток емоційно-чуттєвої сфери учнів засобами інноваційних технологій. *Мистецтво в школі.* №9, вересень. 2010. С.20 - 23.
79. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент бандура» елементарного підрівня початкової мистецької освіти. Укладачі О.С.Тронь, Б.П.Ховзун, Л.Г.Марич, О.Б.Ніколішина, М.Д.Митко. Київ, 2020. 29 с.
80. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент бандура» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування, інструментальні класи. Укладачі О.І.Мозгова, О.В.Товпеко, М.А.Ляшенко та ін. Київ, 2021. 30 с.
81. Токарева Н. М. Шамне А. В. Вікова та педагогічна психологія: навчальний посібник. Київ, 2017. 548 с.
- 81,а. Турко Н.Є. Формування професійного виконавства бандуристів 50-70-х р.р. минулого століття. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості : зб. наук. пр.* Uniwersytet Rzeszowski wydział Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. Рівне : Волин. обереги, 2021. Вип.7. 212 с.
82. Федорчук В. В. Формування здатності до рефлексії в професійній підготовці вчителя музики. *Мистецтво та освіта.* 2001. №2. С.28 - 35.

83. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Упоряд. О. О. Савчук. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2018. 512 с.
84. Черемський Кость Повернення традиції. З історії нищення кобзарства. Харків, 1999. 288.
85. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: підручник. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2014. 528с.
86. Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст.: Навч. посібник. Київ: ІЗМН, 1996. 112с.
87. Шамне А. В. Отроцтво XXI ст. як психосоціальний феномен та вікова група у новій суспільно-історичній ситуації. *Наука і освіта. Науково-практичний журнал Південного наукового центру НАПН України. Серія «Педагогіка і психологія»*. Одеса, 2012. №7/CVVIII. С.183 - 189.
88. Шередько І. Г. Потенціал українського музичного фольклору у формуванні ціннісного ставлення до батьківщини в молодших школярів. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2020 р., № 70, т. 4. с.94 – 98.
89. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 352с.
90. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків. У 3-х т. Т. 1. Передмова В. А. Смолія; Ред. кол.: П. С. Сохань (голова), В. А. Смолій (заст. голови), В. Г. Сарбей, Г. Я. Сергієнко, М. М. Шубравська (відп. секр.). АН Української РСР. Археографічна комісія, Інститут історії. Київ: Наукова думка, 1990. 596 с.
91. Яківчук Г. В. Національно-патріотичне виховання особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі опанування народними українськими інструментами (бандура, сопілка). *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2017. Вип. 6. С. 90 - 95.
92. Янкевич М., Крижановська Т. Музичний розвиток підлітків засобами бандурного мистецтва. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості : зб. наук. пр.* Uniwersytet Rzeszowski wydział Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. Рівне: Волин. обереги, 2023. Вип. 10. 200 с. С.188 - 195.

93. Яценко Л. Державна заслужена капела бандуристів Української РСР.
Київ.: Музична Україна, 1970. 84 с.

ДОДАТКИ