

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Інститут мистецтв
Кафедра народних інструментів

На правах рукопису

ПАВЛИЩЕ ТЕТЯНА ІВАНІВНА

УДК 780.8:780.64

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» на тему:

**РОЗВИТОК НАВИЧОК ГРИ НА СОПЛЦІ
В ПОЧАТКОВИЙ ПЕРІОД НАВЧАННЯ**

за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Науковий керівник:
координатор з навчальної роботи
014 Середня освіта (Музичне мистецтво)
завідувач кафедри гри на
музичних інструментах
доктор філософії, доцент
Мазур Д. В.

УДК 780.8:780.64

Павлище Т. І. Розвиток навичок гри на сопілці в початковий період навчання: кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню «Магістр» за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» [наук. кер. – доц. Д. В. Мазур]. – Рівне: РДГУ, 2023. – 66 с.

У магістерській роботі досліджено особливості техніки гри на сопілці в період початкового етапу навчання та проаналізовано методичні аспекти розвитку учня-сопілкаря. Також проведено детальний аналіз історії сопілкового інструментарію з метою вивчення еволюції цього музичного інструменту.

Додатково розкрито техніку виконавського дихання та визначено важливість розвитку штрихової культури. Робота охоплює дослідження підготовки учня до сценічних виступів і його вплив на музичний розвиток.

Рецензент:

О. П. Палаженко – канд. пед. наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗИС СОПІЛКОВОГО ВИКОНАВСТВА	8
1.1. Історія розвитку сопілкового інструментарію	8
1.2. Специфіка гри на сопілці в початковий період навчання	17
Висновки до першого розділу.....	27
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ СОПІЛКОВОГО	
ВИКОНАВСТВА	29
2.1. Психолого-фізіологічні основи розвитку музиканта-сопілкаря	29
2.2. Виконавське дихання та штрихова культура учня-сопілкаря.....	38
2.3. Підготовка до сценічного виступу	49
Висновки до другого розділу.....	56
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	59

ВСТУП

Актуальність дослідження. Розвиток навичок гри на сопілці в початковий період навчання є актуальним дослідженням, оскільки цей інструмент широко відомий та визнаний як в Україні, так і за кордоном, має багатовікову історію і глибокі корені в минулому та вирізняється своєю різноманітністю та застосуванням у різних сферах життя, а специфіка навчання на ньому в початковий період не досить широко розкрита і вимагає подальших наукових пошуків з метою формування та становлення майбутніх фахівців сопілкового мистецтва.

Давні духові інструменти, схожі на сопілку, були знайдені багато тисяч років тому. З того часу сопілка зазнала певних змін у зовнішньому вигляді, характеристиках звучання, призначенні та місці використання, що було викликано розвитком музичної культури та художньо-естетичних уподобань суспільства. Вивчаючи генезис цього музичного інструменту, ми констатуємо, що сопілка перетворилася на традиційний народний музичний інструмент, який використовується в різних сферах життя: у побуті, на весіллях, релігійних обрядах тощо. Починаючи як народний примітивний музичний інструмент для вуличних музикантів, сопілку тепер можна почути в оркестрах і як сольний інструмент, і як ансамблевий, а також у сучасних музичних групах, бендах, інструментальних колективах, на радіо, телебаченні, в мережі «Інтернет». Тому дослідження генезису сопілки, її конструктивного вдосконалення є важливим, оскільки поглиблює наше розуміння еволюції та становлення цього музичного інструменту.

Дослідження історії розвитку сопілкового інструментарію поглиблює розуміння специфіки даного музичного інструменту. Це може бути особливо корисно для викладачів та учнів музичних шкіл, які хочуть збільшити своє розуміння сопілкового мистецтва та його історії.

Наукові пошуки щодо специфіки навчання гри на сопілці в початковий період допоможуть вчителю сопілки обрати конкретну стратегію, яка дозволить йому ефективно досягти успішних результатів під час проведення уроків з

юними музикантами-сопілкарями. Ми хочемо зосередити увагу вчителів саме на таких методичних основах сопілкового виконавства, як розвиток музичного слуху в учнів, оволодіння ними нотацією, імпровізацією, навичками концертного виконання, розвитку їхньої внутрішньої мотивації та бажання до самовдосконалення, спільної музичної практики; індивідуального підходу до кожного учня та його підтримки на кожному етапі фахового становлення.

У початковий період навчання гри на сопілці важливими також є і психолого-фізіологічні аспекти, які враховують фізіологічні особливості учня у певні етапи його життя і на які потрібно звертати увагу вчителю. Необхідно виявляти в дитині її темперамент і відповідно до цього розпочинати перші уроки та розробляти певну стратегію навчання та виховання. Важливо вміти розпізнати талант учня і сприяти розвитку систематичного навчання. Оскільки лише 1% таланту і 99% праці можуть призвести до бажаного результату в процесі навчання на сопілці.

Ми хочемо звернути увагу на важливість правильного використання виконавського дихання та навчання штрихової культури учня. Виконавське дихання дозволяє створювати виразне звучання і передавати емоції через музику, а штрихова культура додає унікальні звукові ефекти і різноманітність у виконанні музичних композицій. Використання цих технік разом сприяє створенню неперевершеного музичного виконання і надає неповторного музичного досвіду слухачам.

Важливо зазначити, що вагоме місце в процесі навчання займає підготовка учня до сценічних виступів, яка є завершальним етапом у навчанні молодого сопілкаря. Подолання сценічної тривожності є індивідуальним процесом, і вибір психологічних методів підготовки повинен враховувати особливості психічного стану кожного учня-сопілкаря. Музиканти мають свідомо контролювати свої емоції та зберігати спокій на сцені. Надзвичайно важливо мати чітку мету під час виступу та використовувати психологічні методи, які найкраще відповідають індивідуальним потребам кожного виконавця.

Дослідження розвитку навичок гри на сопілці в початковий період навчання проводилось на основі творчих доробків зарубіжних та українських науковців, серед яких вчені, які досліджували генезис сопілкового інструментарію: Б. Яремко, С. Грица, В. Войтович, О. Черниш, К. Закс, Е. Горнбостель, С. Грица, Г. Хоткевич, М. Корчинський, І. Мацієвський, Б. Яремко, В. Шухевич, М. Хай, Н. Ганудельова, М. Лисенко, І. Вагилевич, З. Булик та науковці, які досліджували методичні основи музичного виконавства: Р. Дверій, А. Азарова, М. Хай, М. Гарбузов, Д. Юник, В. Олійник, І. Піров, Л. Павленко, Ю. Павленко, А. Душний, М. Савчин, О. Рудницька, В. Лапченко, Л. Рощупкіна, О. Щолокова, З. Файчак, І. Таран, М. Вовк, В. Цайтц, З. Стельмашук, М. Чудак, І. Скляр, Л. Стадник та ін..

Зв'язок дослідження з науковою тематикою кафедри: тема магістерської роботи відповідає науковій темі Інституту мистецтв РДГУ, кафедри народних інструментів «Сучасні виміри мистецької освіти та розвиток творчої особистості».

Мета дослідження полягає в аналізі та науковому обґрунтуванні методології та педагогічних підходів щодо розвитку навичок гри на сопілці в початковий період навчання. Дослідження спрямоване на визначення оптимальних стратегій та методів навчання, сприяючих ефективному розвитку музичних навичок у початківців, а також враховує аспекти психофізіології та розвитку музичної обдарованості учнів.

Завдання дослідження:

1. Провести аналіз історії сопілкового інструментарію для осмислення еволюції цього музичного інструменту.
2. Розглянути особливості гри на сопілці в початковий етап навчання.
3. Здійснити теоретичний аналіз психолого-фізіологічних аспектів розвитку учня-сопілкаря.
4. Дослідити техніку виконавського дихання та важливість штрихової культури у процесі навчання сопілкаря.
5. Проаналізувати підготовку учня до сценічних виступів та вплив цього

етапу навчання на музичний розвиток майбутнього сопілкаря.

Об'єкт дослідження: процес навчання гри на сопілці в початковий період.

Предмет дослідження: розвиток навичок гри на сопілці учня-сопілкаря.

Новизна даної роботи полягає у висвітленні комплексного підходу до вивчення сопілкового мистецтва та акценту на практичних аспектах навчання учня-сопілкаря і його концертних виступах у початковий період.

Методи дослідження: теоретичні – аналіз історичної, музикознавчої літератури. Наукова робота ґрунтується на загальних і спеціальних принципах та методах пізнання. Серед них принципи об'єктивності, історизму, системно-структурної цілісності, аналізу і синтезу, абстрагування, єдності історичного та логічного тощо.

Теоретичне і практичне значення роботи полягає в тому, що її матеріали можуть бути використані у подальших наукових пошуках в контексті розвитку навичок гри на сопілці учнів-сопілкарів.

Апробація дослідження. Основні положення роботи апробовані на конференції Мистецька освіта та розвиток творчої особистості, яка відбулася в Інституті мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (м. Рівне, Україна) та в Uniwersytet Rzeszowski wydział Muzyki (м. Жешов, Республіка Польща) 29 березня 2023 року.

Публікація:

Павлище Т. І., Мазур Д. В., Заходякін О. В. Історико-теоретичний аспект розвитку сопілкового інструментарію. 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. 9. – 172 с. С. 85–93.

Структура магістерської роботи. Робота складається з вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел. Матеріал викладено на 66 сторінках. Бібліографічний список містить 93 джерела.

РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗИС СОПІЛКОВОГО ВИКОНАВСТВА

У даному розділі на основі вивчення праць українських і зарубіжних авторів проведено детальний аналіз історії виникнення сопілкового інструментарію, а також досліджено широкий спектр різноманітних видів і типів сопілок, відомих від давніх часів і до сучасності. Прослідковано тісний зв'язок сопілки з міфологією, розкрито акустичні принципи генерації звуку, ретельно розглянуто конструктивні особливості та важливість вибору матеріалів для її створення. Також було проаналізовано новаторські методи виготовлення цього музичного інструменту. Крім того, досліджено специфіку гри на сопілці на початковому етапі навчання, детально проаналізовано ключові аспекти цього музичного процесу з метою створення найкращих умов для учня-сопілкаря.

1.1. Історія розвитку сопілкового інструментарію

Сопілка – один із найбільш поширених та відомих духових народних інструментів в Україні. Починаючи від стародавніх часів і до сьогодні, сопілка, пройшовши не легкий період розвитку, становлення та відродження, не втрачає своєї цінності, актуальності та популярності і в наш час.

Історія виникнення сопілки є важливим елементом дослідження музичної культури та інструментальної музики. Це важливо з точки зору вивчення культурної спадщини людства, так як генезис сопілки є частиною традиції різних народів, які її використовували в життєдіяльності, побуті, ритуалах, обрядах тощо. Дослідження виникнення та розвитку цього інструменту дозволяє краще зрозуміти музичну культуру тих епох і народів, які ним користувалися.

Вивчення історико-теоретичного аспекту розвитку сопілкового інструментарію допомагає відтворити традиційну фольклорну музику. Це актуалізує збереження музичної спадщини тих народів, які використовували сопілку. Дослідження історії цього інструменту може також допомогти в розумінні технології виготовлення сопілки в різних епохах, що матиме

практичне значення для майстрів, які хочуть відтворити або виготовити інструмент власноруч.

Дослідження генезису сопілкового інструментарію забезпечить розуміння специфіки гри на ньому, що, в свою чергу, забезпечить покращення мистецтва сопілкарів в сьогodнішніх реаліях. Розуміння його історії та традиційного використання може допомогти виконавцям краще зрозуміти стиль та емоційну спрямованість музики, що виконується на цьому інструменті.

Ми вважаємо, що проблема розвитку сопілкового інструментарію є важливою для збереження культурної спадщини України, розвитку музичного мистецтва та покращення виконавської майстерності.

Грунтовні наукові пошуки в цій галузі здійснено дослідником української міфології В. Войтовичем, дослідником знаменитих палеолітичних стоянок О. Чернишем, німецьким музикознавцем К. Заксем, німецьким етномузикознавцем Е. Горнбостелем, українською фольклористкою С. Грицею, українським письменником Г. Хоткевичем, засновником Львівської школи професійного сопілкового виконавства М. Корчинським, мистецтвознавцем І. Мацієвським, етноінструментознавцем Б. Яремком, українським фольклористом В. Шухевичем.

Духові інструменти почали своє існування зі стародавніх часів. Матеріалом для них слугували: деревина, морська раковина, шкарлупа горіха, тростинова та глиняна трубки, порожні стовбури рослин, ріг, кістка, а також зуби тварин тощо. Деякі території були багатими на очерет та дерево, інші не мали їх в достатній кількості, тому матеріал, з якого були зроблені духові інструменти, вказує на час і місцевість їх походження.

Ми вважаємо, що генезис сопілкового інструментарію нерозривно пов'язаний із історією виникнення та розвитку духових інструментів, зокрема флейтового сімейства. Сопілка та флейта в стародавні часи мали спільну історію виникнення та розвитку, а отже і спільні інструменти-попередники.

Сопілка – типова назва поздовжніх одноцівкових денцевих (або свисткових) і безденцевих флейт, переважно з шістьма ігровими отворами [91].

Богдан Яремко зауважує, що назва сопілка є загальноукраїнською і в міжнародній структурній класифікації відповідає загальноєвропейській назві флейта. Флейти – поділені на групи: поздовжні (одно-, дво- та багатоцівкові); поперечні (ті, в яких пристрій для вдунання знаходиться збоку, що й зумовлює поперечне тримання інструмента), окариноподібні. Вище названі групи за способом звукотворення поділені на денцеві і безденцеві (зустрічається також свисткові і безсвисткові).

Відомо, що ідіофони та аерофони сягають епохи палеоліту. Основні види духових інструментів (лабіальні, лінгвальні, мундштучні) сформувалися вже в епоху первіснообщинного ладу, але виникали не одночасно.

Курт Закс запропонував таку послідовність виникнення духових: палеоліт (близько 80 тис. – 13 тис. р. тому) – флейти, труби і труби-раковини; неоліт (близько 5 тис. – 2 тис. р. до н.е.) – флейти з ігровими отворами, флейта Пана, носова флейта, поперечна флейта та дудки з подвійним язичком [29].

Величезною кількістю представлені знаряддя, які в історіографії отримали назву «палеолітичні флейти». Вони трапляються у двох типах: поперечні та поздовжні, але принцип звукоутворення у них ідентичний. Відмінність полягає у тому, що у поздовжніх флейт повітря вдують безпосередньо у відкритий край трубки, а поперечні обладнані спеціальним отвором, що зумовлює горизонтальний спосіб тримання інструмента.

Так історично склалося, що офіційно конкретних даних про зародження сопілки немає, хоча ця проблема досліджувалась десятиліттями. Не маючи точних вихідних даних, науковці та дослідники звернули свою увагу на усні та писемні джерела, зокрема на міфологію. Наприклад, у давньогрецькому міфі згадується про те, що богиня Афіна Паллада створила сопілку з оленьчої кістки для помсти зрадникам. Але доля у цього інструмента була інакшою. Бо він не став інструментом для помсти, а тільки висміяв її за злоє [3].

Виникнення багатоцівкової флейти (сірінкс) приписували міфічному богу Пану, що закохався в німфу Сірінкс, але вона боялася його. Тому, щоб спастися, німфа попросила допомоги в річці, і річковий бог перетворив її на очерет. Пан,

не витримавши болю, зрізав очерет і зробив з нього флейту та назвав іменем коханої – Сірінкс (Абаєв, 1990). В іншому джерелі – Біблії – згадується про гуслі та свирілі: «Ада породила Іавала... Ім'я брата його Іувал: він був батьком всіх, що грають на гусях і свирілях (Біблія). Гуцули дотримувались думки, що «Всю музику дерев'яну (пищавку і скрипку) вигадав Соломон

На думку Ю. Усова, існує припущення, за яким батьківщиною поперечної флейти визнані азійські країни. З розквітом культури у Стародавньому Єгипті, Шумеро-Вавилонії та країнах Стародавнього Сходу (Стародавні Індія та Китай) пов'язані значні досягнення в розвитку музичного інструментарію» [75].

Це підтверджують зображення на тогочасних пам'ятках культури. У музично-виконавському мистецтві стародавнього світу існувало багато різноманітних духових інструментів – від простих флейт до високо розвинених язичкових інструментів. Так за основу духового інструментарію у Давньому Китаї була взята флейта. Це сяо (поздовжня глиняна флейта), пайсяо (різновид флейти Пана з двадцятьма бамбуковими стовбурами) чи поперечна флейта з 3-6 гральними отворами), юе (коротка поперечна флейта) та інші. Всі вищезгадані інструменти мали м'яке звучання [75].

У Давньому Єгипті (4 тис. р. до н.е.) музиці надавали великого значення і приписували їй не лише організуючу, етичну функцію, але й релігійну. Розповсюдженою була поздовжня флейта. Вона була сольним та ансамблевим інструментом у такому складі: голос, флейта, арфа. Як відомо з наскельних малюнків, існували навіть ансамблі духових інструментів [11].

Інструментарій в Індії був різнобічним і нараховував більше трьохсот видів духових та ударних інструментів. Флейта вважалася божественним інструментом. «Подібно до грецької ліри Аполлона, флейта завжди знаходиться в руках бога Кришни» [11].

Найбільш поширеним була ванша – різновид поперечної флейти. За словами К. Закса, німецького музикознавця та одного із засновників сучасного інструментознавства, меланезійська флейта була знаряддям для заклинань в похоронних ритуалах, її також клали в могилу померлому. Народ індійського

племені Тода при похованні клав флейту як оберіг і запоруку щасливого відродження.

Вважали, що флейта мала магічний вплив на людські стосунки. Серед багатьох народів поширені легенди про хлопців, які для вдалого залицяння грали на флейті своїм коханим дівчатам. Наприклад, юнаки з індійського племені Шайєнн просили шамана, аби той передав силу флейті. Юнак грав, і звуки зачарованої флейти долинали в село, а коли підходив до вігваму коханої, виявлялось, що дівчина вже його чекає [11].

Свідчення про широке розповсюдження флейти серед народів Кавказу можна знайти в роботах цілого ряду дослідників: істориків, етнографів, археологів. Це дозволяє припускати, що поздовжні флейти мали бути відомими ще в давні часи.

На території Литви були поширені декілька видів флейтових інструментів, серед них є скудучай – різновид одного з найпопулярніших литовських інструментів, який складається з декількох трубочок різного розміру, кожна з яких видає певну висоту. Виготовляли з різних порожнистих рослин, а саме: бузина, кервель, дика селера. Скаудамас – музичний інструмент, подібний до панфлейти. Швілпукас – свисткова флейта з кори верби, без отворів, здебільшого дитячий та пастуший інструмент. Лумздяліс – свисткова флейта з кори дерева, довжина якої від 150 до 400 мм. Швілпа – поперечна флейта без отворів, що на сьогоднішній час вийшла з ужитку [71].

У Стародавньому Римі популярності набули інструменти, нащадками яких стали сучасні мідні духові інструменти. Дивно, але історія флейти в Європі зникає після падіння Риму у V ст. н. е, і флейта більше не з'являється в історичних записах до X -XI ст.

Після занепаду Риму центром розвитку флейтового мистецтва стала Візантія. Вона мала колосальний вплив на формування музичної культури Київської Русі. Існує думка, що в Середньовіччі поперечна флейта була відомою, але маловживаною в Європі. Популярності вона почала набувати тільки після переміщення в Азію через Візантійську імперію та слов'янські країни (в тому

числі й Київську Русь) її більш довершених зразків. На цьому шляху поперечна флейта отримала найбільше розповсюдження на Балканах, де й до нашого часу залишається найпоширенішим народним інструментом [89]. Варто зазначити, що інструментальна традиція флейтових аерофонів існувала на території України ще задовго до зафіксованих даних про неї, які знаходимо в джерелах часу Київської Русі.

Завдяки І. Шрамко, ми дізнаємось про надзвичайно цікаву сопілку «гайду», збережену до нашого часу у Львівській області. Особливим у цьому інструменті є його оздоблення та дизайн. Назва дає нам зрозуміти, що цей інструмент сягає вглиб багатьох тисячоліть [5].

Видатним дослідником гуцульського музичного інструментарію є В. Шухевич, який описував прийоми гри, способи виготовлення та функціонування відкритої флюяри і короткої денцівки [85].

М. Лисенко – перший дослідник, в якого знаходимо опис українських музичних інструментів, а також перший повний аналіз традиційної музики. Відзначимо те, що вчений лише частково згадує про сопілку як про інструмент, «що затинає звичайні побутові пісні і танці, ...до троїстої музики не беруть, певно, через її недостатньо гучний тон. Сопілка є інструмент спеціально пастуший» [36].

Однак у праці І. Мацієвського «Музичні інструменти гуцулів» знаходимо дві неоднозначні думки про сопілку як учасника у троїстих музиках. Жителі с. Шепіт свідчили, що здавна сопілка у весільних капелах не використовувалась. Проте мешканці села з такою ж назвою – Шепіт, але на р. Сучава (Буковина) – вважають, що в минулому на весіллях грали дрімби та сопілки, а ось скрипки з'явилися згодом. Так чи не інакше, сопілка тепер – активний учасник троїстої музики на всій території Гуцульщини [43]. У праці Г. Хоткевича відомості про народні аерофони подані комплексно. Він першим вивчає походження назв, будову музичних інструментів, характер звучання, прийом гри, тембр та роль цих інструментів у піснях, казках а також легендах [75].

Варто зацентувати увагу на унікальності музичного інструментарію Гуцульщини та його різноманітності – за кількістю різновидів сопілкового інструментарію даний регіон перевершує не тільки цілу Україну, а й усе разом узятє східне слов'янство. Окрім розмаїття самих музичних інструментів, існує ще й безліч їх назв (регіональних, загальноукраїнських), тому варто зупинитися на них детальніше:

- денцівка – гуцульська сопілка з шістьма отворами;
- мала денцівка – свисткова флейта з п'ятьма отворами, розповсюджена на Гуцульщині;
- денцівка-сопілка – флейта з шістьма грифними отворами, зустрічається на Закарпатській Гуцульщині, довжина трубки – в межах від 300 до 400 мм;
- дводенцівка (карабки) – парна свисткова флейта, яка побутує в буковинських і галицьких селах. Відома як джоломига, джоломіга (загальноукраїнська назва), жоломія, шаломія, шаломейка, дводенцівка, півтораденцівка, подвійна денцівка, двійниця, дубельтівка, близнівка, близниця, джурунькалка (закарп.), монтелєв, монтелів;
- триденцівка – свисткова флейта з трьома цівками. І. Мацієвський описує її, як збережену в пам'яті жителів басейну Тиси (Закарпаття), сіл Віпче і Космач (Галичина). Цей інструмент не знайдений і до сьогодні;
- вербівка – свисткова флейта вироблена з вербової кори довжиною 200–300 мм, вербова теленка (або телінка), іноді просто теленка, іноді вербовий свисток. Даний інструмент більш поширений на Гуцульщині;
- пищавка – бойківська свисткова флейта з шістьма отворами. Її локальні назви – велика пищавка, середня пищавка, пищавочка та ін.;
- дудка-колянка – поліська свисткова флейта, вона ж і свистьолка (на Волині) і колянка (на Рівненщині);
- дудка-викрутка – волинсько-поліська сопілка, яку виготовляють тільки на весні із тої частини молодої сосни, що виросла за останній рік;
- свистілка – волинська сопілка з денцем, подібна на колянку, але менша за розміром. Зустрічається під назвою свистьолка;

- ребро – багатоцівковий інструмент з денцем або без денця, що нагадує молдавський най. На сьогоднішній день вийшов з ужитку, але відомий з переказів;
- теленка – безотвірна флейта завдовжки 400–800 мм., що у гуцулів зустрічається частіше без денця, а у бойків – з денцем. Звук утворюється завдяки передуванню звуків і затулянням або відтулянням пальцем цівки інструмента;
- флоєра – гуцульська відкрита флейта, з шістьма отворами. Довжина варіюється: 480–790 см і 750–1000см;
- фрілка – різновид короткої безденцевої флейти. Поширена на Гуцульщині і в районах, що з нею межують. Місцеві назви: фоярка, флоєрка, фрелочка та ін.;
- хроматична фрілка – безденцева флейта з 10 отворами. Рідкісний приклад інструмента, створеного під впливом хроматичної сопілки;
- флуєрка (сопілка) – поширений і улюблений український інструмент – символ гуцульської традиційної культури. Сопілка має довжину 260–360 мм, переважно з шістьма грифними отворами;
- бойківська «свирівка» – бойківська назва відкритої флейти, поширеної на межі Бойківщини–Гуцульщини;
- свиріль – різновид багатоцівкової відкритої флейти, поширений тільки на Буковині і Гуцульщині [43].

Слід звернути увагу на розмежування назв свисткових та безсвисткових флейт на Бойківщині та Гуцульщині. Зокрема, фрілкою, флеркою та пищавкою гуцули називають безсвисткову коротку флейту, а заграти на фрілці – засопілкати. Бойки під назвою пищавка розуміють свисткову флейту (сопілку), так звану бойківську пищавку. Виконувана музика, на вище згадуваних інструментах, відображає вироблені у продовж століть функції флейтових аерофонів. Наприклад, основний репертуар архаїчної гуцульської флоєри пов'язаний з поховальними ритуалами, однак, часто містить полонинські награвання (ліричні, вдумливі) [29].

Магічні вірування, пов'язані із сопілкою, залишили свій слід у народній свідомості і часто проявляються у наш час. У деяких бойків дотепер збереглося

шанобливе ставлення до сопілок, що виявляється у їх особливо дбайливому ставленні до інструмента. Вони вірять, що сила карпатського ватажка Олекси Довбуша (XVIII ст.) таїлася в його майстерності грати на «зачарованій» пищавці. Гуцули приписують цьому ж героєві досконале володіння фльоєрою, з якою О. Довбуш ніколи не розлучався. У гуцульській музичній традиції фльоєра користується особливою повагою як божественний символ їхньої культури: «Гра на фльоєрі сприймається гуцулами надзвичайно серйозно і зосереджено, без тіні посмішки чи легкодумності, ... вважають, що фльоєру створив Бог і передав гуцулам разом із мудрістю» [3]. За деякими інструментами в гуцулів закріплені певні функції. Для обрядово-магічних ритуалів, пов'язаних із впливом на природу, а також спрямованих на встановлення зв'язку з померлими, застосовують фльоєру й монтелів; для обрядової та ритуальної магії, пов'язаної з працею, використовують денцівку-сопілку, фльоєру, фльоєрку-сопілку, вербівку, телинку, малу денцівку, триденцівку; у весняних іграх, залицаннях застосовують, переважно, телинку, вербівку та ін.; у музиці для слухання, у вихованні, для забезпечення естетичної функції служать фльоєрка-сопілка, хроматична фрілка, фльоєра, фльоєра середня, монтелєв.

Отже, історико-теоретичний аналіз розвитку сопілкового інструментарію свідчить, що він є надзвичайно поширеним і відомим в Україні та в світі, має древню історію виникнення, розповсюдження, включає поліфункційне використання людиною в життєдіяльності, має велику культурну та історичну цінність. Дослідження історії розвитку сопілки може допомогти зберегти традиційну фольклорну музику та зрозуміти сутність музичної культури народів світу та українського народу зокрема. Крім того, дослідження генезису сопілкового інструментарію сприяє покращенню виконавського мистецтва сопіларів, розумінню ними смислового навантаження та образно-емоційної спрямованості музики, що виконується на цьому інструменті.

1.2. Специфіка гри на сопілці в початковий період навчання

Сопілка – це традиційний український музичний інструмент, який привертає увагу своєю неповторною красою звучання та можливостями для творчого самовираження. У початковий період навчання гри на сопілці для учня-сопілкаря виникають деякі труднощі, які вчителю варто враховувати з метою досягнення успішних результатів та розвитку музичних здібностей учня.

Вчитель на початку уроку повинен наголосити учню про правильну постановку виконавського апарату, яка забезпечується найбільш раціональним положенням інструмента в руках учня, правильним положенням голови, тулуба, рук, ніг і вірно знайденим способом розташування і напруження м'язів обличчя, губ і язика для видобування звуків. Навчаються грі на сопілці стоячи або сидячи, при чому в обох випадках важливо дотримуватися прямої позиції тулуба, щоб уникнути ускладнення дихання. Голова також повинна бути в позиції «рівно».

Для забезпечення нормального дихання, лікоть лівої руки відводиться на 45 градусів від тулуба. Кисті лівої та правої руки утримуються вільно та розслаблено, немовби охоплюючи долонями щось кругле, наприклад, кульку або яблуко. Важливо не стискувати долоні, щоб уникнути зайвого напруження [20].

При грі на сопілці активно залучаються деякі м'язи, які забезпечують звукоутворення:

1. Круговий м'яз рота, який звужує і замикає ротову щілину та витягує губи вперед.
2. Щічний м'яз, розташований в глибині щоки, який відтягує кут рота назад і прижимає щоку до губ.
3. Квадратний м'яз верхньої губи.
4. Вилковий м'яз, що піднімає кут рота догори і тягне його дещо назовні.
5. «Собачий» м'яз, який відтягує кут рота вгору.
6. М'яз сміху, який тягне кут рота назовні.
7. Чотирикутний м'яз нижньої губи, що тягне губу вниз і назовні.

Ці м'язи взаємодіють для забезпечення відповідного контролю над звуковими характеристиками сопілки під час гри. Навчання користуванню цими

м'язами допомагає учневі-сопілкареві удосконалювати свою техніку та досягати високої якості виконання музики на сопілці.

Під час гри на сопілці учень, зазвичай, не відчуває окремих м'язів. Проте, важливо з початку навчання привчити учня контролювати своє тіло, щоб уникнути зайвого напруження м'язів, яке може призводити до небажаних гримас (наприклад, зсунутих або піднятих брів, примружених очей, зморщеного лоба тощо). Для самоконтролю бажано використовувати дзеркало.

Якість звуку сопілки залежить від роботи м'язів обличчя. «Гарний звук» непросто отримати від учня на початковому етапі навчання. Він передбачає, перш за все, повноту, соковитість і красу звучання у всіх регістрах і нюансах. Також важливо мати м'який і теплий звук для ніжного та проникливого виконання ліричних творів, а також вміння надавати урочистості, яскравості та гучності звуку, відповідно до образних характеристик твору.

Перший виконавський звук складається з різних компонентів, таких як основний звук, обертони та вібрації. Якість звучання сопілки визначається порівнянням зі звучанням людського голосу. Постійна робота над звуком допомагає усувати небажане звучання, таке як «різке», «сухе», «крикуче», «тверде», і напрацьовувати «гарне», «повне», «м'яке», «ніжне», «тепле».

Починаючи урок, вчитель та його учень не можуть знати наперед, чи досягне майбутній виконавець повноцінного та гарного звуку. Це вимагає наполегливої праці та постійної турботи про розвиток музичних здібностей учня та усунення недоліків виконання творів [1].

У грі на сопілці важливими аспектами є правильне дихання, виразна робота язика, оволодіння технікою гри та штрихова культура. Всі ці аспекти розвиваються в комплексі під час занять. При грі на сопілці бажано мати губи середньої повноти, оскільки надто тонкі губи не забезпечать належну основу для соковитого звуку, а надто повні губи можуть обмежити їх рухливість. Розташування м'язів рота залежить від розмірів рота, взаємозв'язку, сили і щільності губ, будови щелеп і форми зубів. Нормою є положення, при якому

сопілку розміщують точно в центрі рота, а струмінь повітря під час гри спрямовується в середину отвору.

Під час вдиху, яке здійснюється крізь розкриті губи та ніс, м'язи обличчя скорочуються, відтягуючи кути рота в різні боки і щільно притискаючи щоки до зубів. Спереду губи стають трохи тонкішими. Тільки тоді у учня виникає відчуття сталого положення всіх груп м'язів, розтягування припиняється, і відбувається зосередження пружності губ. Кути губ за допомогою активного видиху, з участю язика, видобувають звук.

Необхідно уникати надто сильного притискання сопілки до губ. Висота звуку залежить від зміни напруження губ. Швидкість і гнучкість зміни звуку залежить від розвитку м'язів обличчя. При відтворенні звуків нижнього регістру важливо уникати такого розслаблення м'язів, яке вже не можна регулювати. Повноцінне звучання нижнього регістру досягається завдяки поєднанню досить потужного повітряного струменя з точним, пружним, зібраним, добре організованим положенням губного апарату, що формується в результаті систематичних тренувань. Цей процес повинен відбуватися цілком природньо та вільно.

Категорично забороняється надувати щоки і допускати утворення повітряних подушок між губами і щелепами. Правильна постановка виконавського апарату сопілкаря є однією з ключових умов його подальших успіхів. Якщо сопілку тримати вище або нижче, звук одразу ж стане біднішим і вужчим. Надмірне притискання також впливає на якість звуку, а крім того, обмежує рухливість апарату, що робить неможливим технічно досконале виконання, особливо у верхньому регістрі. Потрібно добиватися, щоб рухи були невимушені, вільні й чіткі [72].

Дихання пов'язане з усіма елементами постановки виконавського апарату. Нахил корпусу та надмірне опускання сопілки утруднюють дихання, так само як і сильний нахил голови заважає вільному рухові повітря через гортань. Надто опущені лікті також перешкоджають вільному диханню, а надто підняті спричиняють надмірне напруження. При грі сидячи не можна класти ногу на

ногу, оскільки це утруднює роботу діафрагми. Розвивати дихання потрібно постійно. Це можна робити як без інструмента, так і під час гри на ньому. Усі вправи сприяють виробленню енергійного, швидкого, повного вдиху і тривалого, рівномірного видиху, що забезпечує виразне звучання інструмента.

Важливим досягненням при вдиху є відчуття повноти, «опори», яку слід зберігати за допомогою рівномірного напруження всіх м'язів, що беруть участь у вдихальному русі, і видих робити, також постійно відчуваючи «опору», через поступове «пересилування» роботи видихальних м'язів над вдихальними, зокрема, за рахунок зняття напруження грудної клітки.

При виконанні довгих звуків (білих нот) необхідно дуже рівно витримувати заданий нюанс. При грі *forte* важливо добиватися сталого звучання без розривів, коливань, тремтіння та зміни інтонації. При виконанні довгих звуків *forte* необхідно уникати браку дихання, що може привести до зниження нюансу, і кінець звука ніби «западатиме до низу» щодо гучності.

Якщо не стежити за інтонацією, при поступовому посиленні і ослабленні звуку може виникнути його зниження або підвищення. Все це відбувається через відсутність координації роботи м'язів рота та дихання. Неправильний, нерівний видих часто призводить до того, що звуки вимовляються з «виштовхуванням» («туа», «ва»). Слід особливо уважно стежити за рівністю звучання при грі *legatto* та дбати про взаємодію дихання і роботу язика [6].

Розвиток дихання та вміння регулювати тривалість видиху, робити його повноцінним, сприятиме виконанню повільних наспівних мелодій. Рівне, повне дихання є основою гарного звуку і хорошої техніки.

Розуміння потреб учня-сопілкаря на початковому етапі є ключовим аспектом успішного музичного навчання. Кожен учень має свої індивідуальні особливості, здібності, а також музичні та особисті цілі. Викладач повинен бути уважним та чутливим до потреб кожного учня, застосовуючи особистісно-орієнтований підхід, щоб створити оптимальні умови для розвитку та мотивації майбутнього музиканта.

Ось деякі аспекти розуміння потреб учня на початковому етапі гри на сопілці:

1. Темп і ритм навчання: кожен учень має свій темп навчання. Деякі можуть вивчати новий матеріал швидше, інші потребують більше часу для усвідомлення нових понять. Важливо, щоб викладач враховував індивідуальні особливості учнів, надавав додаткову допомогу тим, хто потребує більше практики і часу для розуміння.
2. Урахування попередніх музичних знань: деякі учні можуть мати попередній досвід у грі на інших інструментах або знати нотну грамоту. Викладач повинен з'ясувати рівень музично-теоретичних знань кожного учня, щоб забезпечити належний перехід до нового матеріалу та враховувати їх знання на практиці.
3. Індивідуальні музичні цілі учня: кожен учень має свої музичні мрії та цілі. Для деяких це може бути розвиток технічних навичок, для інших – виконання улюбленої композиції або виступ на публіці. Важливо зрозуміти і підтримувати індивідуальні музичні цілі учня, допомагаючи йому зосередитися на тому, що його мотивує найбільше.
4. Формування позитивного підходу до навчання: учні на початковому етапі можуть зіткнутися з труднощами. Викладач повинен надавати підтримку, створювати позитивну атмосферу, де помилки розглядаються як частина навчання і етап зростання професійного рівня учня-сопілкаря.
5. Адаптація навчального плану: запланований матеріал та репертуар має бути адаптований для кожного учня. Викладач має враховувати його інтереси та музичні уподобання, допомагаючи знайти репертуар, який стимулює бажання навчатися та розвиватися.
6. Підтримка мотивації: мотивація учня – важливий фактор успішного навчання. Викладач може використовувати різноманітні методи підтримки мотивації, такі як похвала за досягнення, організація концертних виступів або участь у музичних конкурсах-фестивалях.

Музичний слух для учня-сопілкаря на початковому етапі гри на сопілці відіграє важливу роль, впливаючи на розвиток його вмінь, навичок та виразності гри [59]. Деякі аспекти розвитку музичного слуху варто зазначити:

- **Навчання мелодії:** володіння музичним слухом допомагає відтворювати ноти та мелодії, що, в свою чергу, сприяє більш ефективному навчанню гри на сопілці.
- **Коригування помилок:** розвинений музичний слух в учня-сопілкаря дозволяє виявляти неправильні ноти або ритм та своєчасно вносити корективи, покращуючи точність виконання.
- **Формування ритмічної точності:** музичний слух допомагає розпізнавати різні ритмічні фігурації у музиці.
- **Імпровізація:** володіння музичним слухом дозволяє учневі створювати музику спонтанно, імпровізувати.

Володіння музичним слухом на початковому етапі навчання є необхідною базою для подальшого розвитку. Він допомагає розуміти структуру музики, відчувати її емоційний відтінок та створювати позитивний музичний досвід [6].

У процесі уроку неможливо обійтись без застосування *імпровізації*. На початковому етапі навчання гри на сопілці імпровізація розкриває широкі можливості для творчого самовираження та дослідження музичних форм. Цей елемент гри для учня-сопілкаря не лише додає веселощі до навчання, але і допомагає розвивати музичний слух та технічні навички.

Імпровізація дає можливість виразити свої емоції та почуття через звук сопілки. Поєднуючи знання про музичні елементи і ритм зі своїм внутрішнім світом, учень може створити унікальні мелодії. Учень-сопілкар має можливість створити музику прямо під час виконання, реагуючи на звучання інструмента та власні думки [59].

Також імпровізація сприяє розвитку технічної досконалості. Вона вимагає від виконавця на сопілці швидкого прийняття рішень щодо нот, ритму та динаміки, що розвиває реакційність та координацію рук. Такий підхід покращує

здатність адаптуватися до різних музичних ситуацій і додає відчуття свободи у власному музичному вираженні.

Таким чином, імпровізація є важливим інструментом на початковому етапі гри на сопілці. Вона допомагає розширити музичні горизонти учня, розвиває творчу уяву та додає радість навчання.

Емоційна виразність грає важливу роль у формуванні та поглибленні сприйняття музичних творів і є однією із головних елементів музичної виразності в учня-сопілкаря. Власне, на початковому етапі навчання гри на сопілці необхідно засвоїти не тільки основи техніки, а й розвивати внутрішній музичний світ. Показати ті емоції, які закладені в музичний твір та передати їх через сопілку – це справжнє мистецтво, що допомагає створити глибокий зв'язок між виконавцем та слухачем.

Початковий етап навчання на сопілці є періодом, коли учень ознайомлюється з основами техніки гри та музичними термінами. Емоційна виразність на цьому етапі може здатися другорядною, проте її розгляд як складової частини виконавської майстерності сприяє збагаченню музичного досвіду учня-сопілкаря. Завдяки емоційній виразності учень може передати у мелодіях на сопілці різноманітні відчуття радості, суму тощо.

Важливість емоційної виразності на початковому етапі навчання гри на сопілці супроводжується розвитком музичної чутливості та сприйняття нюансів у музиці. Учень навчається виявляти та передавати музичні емоції, а це сприяє формуванню глибокого розуміння музичних творів та покращує технічну вправність.

Отже, емоційна виразність у початковий період навчання на сопілці є основним чинником, що збагачує музичний досвід та надає учневі-сопілкарю можливість підкреслити своє індивідуальне бачення музики. Така взаємодія технічних аспектів із емоційною виразністю допомагає розкрити справжню красу і силу музичної мови сопілки [25].

У навчанні гри на сопілці, особливо на початковому етапі, відводиться велике значення принципу *поступовості*. Поступовість – це послідовний та

систематичний підхід до навчання, який визначається відомим афоризмом: «Крок за кроком». На перших «кроках» учень-сопілкар знайомиться з основами гри: правильною поставою, триманням інструменту, вивченням нот. Цей етап формує музичні звички та навички, які стануть основою для подальшого розвитку [59].

Учень розвиває навички через регулярне вдосконалення і повторення. Поступово удосконалюються рухи пальців, що впливає на чіткість та точність гри. Одночасно з цим, поступовість допомагає розвитку музичної чутливості, допомагаючи учневі-сопілкарю розуміти виразність та емоційні відтінки музичних творів. Поступовість також підтримує мотивацію учня. Кожен успішно пройдений етап навчання на сопілці відчувається як досягнення та прогрес. Це надихає до подальшого вдосконалення та допомагає побороти можливі труднощі.

Таким чином, поступовість на початковому етапі гри на сопілці є важливою складовою успішного навчання. Вона допомагає створити міцний фундамент музичних навичок, розвиває технічні здібності та забезпечує відчуття досягнень та прогресу. Поступовість – це крок до майстерності, де кожен етап приносить нові знання та радість від музики.

Початковий етап навчання гри на сопілці є важливою фазою, на якій формується фундаментальна база навичок та техніки гри. У цей період особливо важливо пам'ятати про правильну розминку перед виконанням на інструменті. *Вправи для розминки* сприяють розслабленню м'язів, покращують кровообіг та допомагають розігріти руки для більш комфортної гри.

- Дихальні вправи: початковий етап гри на сопілці потребує контролю дихання. Вправи з диханням допомагають розвинути об'єм легенів та здійснювати контроль над подачею повітря. Учень-сопілкар повинен глибоко вдихати та видихати, починаючи з повільних рухів і зростаючи в інтенсивності.
- Легкі мелодії: гра простих мелодій або партій для розминки допомагає розслабити руки та звикнути до взаємодії з інструментом.

- Технічні вправи: вправи, спрямовані на поліпшення техніки гри допомагають підвищити точність та швидкість виконання [87].

Важливо відзначити, що розминка має бути збалансованою та враховувати особливості учня-сопілкаря. Вона підготовлює тіло та розум учня до продуктивної гри, допомагає уникнути травм та покращити загальний результат. З розвитком навичок і техніки вправи для розминки можуть змінюватися та розширюватися, допомагаючи виконавцю стати досвідченим та впевненим музикантом [46].

Вивчення *музичної нотації* на початковому етапі навчання гри на сопілці виступає як ключовий елемент, що забезпечує молодих музикантів засобами розуміння та відтворення музичних ідей. Цей процес створює основу для подальшого розвитку їхніх навичок, рефлексії над власним виконанням та глибшого розуміння музичної мови. Нотація – це система символів, які репрезентують музичні звуки та їх характеристики [59]. На початковому етапі навчання музиканти засвоюють основні концепції цієї системи:

- Символи нотації: учні вивчають значення основних символів нотації – нот та пауз, а також інших знаків, що визначають артикуляцію, темп, динаміку тощо.
- Тривалості нот: розуміння різних тривалостей нот, таких як ціла, половинна, четвртна тощо дозволяє виконавцю виконувати мелодії з різною ритмічною структурою.

Вивчення нотації для учня-сопілкаря сприяє розвитку пізнавальних та моторних навичок. Воно допомагає розвивати точність, координацію рухів, вміння працювати з різними музичними елементами одночасно. Крім того, навички розпізнавання нот є фундаментальною базою для подальшого вивчення складних музичних п'єс та вдосконалення технічної майстерності.

Важливою складовою унікальних особливостей гри на сопілці є *гра в колективі*, яка відкриває неповторну можливість розширити музичний досвід та розвинути ключові аспекти майстерності в музичному виконанні учня-сопілкаря. Взаємодія в ансамблі дозволяє учневі відчувати справжній музичний діалог, вимагає уваги до деталей та здатності слухати інших музикантів. Колективна гра

підтримує розвиток музичного слуху та сприяє розумінню ролі кожного інструменту в загальному звучанні [50]. Запровадження ритмічних та гармонічних взаємодій в ансамблі допомагає виконавцю краще розуміти основи музичної структури. Постійна потреба у синхронізації та взаємозв'язку навчає точності та відповідальності в виконанні. Крім того, гра в ансамблі сприяє розвитку музичної інтуїції та виразності.

Отже, гра в колективі на початковому етапі навчання на сопілці – це відкриття для учня нових можливостей у музичному світі. Вона розвиває спільний музичний досвід та підтримує внутрішню мотивацію до розширення творчих горизонтів.

Виходячи з вище сказаного, ми робимо висновок про те, що у початковому періоді навчання гри на сопілці важливі різні аспекти роботи з учнем. Розвиток музичного слуху сопілкаря відіграє важливу роль у поліпшенні сприйняття звуків, ритмів та мелодій, роблячи виконання більш точним і виразним. Досконале володіння нотацією відкриває шлях до точності в музиці, надаючи змогу відтворювати композиції з виразністю та акуратністю. Імпровізація, у свою чергу, дозволяє учневі відчувати музику особистісно та виразно. Правильна постановка, управління виконавським диханням та розвиток технічної досконалості формують основу для високоякісного виконання. Поступовість в навчанні гарантує плавний розвиток учня-сопілкаря, сприяючи послідовному засвоєнню навичок «крок за кроком» і відкриваючи шлях до більш складних викликів. Внутрішня мотивація та бажання до самовдосконалення є суттєвими стимулами для досягнення високого рівня гри на сопілці. Також необхідно зазначити важливість колективної музичної практики. Взаємодія з іншими музикантами збагачує особистий досвід. На початковому етапі гри на сопілці важливо створити ефективне та цікаве навчальне середовище, де учень зможе зростати як музикант і досягати своїх музичних цілей. Індивідуальний підхід та підтримка мотивації створюють основу для великих досягнень у музичному мистецтві.

Висновки до першого розділу

Отже, аналіз історії та розвитку сопілкового інструментарію відображає його широку популярність та визнання як в Україні, так і за кордоном. Цей інструмент має глибокі корені в минулому, виокремлюється своєю різноманітністю та знаходженням застосування в різних сферах життя. Особлива цінність сопілкового інструментарію полягає в його великому внеску в культурне і історичне надбання українського суспільства. Дослідження історії розвитку сопілки має важливе значення у збереженні традиційної фольклорної музики, а також у глибокому розумінні музичної культури народів світу та українського народу зокрема.

Генезис сопілкового інструментарію розкривається через аналіз його історичного розвитку, що, в свою чергу, сприяє усвідомленню сопілкарем цінності того музичного інструменту, на якому він грає, покращенню його виконавського мистецтва, розумінню ним смислового навантаження та образно-емоційної спрямованості музики, яку він творить. Відзначаючи високий вплив музичного слуху на процес навчання гри на сопілці, володіння нотацією та імпровізацією і т.д., можемо зробити висновок, що початковий етап навчання учня гри на сопілці вимагає комплексного підходу. Розвиток технічних навичок, правильна постановка при грі, виконавське дихання, розуміння потреб учня-сопілкаря на початковому етапі, внутрішня мотивація та спільна музична практика в колективі створюють оптимальні умови для фахового зростання та вдосконалення сопілкарського мистецтва. Уникнення зайвого напруження тіла та використання дзеркала для самоконтролю під час гри на сопілці сприяють вдосконаленню технічної майстерності.

Таким чином, вище сказане підтверджує важливість всіх компонентів підготовки учня-сопілкаря на початковому етапі навчання гри. Індивідуальний, особистісно-орієнтований підхід, розвиток музичного слуху, правильна постановка, володіння нотацією, імпровізацією, виконавське дихання, поступовість, мотивація та гра в колективі – всі ці чинники створюють основу

для досягнення високої якості музичної виразності та вдосконалення виконавської майстерності на цьому особливому інструменті.

РОЗДІЛ 2.

МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ СОПІЛКОВОГО ВИКОНАВСТВА

У другому розділі проаналізовано дослідження українських та зарубіжних авторів, присвячених основам психолого-фізіологічного розвитку музиканта-сопілкаря, його виконавського дихання та штрихової культури, підготовки та психологічної готовності до сценічного виступу. Досліджено важливість розвитку музичних здібностей юних музикантів, їх підготовки до академконцертів та застосуванні вчителями особистісно-орієнтованого підходу до учнів-сопілкарів.

2.1. Психолого-фізіологічні основи розвитку музиканта-сопілкаря

Для успішного навчання учня, який вивчає гру на сопілці, важливо враховувати його вікові та індивідуальні особливості. Кожен віковий період дитини потребує особливого підходу до виховання, у якому головне – співучасть у всіх сферах розвитку. Так як психічні якості не виникають самі собою, а розвиваються через виховання, яке ґрунтується на розвитку, неможливо надати оцінку психологічних характеристик дитини певного віку без врахування умов її виховання та навчання. Тому психологічний аналіз вікових особливостей, перш за все, визначає ті психічні характеристики, які повинні бути сформовані у дитини. Розглянемо особливості учнів молодшого шкільного віку та підлітків, тому що переважно саме ця вікова категорія учнів навчається у школах мистецтв.

За результатами досліджень фізіологів та психологів було встановлено, що діти молодшого віку можуть успішно вивчати гру на сопілці, не завдаючи шкоди своєму здоров'ю. Проте на етапі розвитку, коли діти вже сформували свої життєві погляди, смаки та інтереси, більшість з них виявляють бажання займатися іншими заняттями, такими як спорт, конструювання, танці, спів чи гра на гітарі, але не на сопілці [49]. Тому батькам підлітків у віці 10-11 років часто важко залучити їх до навчання в дитячій музичній школі. А от діти від шести до дев'яти років самостійно виявляють бажання вчитися грати на сопілці. На нашу думку,

діти віком навіть 5 років можуть розпочати процес навчання гри на сопілці. Основна фізіологічна умова для таких малих учнів – це бажання і наявність широких пальчиків, необхідних для закриття отвору на сопілці.

Молодшими учнями вважають дітей віком від 6 до 11 років, які навчаються у 1-4 класах загальноосвітньої школи. Цей віковий період закінчує фазу дитинства. Вивчаючи нову для себе сферу діяльності – навчання, молодші школярі ще багато часу й енергії віддають грі на сопілці. У цих видах діяльності поступово розкриваються їхні стосунки з однолітками і дорослими, особистісне психічне життя і психічний розвиток, формуються психічні новоутворення, внаслідок чого діти виходять на новий рівень пізнання світу і самопізнання, відкривають нові власні можливості і перспективи.

Учні-сопілкарі обов'язково повинні навчитися розрізняти ігрові і навчальні завдання, розуміти, що навчальне завдання, на відміну від гри, обов'язкове, його необхідно виконувати незалежно від того, хоче дитина це робити чи не хоче. Гра сама по собі не повинна усуватися зі сфери активного життя дитини. Не потрібно вказувати дитині на те, що вона вже стала дорослою і займатися іграшками тепер їй повинно бути соромно. Звичайно, учень-сопілкар поступово починає розуміти значення гри в умовах його нового місця в системі соціальних відносин людей, при цьому залишається незмінне і жагуче бажання до гри.

Свідченням здорової психіки учня є його бажання пізнавати і будувати своє власне сприйняття навколишнього світу. Під час гри на сопілці дитина проводить експерименти, намагається розібрати причинно-наслідкові зв'язки і встановити залежності. Чим активніша дитина в розумовому плані, тим більше запитань вона ставить дорослим, і тим більш різноманітні ці запитання.

Дитина цікавиться всім, і їй необхідно використовувати свої знання, уявляти ситуації і намагатися знайти можливі відповіді на запитання. У вирішенні певних завдань дитина розглядає ситуації, уявляє себе в реальних обставинах і роздумує про те, як вона поводитиметься в таких обставинах. Цей вид мислення, в якому вирішення завдань відбувається через внутрішні образи, відомий як наочно-образне мислення [24].

Діти молодшого шкільного віку мають велику пізнавальну активність, яка спрямована на дослідження світу навколо. У випадку, якщо у 6-7 років учень-сопілкар зайнятий важливою для нього грою, то він, не відволікаючись, може грати по 2-3 години. Також він може бути дуже зосередженим на інших продуктивних видах діяльності, таких як малювання або зайняття спортом. Рівень зосередження уваги в значній мірі залежить від зацікавленості дитини у конкретній справі. Якщо дитину цікавить те, чим вона займається, вона може бути дуже уважною і продуктивною. Навпаки, якщо дитині не цікаво або подобається те, чим вона змушена займатися, вона може нудитися, відволікатися і відчувати себе нещасною.

Деякі учні можуть частково самостійно планувати свою діяльність, визначаючи, що їм потрібно зробити і в якій послідовності це робити. Планування допомагає організувати їхню увагу. Проте, навіть учні початкових класів, які можуть регулювати свою поведінку, мають тенденцію до мимовільного розсіювання уваги. Дітям важко зосередити увагу на нудній або нецікавій для них діяльності, особливо якщо ця діяльність вимагає розумового напруження. Учні молодшого шкільного віку проявляють виразні емоції, протягом часу навчаються контролювати їх та стають більш збалансованими. У них розвиваються почуття гідності (гнів у відповідь на приниження та позитивні емоції у відповідь на похвалу), а також формуються дружба, симпатія, товариські стосунки, відчуття обов'язку та гуманності. З віком вони стають більш самокритичними [57].

У цьому віці воля дітей є нестійкою і може піддаватися впливам ззовні. Вони поступово розвивають вимогливість, самостійність, віру в свої можливості, стійкість та наполегливість. Характер дітей формується і часто виявляються особливості темпераменту. Більшість учнів є чуйними, допитливими і відкритими у виявленні своїх почуттів.

Самооцінка в дітей є конкретною та ситуативною і часто залежить від оцінок вчителя. Уява дітей у цьому віці може бути бурхливою та яскравою з рисами некерованості, але також розвивається творча уява. Пам'ять у них є

довільною, і розвиваються всі види пам'яті, зокрема образна і логічна. Сприйняття стає більш цілеспрямованим і активним. Діти розвивають понятійне та науково-теоретичне мислення. Щодо уваги, їм легше зосереджуватись на конкретному музичному матеріалі, який підтримується візуальними засобами. Однак важко подолати розсіювання уваги, тому важливо створити сприятливі умови для зосередження.

Підлітковий вік, який включає віковий діапазон від 11 до 15 років, відповідає середньому шкільному віку, тобто 5-9 класам загальноосвітньої школи. Цей період називається перехідним через те, що відбувається перехід від дитинства до юності та від незрілості до зрілості. Ця особливість проявляється у фізичному, розумовому, моральному, соціальному і духовному розвитку особистості [35].

У цей період у особистості дитини відбуваються складні і суперечливі зміни, і тому його називають складним і критичним. Цю оцінку зумовлено багатьма якісними змінами, які часто пов'язані з радикальними зрушеннями у сферах активності, інтересів і відносин дитини. Ці зміни стаються порівняно швидко, і часто вони є несподіваними, мають стрибкоподібний та бурхливий характер. Майже завжди цей період супроводжується суб'єктивними труднощами у підлітка, що ускладнює його виховання. Підліток може виступати з непокорю, опором і протестом (наприклад, упертістю, грубістю, негативним ставленням, замкненістю).

Підлітковий вік також пов'язаний з перебудовою організму дитини, передусім через статеве дозрівання. Це супроводжується інтенсивним фізичним і фізіологічним розвитком. Відбувається активний ріст організму, досягаючи максимальних показників для хлопчиків від 13 до 15 років, і для дівчат – трохи раніше. Підлітки отримують більшу фізичну силу. Однак видно невідповідність у розвитку серця, маси тіла і судинної системи, що може призводити до недостатнього кровопостачання різних частин організму [54].

У підлітковому віці важливим є розвиток самосвідомості, яка проявляється в почутті дорослості. Однак об'єктивної дорослості у підлітка ще немає.

Суб'єктивно ця дорослість виражається в зростаючому відчутті дорослості і бажанні стати дорослим. Підліток намагається зайняти своє місце в системі реальних стосунків між людьми, і тому для нього важливі поняття, такі як мужність, сміливість, перш за все, у зв'язку з цією соціальною позицією. Вчителю сопілки саме в цей період потрібно застосовувати особистісно-орієнтований підхід до свого учня.

Підліток бажає визнання своєї самостійності і рівності з дорослими, навіть якщо у нього поки немає реальних передумов для цього – фізично, інтелектуально і соціально. Лише у спеціально організованій діяльності можна створити ситуації, в яких взаємодія з дорослими (і ровесниками також) відповідає б потребам і прагненням підлітків. Головною формою такої діяльності стає інтимно - особистісне спілкування [55].

У процесі навчання вчителю важливо враховувати і темперамент дитини. Виділяють чотири основних типи темпераменту: меланхолічний, флегматичний, холеричний і сангвінічний [60].

Діти з меланхолічним темпераментом проявляють надзвичайну чутливість і відзначаються стійкими та потужними почуттями, які тривають у часі. Вони зазвичай є сором'язливими, малоактивними та з важкістю адаптуються до нових ситуацій. Ці діти часто мають хворобливу вразливість, швидко втомлюються, не вірять у свої власні здібності і настрої може швидко погіршуватися. Вони також можуть відчувати страх перед викликами та труднощами. Однак позитивне та чутливе ставлення з боку вчителів та батьків до таких дітей, їхнє підбадьорювання та своєчасна підтримка можуть допомогти покращити настрої та зміцнити волю цих дітей. Це може сприяти розвитку прагнення до досягнень і позитивного налаштування.

У дітей з флегматичним темпераментом відзначається те, що їхні почуття важко відгукуються і набувають стійкого характеру, хоча їх збудженість є помірною. Флегматики характеризуються повільними реакціями та схильністю до спокійного способу життя. Вони можуть бути неохочими до спілкування, уникають активних рухів і намагаються уникати ситуацій, які вимагають

швидкості. Флегматики рідко добровільно приймають обов'язки, але, якщо це необхідно, вони виконують їх, хоч і повільно, зі збереженням порядку та організації. Вони стараються уникати конфліктів, і хоч їм важко образитися, якщо вони вже потрапили у конфлікт, то глибоко переживають його, навіть якщо це не видно ззовні [65].

Щоб підвищити активність у флегматиків, вчитель-сопількар повинен залучати їх до регулярних концертних виступів. За сприятливих виховних умов, учні ростуть вдумливими, слухняними та організованими дітьми, які добре сприймають зауваження вчителів та виправляють помилки. У несприятливих умовах вони можуть стати лінивими, бездіяльними та апатичними.

Діти холеричного темпераменту характеризуються яскраво вираженою збудливістю почуттів, що проявляється у силі та стійкості цих почуттів у часі. Їхня поведінка активна і динамічна. Вони реагують бурхливо на різні подразники і зазвичай важко переключаються на спокійну діяльність. У спільноті з однолітками холерики часто прагнуть домінувати, організовують різноманітні ігри та заходи, ініціюють участь у різних видів активності. Залежно від виховних умов, вони можуть проявляти активність та наполегливість у роботі або, навпаки, ставати непокірними, запальними та образливими. Стосовно до покарань і зауважень вчителів, це може впливати негативно, провокуючи їхню бурхливу реакцію та намагання вчинити щось «на зло». У взаємодії з такими дітьми важливо враховувати їхні особливості. Вчителі повинні бути спокійними, доброзичливими, і водночас вимогливими, щоб допомогти формувати у них стриманість та адекватну поведінку [69].

Діти з сангвінічним темпераментом характеризуються легкою збудливістю почуттів, які, хоча не надто стійкі, але відносно стабільні. Вони є енергійними та активними, але не можуть довго зосереджуватися на одній справі. Зазвичай вони не сором'язливі, але вміють контролювати своє спілкування. Сприймають повагу своїх ровесників і не легко ображаються. Сангвініки беруть активну участь у класних та шкільних заходах. В залежності від виховних умов вони можуть стати спокійнішими та більш адаптованими до змін, або, навпаки, виявляти байдужість

та безвідповідальність. Їх правила поведінки засвоюються легко, але можуть швидко забуватися без систематичних нагадувань. Дитина сангвінічного темпераменту добре реагує на позитивний і негативний вплив, і зазвичай спокійно відгукується на зауваження вчителя без опору [35].

Характер людини тісно взаємодіє з її темпераментом, і той може сприяти або гальмувати розвиток певних рис характеру. Тому важливо розуміти свій власний темперамент. Наприклад, холерики або сангвініки мають відносно легше формувати ініціативність та рішучість, ніж меланхоліки чи флегматики. Проте для холериків може бути складніше розвивати самоконтроль і стриманість, а для сангвініків – бути менш вимогливими до себе.

Важливо пам'ятати, що характер постійно формується протягом усього життя людини. У дитинстві відіграє роль наслідування дорослими, у юності вплив виховання стає важливим. З підліткового віку особливу роль у формуванні характеру відіграє самовиховання. Вдосконалення характеру можливе завдяки свідомим зусиллям, зміні соціальної поведінки, спільній діяльності та спілкуванню з іншими людьми.

Також у формуванні майстерності молодого музиканта-сопілкаря значущу роль відіграє вміння педагога впливати на інтереси і сприйняття, концентрацію уваги і запам'ятовування, особистісний розвиток та внутрішню мотивацію.

Справді важливо розвивати навички сприйняття та спостереження. Це означає активно відображати навколишній світ у свідомості, осмислюючи почуттєві враження. Під час навчання гри на сопілці можна зробити сприйняття більш цільовим, завдяки бажанню і захопленню, це також створить базу для більш уважного спостереження. Якщо педагог систематично наголошує на особливостях гри учня та виступів інших музикантів, це сприяє розвитку навичок спостереження і аналізу. Також важливо навчити учня самостійно розпізнавати і виправляти найдрібніші неточності під час виконання, глибше розуміти музичний твір, контролювати якість виконання, вдосконалювати технічні навички і досягати виразності в інтонаціях.

Інший важливий аспект у навчанні учня-сопілкаря – увага. У психології розрізняють два види уваги: мимовільну (не пов'язану з пізнавальною зацікавленістю) та довільну (вольову). Співвідношення цих видів уваги, на яких ґрунтується навчальний процес, не обов'язково є сталим. Вони представляють собою педагогічний інтерес, і їх слід враховувати для кращої організації виховання [35].

Навчальний матеріал повинен відповідати здібностям учня. Увага людини може розподілятися на різні завдання. Якщо, наприклад, учень на сопілці неуважний і неорганізований, то разом із педагогом він повинен вчитися бути уважним під час виконання. Увагу учня слід зосереджувати послідовно на окремих елементах виконавського процесу, наприклад, на правильному диханні, атаці звуку, динаміці тощо. Спочатку важко вимагати від учня одночасного контролю за всіма аспектами гри, тому вчитель може почати з концентрації на одному аспекті і поступово додавати інші. У підсумку, увага – це внутрішній процес, який активується при задоволенні потреб та готовності до дії, і вона важлива для успішного навчання учнів-сопілкарів [86].

Ще однією ключовою складовою для учня та педагога є пам'ять. Музична пам'ять музиканта – це своєрідний сховище музичних знань, навичок, переживань, вивчених рухів і всього звукового досвіду. Вона не існує ізольовано, але є результатом взаємодії різних видів пам'яті: слухової, рухової, логічної, зорової і багатьох інших [49]. Учні можуть мати різні види пам'яті – деякі можуть бути в основному слуховими, інші – володіти комбінованими видами пам'яті, які об'єднують в собі зоровий, слуховий і руховий аспекти.

Здібності учня формуються і розвиваються під час навчання. Тому важливо, щоб на уроках сопілки педагог систематично працював над розвитком пам'яті учнів. Різні методи навчання використовуються для розвитку різних аспектів пам'яті учнів. Наприклад, глибоке розуміння музичного твору, аналіз його структури і деталей сприяє кращому запам'ятовуванню. Також важливо, щоб учень відчував інтерес до матеріалу, який він має запам'ятати, і приділяв увагу деталям.

Найбільше успіху в запам'ятовуванні досягається завдяки наполегливій роботі, великому бажанню навчатися та відчуттю емоційного зв'язку з музикою. Запам'ятовування – це процес, і він вимагає наполегливості, відданості та вміння досягати стійкого результату.

Почуття та емоції – це внутрішні реакції людини на оточуючу реальність, які відображають її внутрішні переживання [49]. Музика допомагає дізнатися глибокий світ людських почуттів. Необхідною є позитивна емоційна атмосфера на уроках. Радість та задоволення сприяють бажанню навчатися та активізують навчальний процес. Якщо учень отримує задоволення від занять і вірить у свої можливості, педагог відчуває, що його робота приносить позитивні результати, і взаємовідносини з учнем стають співтворчими. Втім, іноді на уроках виникають негативні емоції. Педагог може бути незадоволеним учнем, а учень втрачає впевненість у власних здібностях. Важливо, щоб у таких моментах вчитель зміг відновити позитивний настрій та знайти індивідуальний підхід до учня. Педагог повинен бути в змозі підтримати та надихнути учня. Успіх у навчанні підбадьорює учня і сприяє зміцненню віри у власні можливості. Також важливо готувати учнів до їх перших виступів на сцені, щоб можлива невдача не руйнувала їхню віру в себе. Ретельна підготовка до виступів допоможе подолати негативні емоції та надихне на подальший розвиток у музиці.

Розвиток волі учня відіграє значущу роль у навчанні. Воля – це здатність свідомо та наполегливо працювати для досягнення поставленої мети і організувати свою психічну діяльність [49]. Якості вольової людини включають рішучість і силу волі. На практиці, вчителям доводиться мати справу з учнями, які мають різні характери, що впливають на їхні індивідуальні здібності. Відсутність розвитку вольових якостей виражається у неорганізованості та труднощах у зосередженні. Педагогам в таких випадках потрібно бути більш наполегливими і ставити підвищені вимоги стосовно активізації творчої діяльності учня. Завдання, які надто складні та нерозв'язні, можуть підірвати волю, але труднощі та перешкоди, які учень може подолати з наполегливістю, мають зміцнюючий ефект на його волю.

Отже, психолого-фізіологічні аспекти у розвитку музиканта-сопілкаря виконують важливу роль у процесі навчання. Дослідження фізіологів та психологів показують, що діти можуть почати вивчати гру на сопілці вже з раннього дитинства, але більш успішні результати можна очікувати після досягнення віку близько 10-11 років при збереженні їх мотивації до навчання. Навіть діти віком 5 років можуть почати процес навчання, якщо вони мають бажання та відповідну фізичну здатність. Музичні здібності розвиваються через систематичне навчання і виховання, і навіть якщо є природний музичний талант, успіх у грі на сопілці вимагає від учня багато праці та відданості. Оскільки 99% таланту складається з праці, і лише 1% – з вродженого обдарування. Це спільна праця і зусилля призводять до досягнення бажаного результату. Важливо навчати майбутнього сопілкаря раціональному підходу до гри на інструменті, концентрації на завданні, обережності та ефективності рухів. Точність у вивченні цих основних принципів і постійне вдосконалення впливають на технічний рівень учня-сопілкаря.

2.2. Виконавське дихання та штрихова культура учня-сопілкаря

Музика – це особливий вид мистецтва, який дає можливість передати емоції та почуття через звучання музичного інструмента такого, як сопілка. Але в даному контексті варто зауважити, що поруч з ігровою технікою та музичною виразністю виконавське дихання грає суттєву роль у створенні захоплюючої та магічної інтерпретації музичних творів.

Дихання – це не тільки життєво важлива фізіологічна функція, а й вагомий елемент у мистецтві виконавця. Важливу роль в музиці для учня-сопілкаря відіграє виконавське дихання, яке розкриває всі барви та виразність музичних творів.

Виконавське дихання – це контрольований потік повітря, що здатний передати глибокі почуття та емоції через звук. Воно дозволяє учням-музикантам створювати виразні фрази та легкі переходи в музичному виконанні.

Виконавське дихання вимагає особливої підготовки та уваги до деталей. Воно дозволяє впливати на темп, артикуляцію, динаміку та емоційний зміст музики. Більше того, дотримання правильної техніки забезпечує музиканта необхідним обсягом повітря для тривалого виконання складних музичних партій без перерв.

Таким чином, виконавське дихання – це не просто технічний аспект у музиці, а справжнє мистецтво, що дає учням-сопілкарям можливість передати свої почуття та ідеї через звучання. Контрольоване дихання допомагає збагатити музичні виступи, робить виконання більш неповторним. Тому виконавське дихання варто вивчати та вдосконалювати кожному учневі-музиканту, хто прагне донести свої почуття та емоції до слухача через мову музики [4].

У процесі навчання гри на сопілці учням важливо оволодіти технікою виконавського дихання таким чином, щоб у визначений момент гри, за необхідності, здійснювати швидкий і повний вдих, а також інтенсивний і тривалий видих. Для досягнення цього необхідно чітко розуміти роботу дихальної мускулатури та знати переваги і недоліки різних методів дихання. При цьому варто обдумати доцільність використання тих або інших технік дихання у конкретній музичній фразі. Дихальні рухи, а саме вдих і видих, залежать від періодичної зміни об'єму грудної порожнини, що, в свою чергу, обумовлено активністю дихальних м'язів, таких як міжреберні м'язи, діафрагма, м'язи черевного пресу, а також тканини легенів. При цьому якість видиху значною мірою контролюється діафрагмою, яка має форму грудочеревної перешкоди з куполоподібною структурою. Найбільший обсяг повітря виходить під час максимального скорочення діафрагми [32].

Розрізняють кілька типів виконавського дихання в початковий період навчання:

- Грудне дихання – характеризується вдихом та видихом за рахунок верхніх і середніх ребер. Цей тип дихання обмежений і важко контрольований через обмежену рухливість ребер, пасивність діафрагми та мускулатури

черевного пресу. Він підходить лише для коротких музичних фраз, що потребують невеликого швидкого вдиху та короткого видиху.

- Діафрагмальне дихання – активує нижні ділянки легенів, дозволяючи поглинати обмежену кількість повітря. Це дихання сприяє легкому та швидкому вдиху, а також щільному та гнучкому видиху завдяки дії діафрагми та черевного пресу. Практично цей тип дихання використовується під час виконання середньої тривалості наспівних фраз.
- Мішаний тип дихання – цей тип характеризується найглибшим вдихом та найдовшим видихом, оскільки участь беруть м'язи всієї грудної клітини, діафрагма та черевний прес. Завдяки спільній роботі головних та допоміжних м'язів, вдих виконується легко, швидко та непомітно, а повітря можна набрати більше або менше в легені та видихати його швидше або повільніше з потрібною компактністю та активністю [49].

Серед вищезазначених трьох типів дихання учням при грі на сопілці рекомендується користуватися лише двома: мішаним та діафрагмальним. Окрім цього, існує ще специфічний вид дихання, відомий як перманентне дихання. Це особливий тип техніки виконавського дихання, який дозволяє здійснювати тривалий безперервний видих, забезпечуючи безперервне звучання інструмента. Якщо звичайний видих має тривалість у секундах, то перманентний видих триває хвилинами. Суть перманентного дихання полягає у такому послідовному виконанні: спочатку здійснюється носовий вдих, потім природний видих, після чого настає штучний (ротовий) видих, а після цього відбувається перехід від штучного видиху до природного. Штучний видих узгоджується з одночасним носовим вдихом, тоді як інші елементи здійснюються послідовно [62]. Вміло поставлене і засвоєне виконавське дихання у грі на сопілці не повинно викликати ніяких фізичних труднощів або неприємних відчуттів, таких як запаморочення голови, передчасна втома дихальної мускулатури, задишка і т.д.

Засвоєння виконавського дихання – це процес, що вимагає терпіння, наполегливості, волі та суворого контролю щодо оволодіння дихальними прийомами. Цей процес триватиме до тих пір, поки за допомогою постійного

тренування дихальні прийоми стануть цілком досконалыми і звичними [76]. Вчитель сопілки повинен наголосити учням-початківцям, що розвивати виконавське дихання на сопілці можна двома способами.

Розвитком виконавського дихання у грі на сопілці можна займатися двома способами: практикувати вправи без використання інструмента і виконувати вправи під час гри на сопілці. Нижче наведені корисні вправи без використання інструмента:

- Вправа з повільним вдихом через ніс: збільшити розширення ребер, особливо нижніх, підняти і розширити груди і трохи випнути живіт (контролюючи це за допомогою долонь – одна кладеться на під'ямкову ділянку живота, а друга – на талію). Перед видихом повітря в легенях затримують і піднімають середину язика та нижню щелепу, звільняючи легені від повітря з певним тиском. При цьому шия не повинна розширюватися і роздуватися.
- Вправа з мішаним диханням: зробити швидкий і повний вдих через рот і ніс одночасно. Після невеликої затримки і відчуття пружності (але не затиску) черевної мускулатури, здійснити тривалий, рівний видих щільним струменем через легко зігнуті губи. Долоні рук відчують активність опору черевного преса та розслаблення діафрагми. Під час видиху слід слідкувати за тим, щоб корінь язика не піднімався і не перекривав горло, завжди має бути відкритим. Головне фізичне навантаження при видиху лягає на діафрагму та інші дихальні м'язи, але ні в якому разі не на шийні.
- Вправа з видихом через губи: затримати повітря після спокійного повного видиху, а потім короткими, але досить сильними кількаразовими поштовхами видихати його на звук "ху" через складені в дудочку губи. Кожен видих-поштовх супроводжується скороченням видихальної мускулатури до того моменту, поки легені повністю не звільняться від повітря [19].

Учень може практикувати техніку виконавського дихання в процесі ходьби. Наприклад, при руху з помірною швидкістю рекомендується вдихати

протягом чотирьох кроків, затримувати дихання на два кроки, а потім повільно видихати протягом восьми кроків. З часом кількість кроків для вдиху, затримки дихання та видиху збільшується, що дозволяє розвивати об'єм легень. Сила та витривалість дихальної мускулатури, зокрема м'язів черевного преса, значно зростає при заняттях загальними фізичними вправами. Деякі з них включають піднімання і опускання обох випрямлених ніг, розведення та зведення ніг в боки і перехід з лежачого положення до сидячого та навпаки. Крім того, біг, плавання та пірнання є дієвими засобами розвитку дихання.

При вивченні виконавського дихання на сопілці рекомендується використовувати спеціальні вправи, що допомагають зміцненню та розвитку дихального апарату. Такі вправи включають звуки подовженої тривалості в різних інтервальних сполученнях та динамічних градаціях, а також гами, арпеджіо та етюди з різноманітними музичними побудовами. Регулярна практика допомагає учневі користуватися виконавським диханням правильно, регулювати тривалість та інтенсивність, що впливає на формування звуку, його довжину, силу, діапазон, тембр тощо, і сприяє досягненню таких характеристик, як легкість, яскравість та соковитість звучання [61].

Некоректне дихання у сопілкаря-початківця може спричинити негативний вплив на якісь виконуваних ним музичних творів. Тому дихання повинно бути своєчасним і точно співвіднесеним з іншими музичними елементами, такими як структура форми, гармонія, динаміка, артикуляція, текстура та інші.

Для зручності музиканта-сопілкаря виконавське дихання рекомендується брати в певних ситуаціях:

- Після завершення музичних фраз, речень, кадансів та інших закінчених моментів у творі.
- Під час пауз у музиці.
- Після довгих звуків, скорочуючи їх тривалість незначно.
- Перед повторенням музичної фрази.
- Перед зміною гармонічних функцій у музиці.
- Перед раптовими змінами динаміки.

- Перед раптовими змінами регістру.

Водночас не рекомендується брати дихання:

- Перед або під час минаючих звуків.
- Після допоміжних звуків.
- Під час затримки між звуками.
- Після дисонансу, за яким слідує його розв'язання.
- Після увідного тону.

Важливо зберегти здоров'я учня-сопілкаря, оскільки під час гри на сопілці природний ритм дихання зазнає змін. Видих стає повільнішим та тривалішим, тоді як вдих, навпаки, стає коротшим та швидшим. За результатами медичних досліджень стверджується, що спів та гра на духових інструментах мають корисний вплив на організм, покращуючи функцію дихальних органів та сприяючи їх загальному оздоровленню. Однак важливо пам'ятати, що перевантаження (наприклад, тривала інтенсивна гра на високих нотах) може створити ризик пошкодження легенів, що проявляється у вигляді роздуття легенів – емфізему.

У професійних виконавців на духових інструментах рекомендується використовувати змішаний тип дихання, який поєднує грудно-діафрагмальний підхід. Цей тип характеризується рухом діафрагми вниз, вип'ячуванням і розтягуванням нижніх та бокових стінок живота та розширенням грудної клітини у передньо-задньому та бокових напрямках. У цьому процесі головне навантаження лягає на діафрагму, активно залучаються всі дихальні м'язи, тоді як верх живота (під грудиною) не виступає вперед.

Для досягнення правильного грудно-діафрагмального вдиху перед початком видиху вчитель має рекомендувати учню встановити та відчути в грудній клітині опір, який виявляється у легкому піднятті грудної клітки, розширенні нижньої частини живота та скороченні діафрагми, щоб дихальні м'язи перебували у рівновазі. Важливо зберігати цю рівновагу-опір до кінця видиху. Під час гри на сопілці рекомендується вдихати повітря носом, оскільки під час проходження повітря через носові ходи відбувається його зігрівання,

зволоження та очищення від забруднень. Правильний вдих має бути непомітним та безшумним. Щоб прискорити вдих, рекомендується широко відкрити носові отвори та напружити бічні ділянки крил носа, що викличе розширення бронхів і дозволить швидше наповнити легені повітрям. Глибина вдиху та тривалість видиху залежать від довжини фраз, що виконуються. Важливо уникати перенапруження легенів надто короткими та частими вдихами, або, навпаки, надто довгими видихами. Під час гри уста виконавця приймають положення легкої посмішки. Видихаємо в сопілку повітря так, ніби роздмухуємо вуглинку з вогнища – постійним, безперервним струменем, направленим в одну точку.

Важливо розглянути такий виконавський прийом сопілкаря, як атака звуку. У процесі гри на сопілці звук формується під час атаки, яка є початковим моментом звуковидобування. Цей етап вимагає точного взаємозв'язку за часом між початком руху язика та початком руху струменя повітря. Чіткість та якість атаки визначає рівень виразності та культури виконавця. Вивчення правильної атаки є початковим кроком у навчанні гри на сопілці. Вчитель може порівнювати атаку з процесом вимови складів. Звичайною атакою зазвичай є формування звуку з використанням кінчика язика. Також іноді використовується альтернативний підхід – атака звуку за допомогою спинки язика, що називається допоміжною атакою. Обидва ці прийоми можуть дати різні відтінки початку звучання, залежно від ступеня участі язика та видиху. На практиці, є два типи атаки, які найбільш характерні: тверда та м'яка.

Тверда атака полягає у рішучому початку звуку за допомогою відштовхування язика від верхніх зубів, супроводжуючись вимовою складу «ту». З іншого боку, м'яка атака здійснюється за допомогою менш енергійного удару язика, виконуючи склад «ду». Іншими словами, допоміжна атака передбачає участь язика у процесі формування звуку, тоді як атака з використанням тільки струменя повітря без атаки може бути використана як на початковому рівні навчання, так і на високому рівні майстерності. Різні прийоми атаки використовуються залежно від характеру музики, ритму та інших факторів. Тверда атака використовується для урочистих творів, закликальних мелодій, тоді

як м'яка атака підходить для ліричних та наспівних композицій. Управління довжиною атаки відбувається залежно від характеру твору, ритмічних варіацій та інших музичних особливостей [80].

Окрім виконавського дихання для сопілкаря-початківця є важливим і штрихова культура. Термін «штрих» (нім. Strich-риси, лінія) застосовувався спочатку вионавцями на струнних смичкових інструментах. Вони запозичили його від художників. Щось спільне містилося в рухомості кисті художника і скрипаля. Це слово означало самий процес гри на струнному інструменті. У подальшому ним стали позначати той або інший спосіб видобування і ведення звуків смичком. Поступово термін «штрих» вийшов за межі смичкового виконавства. У теперішній час він широко використовується представниками різних музично-виконавських професій. До виконавців на духових інструментах «штрих» перекочував при спільному музикуванні в симфонічних оркестрах. Уявлення про «штрихи» в духовиків склалися загальні, неконкретні. Тільки в наш час це питання стало широко обговорюватися в методиці. Виконавці на духових інструментах все частіше звертаються до питання щодо термінології штрихів, прагнуть проникнути в суть цих виконавських прийомів, зрозуміти особливості їх звучання та специфіку виконавства.

Штрихова культура сопілкаря – це ключовий елемент гри на сопілці, пов'язаний з майстерністю виконання музики. Таким терміном описуються спеціальні прийоми та маніпуляції, якими користуються сопілкарі для створення різноманітних звуків та ефектів на інструменті.

Штрихова культура охоплює всі можливі техніки, які учень використовує під час гри на сопілці. До цих прийомів входять зміна сили тиску повітря, яке надходить в інструмент, контрольоване відкриття та закриття отворів на сопілці за допомогою пальців, а також використання спеціальних технік дихання.

За допомогою вправної штрихової техніки, сопілкарі можуть створювати різні тембри, динаміку та ефекти, що додають музиці виразності. Ця техніка дозволяє музикантам передавати почуття та емоції через звукову мову свого інструменту та збагачує музичне виконання. Штрихова культура вимагає від

сопілкаря практики, майстерності та чуття інструменту для досягнення високого рівня музичного виконання.

Штрих та прийом мають різні значення. Технічні прийоми – це самостійно існуючі засоби, з'єднання, ведення, повторення звуків. Штрихи – це сума певних технічних прийомів. Під час практичної гри на сопілці особливу увагу слід звертати на виконання штрихів, оскільки вони допомагають передати художній зміст твору та забезпечують виразність виконання. Термін «штрих» в музичній практиці використовується з двома різними смислами:

1. В першому розумінні, «штрих» використовується як виконавський прийом, що передбачає певний спосіб виконання музичних фраз чи партій.
2. В другому значенні, «штрих» вказує на сам звуковий виразно-суттєвий результат застосування цього виконавського прийому.

У грі на сопілці використовуються різноманітні види штрихів. Зокрема, серед найпоширеніших можна виділити такі, як: *legato*, *detache*, *staccato*, *martele*, *non legato* [58].

Legato – прийом зв'язного виконання звуків, де язик бере участь тільки у відтворенні першого звуку. Решта звуків утворюється без участі язика, але за допомогою губного апарату, дихання та пальців виконавця. Цей штрих в нотному записі позначається дугоподібною рисою, яку називають лігою. Особливістю цього штриха є відсутність цезур між звуками, де кожен з них зливається в один, утворюючи безперервний процес ковзання від одного звуку до іншого. Учню-сопілкарю штрихом *legato* можна виконувати звуки лише різної висоти. Великою цінністю цього штриха є гнучкість та еластичність, які виникають завдяки розвиненій координації всіх елементів звукоутворюючого апарату та пальців музиканта.

Якщо метою є досягнення максимальної взаємодії між звуками, то додатково до використання звичайних ліг можна зазначити термін «*legatissimo*» для вираження найвищого рівня з'єднання між ними. Виконання великих інтервалів штрихом *legato* становить певну технічну вимогу для сопілкаря. Ця складність збільшується зі зростанням розміру інтервального стрибка.

Виконання великих стрибків вимагає точних теситурних змін у диханні, губному апараті, язика та резонаторах. При виконанні висхідного інтервалу сопілкар повинен майстерно вимовляти склади «та-і», а при низхідному інтервалі – розташовувати звуки так, щоб виникало враження, що він вимовляє склади «ті- а». Виконання цих великих інтервалів вимагає від сопілкаря вправності та бездоганної техніки.

Окремі музикознавчо-теоретичні праці визначають *legato* як артикуляційний прийом, який дозволяє виконувати звуки без участі язика. Однак таке формулювання не є переконливим. По-перше, язик як елемент техніки формування тембру та легато фактично приймає участь у процесі виконання *legato* (хоча не атакує звук). По-друге, звук можна контролювати, зупиняти та видобувати без використання язика. Такий прийом легато можливий, хоча він не отримав широкого поширення в виконавській практиці. В будь-якому випадку, такий прийом не може бути повністю віднесений до категорії *legato*.

Detache (відокремлювати) – граючи штрихом *détaché* на сопілці, ми подаємо повітря рівномірно та плавно. Цей штрих допомагає досягнути якісної гри, оскільки сприяє чіткому промовлянню складів «та», «ту», «ті» на сопілці. У гри цей штрих є найчастіше використовуваним, тому його можуть не вказувати у нотах. Іноді, в порівнянні з іншими штрихами, штрих *détaché* позначається короткими рисочками (– – – –). Характер штриху *detache* відповідає звичайній або твердій атаці. Дихання під час виконання повинно надходити до інструмента рівномірним, збалансованим потоком. Закінчення звуків відбувається без участі язика. Штрих *detache* є одним з найбільш поширених штрихів. Він має великий діапазон виразних можливостей і є зручним у всіх регістрах, динамічних відтінках і темпах. *Detache* називають «батьком штрихів», оскільки в ньому закладені основи техніки всіх інших штрихів. Тому першим штрихом, який учень повинен освоїти, є штрих *detache*.

Staccato – це прийом виконання окремих коротких звуків за допомогою легких і швидких поштовхів язика при атаці. Таке виконання можливе шляхом скорочення тривалості звуків за рахунок припинення подачі повітря в

інструмент. При цьому між звуками виникають паузи. Чим більше пауза, тим коротший звук і, відповідно, стаккато стає гострішим. Цей штрих нотується крапкою, яка розташовується над або під нотою. *Staccato* рекомендується викладати молодим музикантам після оволодіння штрихами *legato* і *detache*. На початку цей прийом вивчається у повільному темпі. Кожен звук має бути відтворений з використанням не тільки гострої, а навіть різкої атаки, яку досягають завдяки швидкому руху язика та енергійній подачі дихання. Завершення звуку досягається різким припиненням подачі повітря без впливу язика. Поетапний перехід до більш швидких темпів рекомендується після того, як учень оволодіє правильною технікою виконання стаккато у повільному темпі. Штрих *staccato* може бути трьох видів: одинарний, подвійний та потрійний. Граючи одинарним *staccato*, на сопілці виконуються окремі склади, наприклад «та». Граючи подвійним *staccato*, промовляються два склади, наприклад «та-ка». Граючи потрійним *staccato*, виконуються три склади, наприклад «та-та-ка».

Якщо змінити характер закінчень і промовляти в сопілці не «та», а «тат», тоді можна отримати максимально уривчасті звуки, які називаються *staccatissimo*.

Отже, виконавське дихання та штрихова культура сопілкаря – це два важливі аспекти, що мають безпосередній вплив на виразність та якість музичного виконання на сопілці. Ці два прийоми також вимагають від музиканта тонкого розуміння технічних аспектів, великої практики та внутрішньої відданості мистецтву. Виконавське дихання є базовим для будь-якого духового інструменту, включаючи сопілку. Контрольований та свідомий потік повітря дозволяє музиканту створювати плавні переходи, змінювати динаміку та виразність музики, а також передавати глибокі емоції через звук. Виконавське дихання також забезпечує необхідний обсяг повітря для тривалого виконання складних музичних творів без перерв. Штрихова культура сопілкаря, у свою чергу, додає унікальних звукових ефектів та варіацій у виконанні музики. Завдяки цій техніці сопілкарі можуть створювати різні тембри, динаміку та ефекти, що робить музичні виступи більш виразними та захоплюючими для

слухачів. Штрихова культура вимагає від учня-сопілکارя великої майстерності, чутливості до дрібних деталей і відданості мистецтву. Поєднання виконавського дихання та штрихової культури – це мистецтво створення неповторних образів. Учень-сопілкар, який володіє цими техніками, здатен передати широкий спектр почуттів, створити унікальний тембр звучання та збагатити музичне виконання. Згідно з цим, вивчення та вдосконалення виконавського дихання та штрихової культури є невід'ємною частиною процесу розвитку сопілکارя як професійного музиканта. Дані технічні аспекти допомагають максимально виразно та емоційно передавати музичні ідеї, перенести слухача у неповторний музичний світ, створити неординарний музичний досвід для кожного слухача.

2.3. Підготовка до сценічного виступу

Академконцерт – це особлива подія в житті учня-сопілکارя, перевірка його здатності вміло підготуватися, зосередити увагу на передачі змісту, образу та характеру музичного твору. Якість виконання музичних композицій визначається внутрішньою готовністю учня до виступу. Тут ми маємо можливість спостерігати, як учні виявляють прихильність та любов до свого інструменту – граючи на тому чи іншому інструменті, вони продовжують музичні традиції, які склалися під час навчання. Сопіллка завоювала симпатію у нашому рідному краї. Це можливо завдяки тому, що почати вчитися грати на сопілці можна навіть з 5 років, і це є досить доступним інструментом серед інших. Сопіллка входить до складу всіх, без винятку, професійних і аматорських ансамблів та оркестрів, де вона використовується як сольний, так і оркестровий інструмент. Це обумовлено декількома об'єктивними факторами:

- доступність сопілки, її принагідність до домашнього музикування;
- можливість інструменту естетично задовільняти навіть самих вимогливих слухачів;
- присутність сопілки у багатьох відомих музичних групах, включаючи її участь на «Євробаченні», що дає нам можливість почути цей чудовий інструмент в дії.

На початковому етапі навчання необхідно пояснити учневі значення концертно-виконавської діяльності. Важливо вбачати в ній не тільки відповідальність за якість виконання музики на сцені, а й водночас розвивати в учневі любов до виступів перед глядачами. Дитина повинна адаптуватися до того факту, що академічний концерт – це серйозна справа, і учень несе відповідальність перед аудиторією, перед композитором твору, перед собою і перед своїм викладачем. З іншого боку – це свято, момент, коли учень може відчути велике мистецьке задоволення [20].

Молодий музикант має зрозуміти, що його професія вимагає виступів перед публікою і пройти повз сцени неможливо, щоб стати справжнім артистом-професіоналом. Однак не кожному музиканту, навіть з вищим рівнем майстерності, вдається досягти високоякісного виконання на сцені. Основна причина таких невдач – це надмірна тривожність, яка значно впливає на виконавську майстерність. Сценічна тривожність проявляється у різних формах: деякі учні, хвилюючись, втрачають контроль над своїм диханням; інші відчувають сильну сухість у роті та на губах; ще інші можуть втратити рухливість пальців та можуть бути інші порушення. Подібні дисфункції мають важливий вплив на виконання музики, призводячи до втрати точності, чіткості і виразності виступу. Усі ці виявлені прояви сценічного хвилювання регулярно виникають під час виступів. Їх потрібно постійно долати, враховуючи індивідуальні особливості кожного учня та аналізуючи причини кожної невдачі на сцені. Важливо максимально якісно підготувати учня до концертів і не випускати його на сцену з недопрацьованими творами. Необхідно пам'ятати і розуміти, що невдачі під час публічних виступів можуть спричинити страх перед сценою. Потрібно зосередити увагу учнів не на їх хвилюванні, а на насолоді від виконання власного виступу перед аудиторією. Учень повинен акцентувати свою увагу на досягненні найвищої якості виконання музичного твору [32].

Ось декілька корисних рекомендацій для уникнення сценічного хвилювання і можливих невдач на сцені:

1. Перш за все, потрібно вибирати музичні твори, які відповідають навичкам і можливостям учня. Важливо, щоб виконавець легко впорався з технічними і виразними аспектами твору. В іншому випадку у учня може виникнути відчуття невпевненості в своїх здібностях, що може призвести до сценічного хвилювання.
2. Для успішного концертного виступу важливо, щоб учень мав вірне відтворення музичного твору в пам'яті і міг вільно грати його під час репетицій в концертному залі.
3. Сопілка учня повинна бути в ідеальному стані на момент виступу, оскільки найменші несправності можуть викликати додаткове хвилювання та відволікати увагу учня.
4. Учень повинен бути здатен повністю сконцентруватися на виконанні музичного твору, не думаючи про зовнішні розлади або шум у залі. Важливо уникати відволікання і зберігати ясність мислення під час виступу.
5. Для подолання страху і нервозності перед сценою корисно залучати учнів до регулярних публічних виступів [57].

Учень-сопілкар має мати сильний внутрішній стержень, стійкий характер і здатність переносити значні нервові напруження. Не випадково слово «віртуоз» походить від латинського «virtus», що означає доблесть [60].

Учень повинен повністю усвідомити, що стати артистом неможливо лише завдяки роботі в музичному класі. Для досягнення цієї мети потрібні суворі вимоги концертного виступу. Кожен концерт – це, свого роду, битва, в якій результат невідомий, але виграти її необхідно.

Особливо велике завдання виникає перед учнем-сопілкарем, коли йому необхідно підготувати не одне виконання, а цілу концертну програму. Виконання всієї програми вимагає постійної уваги та стійкості. Для досягнення цього учню допомагає постійний контроль над логікою розвитку музичного виконання. Іншими словами, важливо втілити звуковий образ, який музикант відчуває своїм внутрішнім слухом. Стійкість уваги формується під час

тренування не тільки на сцені, але і в підготовці до виступу. Перед концертом важливо час від часу виконувати програму під час власних практичних занять, перед друзями та знайомими. Виконавець має навчитися відчувати структуру програми та взаємозв'язок між творами, що її складають [35].

Перед виступом на академконцерті рекомендується відпочити і утриматися від виконання важкої роботи, щоб при виході на сцену відчувати повну духовну і фізичну свободу, яка дозволить втілити мистецькі наміри. Після цього можна говорити про позитивне та творче самопочуття на сцені. В день концерту не варто перенапружуватися. Якщо всі підготовчі роботи вже виконані, то техніка та пам'ять не розійдуться за один день. Перед концертом рекомендується легко поїсти, але поживну їжу. Також не варто вживати снодійні або заспокійливі препарати, оскільки вони можуть зробити виконавця сонливим і в'ялим, а хвилювання все одно залишиться.

На концерт краще приходити заздалегідь, щоб спокійно готуватися до виступу, розігріватися і налаштувати себе психологічно. Однак не варто приходити надто рано, бо довге очікування може призвести до хвилювання. Чим більше учень-сопілкар виступає на сцені, тим краще він навчається контролювати себе та свій виконавський рівень. Це значно підвищує його майстерність. Проте в навчальних програмах передбачено лише 3-4 короткочасних виступи учнів на концертній сцені, такі як академічні концерти та екзамени. На думку викладачів сопілки цього не достатньо. Тому для розвитку артистичних навичок важливо активізувати концертну діяльність [32].

Часто робота вчителя може здатися неефективною, особливо коли не завжди можна відразу побачити результати в роботі з учнями. Однак індивідуальний підхід до навчання сприяє зближенню між учителем і учнем, і завдяки цьому можна досягти несподіваних досягнень, покладаючись не лише на музичні здібності дитини, але й на її особистісні якості. Система позакласної роботи виникла відповідно до конкретних обставин і була успішною на практиці. Наприклад, вона використовувалася під час закритих класних вечорів, класних

концертів з запрошенням глядачів (батьків, друзів, випускників класу), проведення конкурсів серед учнів класу тощо.

Закритий класний вечір представляє собою концерт, на якому присутні лише викладач і учні його класу. Тема такого заходу може бути різноманітною. Ця форма позакласної діяльності є переходом від індивідуальних занять до публічних виступів. Закритий концерт відкритий для участі всіх учнів класу, незалежно від їхніх здібностей і досвіду у виступах. Дата проведення концерту визначається вчителем (наприклад, у жовтні першого семестру або у березні другого). Під час концерту створюється атмосфера підвищеного інтересу та уваги. Учні приділяють увагу навіть найдрібнішим деталям у виступах і поведінці своїх товаришів. Ті, хто виступає не дуже впевнено, отримують корисну, але доброзичливу критику, в той час як найкращі виступи викликають щире захоплення. Класний концерт із запрошенням публіки схожий на закритий класний вечір, але має одну важливу відмінність – на нього запрошена аудиторія. Функція такого концерту більше навчальна, ніж виступова. Він проводиться урочисто, в концертному залі [4].

Ці концерти дуже корисні, оскільки вони сприяють розвитку навичок виступу перед глядачем і часто міняють уявлення слабких учнів про концертну діяльність. Вони також підсилюють інтерес учнів до своїх музичних занять. Під час підготовки і проведення таких подій, утворюється єдина та згуртована команда класу, що має позитивний вплив на розвиток особистості учнів і їхню виконавську майстерність. Такі концерти також повинні організовуватися за межами навчального закладу, наприклад, в загальноосвітніх школах, дитячих садках, клубах тощо [86].

Беручи участь у різноманітних конкурсах, учні також набувають досвіду публічних виступів. Ці конкурси часто проводяться поза межами школи, включаючи регіональні, обласні, всеукраїнські та міжнародні заходи. Проте корисно і організувати їх в шкільному середовищі, наприклад, конкурс етюдів серед учнів класу. У такому конкурсі можуть брати участь всі учні, деякі з них

можуть виступати в якості членів журі. Учні мають можливість вільно обговорювати результати і обмінюватися думками [57].

В одному з важливих аспектів публічних виступів стоїть вимога виконувати музичну програму напам'ять. Уперше ця практика набула популярності на початку XIX століття, коли музиканти інших епох грали за нотами. Тоді виступ без партитур розглядалося як недопустиме. Традиція грати напам'ять увійшла в звичайну практику під час епохи Ференца Ліста. Згодом гра без нот стала неофіційним стандартом концертних виступів, а виконавці, які користуються нотами, розглядаються як виняток. Цей підхід до гри напам'ять залишився актуальним і сьогодні.

У міжнародному контексті іноземні виконавці частіше використовують партитури під час виступів, тоді як наші музиканти дотримуються давніх традицій гри напам'ять. З точки зору викладачів, виконання музичної програми напам'ять є важливим і необхідним. Гра без нот надає учню-сопілкарю можливість глибше відчувати музику і сприяє підвищенню загального рівня виконавської майстерності [69].

Під час виступу на сцені існує певний послідовний порядок. Виходячи на сцену, важливо не поспішати і пропустити перед собою концертмейстера. Після виходу, виконавцю слід здійснити поклін, після чого він може здійснити спокійний вдих, тримаючи його трохи в собі, і видихнути. Спокійний вдих допомагає заспокоїти нервову систему. Якщо пересихає в роті від хвилювання, можна випити невелику кількість води (склянку води рекомендується підготувати заздалегідь). Вода зволожує слизову оболонку рота і допомагає подолати хвилювання.

На сцені виконавцю слід розташуватися в оптимальній акустичній точці і у такому положенні, щоб не заважати концертмейстеру. Важливо стати перед аудиторією в позитивному настрої, зарядженому позитивними емоціями. Під час гри важливо уникати напруги, яскраво виразити основну ідею музичного твору, зацікавити слухачів. По закінченні виступу слід вклонитись та пропускаючи концертмейстера перед собою, спокійно залишити сцену.

Після виступу слід провести аналіз результатів. Розбір є важливою частиною педагогічного процесу, яка допомагає узагальнити досягнення та виявити недоліки, а також визначити напрямки подальшого розвитку. Таким чином, концертна практика виступає як важливий крок у музичній підготовці учнів і вимагає від них постійних і систематичних занять на флейті. Лише завдяки цій систематичній та цілеспрямованій роботі виконавець може досягти таких навичок, які є необхідними для професійної діяльності [46].

Нарешті, для учнів, які скаржаться на страх перед емоційно напруженою атмосферою концертного залу, психологи рекомендують особливий метод психологічної підготовки. Для втілення цього методу потрібно, перебуваючи в порожній кімнаті, уявити себе на сцені перед наповненою публікою концертного залу, відчувати стан творчої схвильованості та свята, і у цьому психологічному стані виконати всю свою програму. Звісно, таке відтворення варто виконувати лише тоді, коли твір вже вивчено достатньо добре, і важливо уникати аналізу свого самопочуття під час гри. У цей момент увагу слід цілком спрямувати на виразне виконання музичного твору [49].

Отже, не існує загальних рецептів для подолання негативних форм сценічного хвилювання. Вибір психологічних методів підготовки повинен базуватися на індивідуальних особливостях психіки учня-сопілкаря. Щоб досягти успіху, музикант повинен усвідомити свої емоційні стани. За словами спортивних психологів, емоційні стани не виникають навмисно і не можуть бути викликані своєю волею. Вони можуть бути контрольовані та регульовані тільки після усвідомлення цих станів. Музиканти повинні також розуміти, що важлива є їхня мета на сцені і творчий підйом, а не дрібні недоліки. Крім того, вони повинні розуміти, що навіть одна вдало зіграна музична фраза важливіша за декілька випадкових помилок. Також важливо підготуватися до виступу, зберегти творчий підйом і бажання виступати перед аудиторією. Важливо бути відповідальними за свої фізичні і духовні сили і розумно розподіляти їх між творчою роботою і відпочинком. Таким чином, для успішної подолання сценічного хвилювання важливо розуміти та враховувати власні емоційні стани,

мати чітку мету на сцені, бути готовими до виступу та використовувати психологічні методи, які найкраще підходять для конкретного виконавця.

Висновки до другого розділу

Отже, методичні основи сопілкового виконавства включають ряд надзвичайно важливих аспектів, які визначають успіх на різних етапах навчання. Психолого-фізіологічні аспекти розвитку учня-сопілкаря відіграють ключову роль, оскільки настрій, психологічна готовність та вік учня мають велике значення для ефективного навчання. Розуміння цих аспектів дозволяє налагодити індивідуальний підхід до навчання, враховуючи особливості кожного учня, незалежно від віку. На початковому етапі навчання важливими є виконавське дихання та штрихова культура сопілкаря. Ці техніки вимагають від музиканта технічної майстерності, практики та відданості мистецтву і дозволяють досягти виразності та високої якості музичного виконання.

Надзвичайно відповідальним етапом у навчанні гри на сопілці є підготовка учня до сценічних виступів. Важливо враховувати, що ліквідація сценічного хвилювання є індивідуальним процесом, і немає універсального рецепту для подолання цього виду стресу. Кожен учень має усвідомлювати власні емоційні стани, дотримуватися мети на сцені та фокусуватися на виразному виконанні, забуваючи про дрібні помилки. Це вимагає психологічної підготовки та розумного розподілу фізичних та емоційних резервів між виступом і відпочинком. У підсумку, методичні основи сопілкового виконавства враховують психолого-фізіологічні аспекти розвитку учня, виконавське мистецтво та підготовку до сценічних виступів. Розуміння та використання цих аспектів сприяють успішному розвитку музиканта-сопілкаря та досягненню високого рівня музичної майстерності.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі теоретично обґрунтовано та запропоновано нове бачення проблеми розвитку навичок гри на сопілці в початковий період навчання. Аналіз генезису сопілкового виконавства свідчить про його вагомий внесок у культурне та історичне надбання України та світу загалом. Дослідження історії сопілкового інструментарію та специфіки виконання на ньому важливе для збереження фольклорної музики та розуміння музичної культури, особливо для молодого підростаючого покоління, яке тільки знайомиться з прекрасним світом музики і робить перші кроки в опануванні виконавським мистецтвом на сопілці. Генезис сопілкового виконавства розкривається через історичний аналіз, що сприяє покращенню виконавської майстерності та розумінню смислового навантаження музики.

Висвітливши методичні основи сопілкового виконавства, а саме – психолого-фізіологічні аспекти розвитку сопілкаря, специфіку гри в початковий період навчання, особливості виконавського дихання та штрихової культури, підготовки до сценічного виступу та психологічної стійкості, ми підкреслили значущість індивідуального підходу, розвитку в учня музичного слуху, пам'яті, емоційної виразності, інтонації, азів імпровізації тощо. Усі ці чинники визначають успіх на різних етапах навчання гри на сопілці. Психологічна підготовка до сценічних виступів є невід'ємною частиною навчання, де є важливими емоційний стан учня, фокусування на виразному виконанні та розумному розподілі резервів. Усі ці аспекти спільно створюють основу для досягнення високого рівня музичної майстерності сопілкаря.

Важливо враховувати, що сопілка – це не лише музичний інструмент, але й носій культурної спадщини та інструмент самовираження митця. Розуміння цього сприяє високій якості музичної виразності та вдосконаленню виконавської майстерності. Таким чином, методичні основи сопілкового виконавства є важливим ресурсом для подальшого розвитку музикантів та збереження культурних традицій.

Були розглянуті та виконані такі завдання:

1. Проведено аналіз історії сопілкового інструментарію для осмислення еволюції цього музичного інструменту, що дозволило виявити вплив різних культурних чинників на його розвиток та розповсюдження в різних регіонах світу, а також розглянуто роль сопілкового інструментарію у сучасному музичному контексті та національному культурному спадку України.
2. Розглянуто особливості гри на сопілці в початковий етап навчання, що включає в себе формування базових навичок таких, як правильна постановка, дихання, виконавська техніка і т.д., які є фундаментом для подальшого розвитку майстерності виконавця.
3. Здійснено теоретичний аналіз психолого-фізіологічних аспектів розвитку учня-сопілкаря, що сприяє розумінню важливості психологічної готовності, мотивації та фізичної підготовки для досягнення високого рівня музичної майстерності гри на сопілці, особливо на початковому етапі навчання.
4. Досліджено техніку виконавського дихання та важливість штрихової культури у процесі навчання сопілкаря, що визначило ключові аспекти досягнення виразності та високої якості музичного виконання, сприяючи формуванню унікального звучання інструменту.
5. Проаналізовано підготовку учня до сценічних виступів. Ми висвітлили важливість вміння учня-сопілкаря фокусуватися на виразному виконанні та правильному розподілі фізичних і емоційних резервів під час концертних виступів. Досліджено вплив цього етапу навчання на музичний розвиток майбутнього сопілкаря, визначивши, що він становить необхідну складову для досягнення високого рівня музичної майстерності та виразності гри на сопілці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова А. «Шульверк» Карла Орфа як система розвитку музичного слуху. Студії мистецтвознавчі. Число 3. 2012. С. 66-72.
2. Богданов В. О. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт.: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" . Богданов Валерій Олександрович. Київ, 2008. 30 с.
3. Булик З. В., Дем'ян Г. В. Народні музичні інструменти. Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження. Київ: Наукова думка, 1983. 265-269 с.
4. Вовк М. В., Орлов В. Ф. Виховання музикою. Київ: Музична Україна, 2007.
5. Ганудельова Н. Концепція самоідентифікації традиційної музично-інструментальної культури: Студії мистецтвознавчі. Число 3. 2011. С. 131-132
6. Гарбузов М. Зонна природа музичного слуху. Київ. 1978. 205 с.
7. Гордійчук М. Українська народна музика. Фольклор і фольклористика. Київ: Музична Україна. 1979. 5-48 с.
8. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. Київ: Наукова думка, 1979. 245 с.
9. Грица С. Й. Музика язичництва і раннього християнства в Київській Русі у зв'язку з проблемами етногенезу. *Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку*: мат. наук. конф. Академії мистецтв. Київ. ВПП «Компас», 2000. 87–88с.
10. Грица С. Й. Український фольклор з погляду етногенезу: Матеріали до української етнології: зб.наук.пр. Київ: Вип. 2(5). 2002. 359-368 с.
11. Грица, Софія Йосипівна. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті; Ред. О. С. Смоляк. Тернопіль: Астон, 2000. 226 с.

12. Гриценко Л. І. Цінності педагогічної спадщини А. С. Макаренка в контексті зарубіжних концепцій виховання. Цінності освіти і виховання: наук.-метод. зб. За заг. ред. О. В. Сухомлинської, ред. П. Р. Ігнатенка, Р. П. Скульського, упор. О. М. Павліченка. – Київ, 1997. С. 224.
13. Гусак Р. Напитись голосу сопілки. Культура і життя. 23 грудня. 1984. 14с.
14. Гусак Р. Традиційні музичні інструменти в сучасній культурі: трансформаційні процеси та форми збереження. *Виконавська майстерність музикантів-інструменталістів*: зб. матеріалів Всеукр. наук. конф., МОН Молоді та спорту України, Міністерство культури України, КНУКіМ Київ, 2012. 10–13с.
15. Гуцал В. Грає оркестр народних інструментів: метод. поради керівникам самодіяльних колективів. Київ: Мистецтво, 1978. 166 с.
16. Гуцал В. Грає оркестр народних інструментів: метод. поради керівникам самодіяльних колективів. Київ: Мистецтво, 1978. 166 с.
17. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підруч. для вищ. та серед. муз. навч. закл. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.
18. Дверій Р. Буквар сопілкаря рукопис. Львів, 1984. 138 с.
19. Дверій Р. Є. Сопілка. Школа гри на хроматичній сопілці. Частина друга. Львів: ЦТДЮГ, 2008. 67 с.
20. Дверій Р. Нове про концертну сопілку. Київ, 1976.
21. Дверій Р. Сопілка і становлення сопілкової виконавської школи, машинопис,
22. Дем'янчук О. Д. Розвиток музичних здібностей у молодших школярів. Початкова школа: №4. 1995. 32-34 с.
23. Дем'янчук О. Н. Формування музично-естетичних інтересів учнів загальноосвітньої школи. Київ: Вища школа, 1994. 78 с.
24. Душний А. І. Методика активізації творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки: навч.-метод. посіб. для студ. вузів. Душний А. І. Дрогобич : Посвіт, 2008. 120 с.

25. Енциклопедія українознавства. Глав. ред. В. Кубійович. Сарсель: Молоде Життя, 1989. 349 с.
26. Заброцький М. М. Основи вікової психології. Навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга . Богдан, 2006. 112 с.
27. Завалко К. В., Фір С. В. Основи Орф-педагогіки: навчально-методичний посібник. Черкаси: Черкаський національний педагогічний університет. 2013. 161 с.
28. Завалко, К. В. Нейропедагогіка: теорія та методика Орф-підходу в музичному навчанні. Інноваційна педагогіка (51). 2022. С. 80-85.
29. Іван Вагилевич: покажч. рукописів пр. та матеріалів до біографії: до 175-річчя від дня народж. І. М. Вагилевича. Львів: Львів. наук. б-ка, 1986. 75, 8 с.
30. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика). Київ: Заповіт, 1997. 392 с.
31. Колесса Ф.М. Музикознавчі праці. Київ. Наукова думка. 1970. 592 с.
32. Корчинський М. Академічне сопілкарство – предмет мистецтва і науки. Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти, Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського, вип. 91, 2010. С. 218-228.
33. Корчинський М., Корчинська В. Методизована програма «Сопілка». Львівський зональний метод. кабінет учбових закладів мистецтва та культури, 1989. 105 с.
34. Круль П. Ф. Генеза музичної органології в Україні: група аерофонів. Парадигма пізнання: гуманітарні питання. Київ: ТК «Меганом», 2015. С. 79-88.
35. Лапченко В.П. Психолого-педагогічні умови формування гуманних якостей у процесі навчання учасників народно-інструментальних ансамблів: Метод. реком. В.П.Лапченко. Київ, 1994. 25 с.
36. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ: Мистецтво, 1955. 63с.

- 37.Мазур Я. «Музикантам буде платити Бог у небі»: Розмова журналіста Б. Залізняка і Я. Мазура. Слово Просвіти. 10 жовтня. 1999. 6 с.
- 38.Мазур Я. Буквар сопілкаря. Київ: Муз. Україна, 1990. 77 с.
- 39.Мазур Я. Вправи та етюди для хроматичної сопілки. Київ: Муз. Україна, 1979. 42 с.
- 40.Мазур Я. Заочна школа музики: вчіться грати на сопілці. Нове життя.17 квітня. 1976. 4 с.
- 41.Максимів С. Академічна сопілка та її виконавські аплікатури: Мистецтвозн. студії НАНУ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського: Театр, музика, кіно, ч. 1. (29) . Київ, 2010. С. 63-70.
- 42.Масол Л. М. Концепція загальної мистецької освіти: Мистецтво та освіта. № 1. 2004. С. 2-6.
- 43.Мацієвський Ігор Володимирович. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова книга, 2012. 463 с.
- 44.Музика для сопілки упор. Дверій Р.Є. Київ: Музична Україна, 1985. Вип. 2. 30 с.
- 45.М'ясоїд П. А. Загальна психологія: навч. посіб. 2-ге вид., допов. Київ: Вища шк., 2001. 487 с.
- 46.Олійник В. Ф. Грай моя сопілочко: Навчально-репертуарний посібник. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський державний університет, редакційно-видавничий відділ, 2006. 30 с.
- 47.Олійник О. До питання реконструкції музичного інструментарію доби палеоліту – бронзи з території України. О. Олійник . Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип. 20(1). 2014. С. 11.
- 48.Олійник О. Скіфо-сарматські музичні інструменти (за матеріалами археологічних розкопок на території УКРАЇНИ): Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. (Інситут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України). Львів, 2006. С. 283-290.

- 49.Павленко Людмила, Павленко Юрій П. 12 Сопілка. Перші кроки . Л. Павленко, Ю. Павленко. Черкаси : Видавець Чабаненко Ю.А., 2019. 36 с.
- 50.Піров, І. В. Як заграє сопілонька: підручник. Ужгород : Карпати, 2010. 305с. приватний архів автора. Львів, 1975. 25 с.
- 51.Психологія: Навчальний посібник. О. В. Винославська, О. А. Бреусенко-Кузнєцов, В. Л. Злишков та ін.; За наук. ред. О. В. Винославської. Київ: Фірма «ІНКОС», 2005. 352 с.
- 52.Райдуга: репертуарний зб., упор. Гуцал В.. Київ: Мистецтво, Бібліотека художньої самодіяльності,1982. № 19. 128с.
- 53.Ростовський О. Я. Педагогічні основи керування процесом музичного сприймання школярів: автореф. дис. ... д-ра. пед. наук: 13.00.01 . АПН України, Ін-т педагогіки. Київ, 1993. 48 с.
- 54.Рощупкіна Л. Ю. Авторитарна чи гуманістична педагогіка: який шлях обираємо? Л.Ю.Рощупкіна. Матеріали міжрегіональної науково-практичної конференції, присвяченій 70-річчю СДПШ ім. А. С. Макаренка. Сучасна освіта і проблеми виховання творчої особистості. Суми: Сумський педагогічний інститут ім. А. С. Макаренка. 1994. С. 78-84.
- 55.Рудницька О. П. Основні суперечності філософії мистецької освіти : Педагогіка і психологія професійної освіти. № 5. 1998. С. 54-63.
- 56.Рудницька О.П. Формування музичного сприйняття в системі розвитку педагогічної культури майбутнього вчителя: Автореф. дис. ...д-ра пед. наук.: 13.00.01, Укр. пед. ун-т ім. М. Драгоманова , О. П. Рудницька. Київ, 1994. 42 с.
- 57.Савчин М. В. Вікова психологія : навч. посібник, Л. П. Василенко. Київ: Академ видав, 2005. 360 с.
- 58.Скляр І. Подарунок сопілкарям: Київ: Мистецтво, 1968. 56 с.
- 59.Словник музичних термінів. Рец. І. А. Котляревський, А. І. Муха. Київ: «Музична Україна», 1988. 262 с.

60. Сологуб Л. О. Виховання доброзичливих взаємин молодших підлітків у позакласній шкільній роботі: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук . Л.О. Сологуб. Київ, 1995 60 с.
61. Стадник Л.І. Юний флейтист. I частина. Посібник для дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтв. Партія флейти. Львів: ТеРус, 2010. 64 с.
62. Стельмащук З. М. Вчимося грати на музичних інструментах: навчально-методичний посібник. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2011. 96 с.
63. Сухомлинський В.О. Серце віддаю дітям. Вибрані твори в 5 т. Т.3. Київ, Радянська школа, 1977. 668 с.
64. Сущенко Т. І. Педагогічний процес у позашкільних закладах: Автореф. дис... д-ра пед. наук: 13.00.01. Інститут педагогіки АПН України. Київ, 1993. 56 с.
65. Таран І. М. Естетичне виховання молодших школярів на народних музичних традиціях: Дис. канд. пед. наук. І. М. Таран. Київ, 1994. 239 с.
66. Теплова О. Ю. Формування готовності до творчої самореалізації майбутнього вчителя музики: автореф. канд. пед. наук: 13.00.02. Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2005. 22 с.
67. Троїсті музики упор.: Попадюк В.І. Київ: Музична Україна, 1990. 64 с.
68. Трофимчук О. І. Сучасні тенденції розвитку гуртових форм народно-інструментального музикування в Україні. Традиція і національно-культурний поступ : збірник наукових праць ХДУМ ім. І. Котляревського Харків, 2005. 178–186 с.
69. Файчак З. Є. Розвиток пізнавальних інтересів молодших школярів засобами народознавчого матеріалу та навчальної гри: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук. З.Є. Файчак. Івано-Франківськ, 1994. 140 с.
70. Фір С. Розвиваємо гармонійну особистість із раннього віку. Музичний керівник. №1. С.14-19.
71. Хай М. Музика Бойківщини. Київ: Родовід, 2002. 303 с.

72. Хай М. Й. Стрій та звукоряд бойківських НМІ як консерванти й деконсерванти інструментального стилю. Традиційна музична культура Бойківщини. Турка, 1992. 14–16 с.
73. Хлебнікова Л. О. Формування національної свідомості школярів засобами музики. Початкова школа. №5. 1993. 21-25 с.
74. Холоденко В. О. Розвиток творчої активності молодших школярів у процесі інтеграції різних видів музичної діяльності: Автореф. дис... канд. пед. наук.: 13.00.02., В. О. Холоденко. Київ, 2004. 20 с.
75. Хоткевич Гнат. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція / Г. М. Хоткевич ; упоряд., підг. тексту, покажч. О. О. Савчук ; післямови І. В. Мацієвський, В. Ю. Мішалов, М. Й. Хай. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. 512 с. (Серія «Слобожанський світ». Випуск 4).
76. Цайтц В. Як допомогти юним духовикам. Київ. Музика. № 1. 1977. 23-24 с.
77. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Київ: Техніка. 2003. 264 с.
78. Чеченя К. А. Зображення музичного інструментарію в образотворчому мистецтві України XVII середини XVIII століть. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, Вип. XXII. 2009. 237–241 с.
79. Чмихов М. О. Археологія та стародавня історія України: Курс лекцій. М. О. Чмихов, Н. М. Кравченко, І. Т. Черняков. Київ: Либідь, 1992. 376 с.
80. Чудак М. М. Сопілкові аплікатури як виконавська категорія, машинопис, приватний архів автора. 1998. 6 с.
81. Чулкова, Н. Всесвіт музичних звуків: використання системи Карла Орфа на музичних заняттях. Палітра педагога. № 2. 2008. 18-24 с.
82. Шабутін С. В., Хміль С. В., Шабутіна І. В. Зцілення музикою: Монографія. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 192 с.
83. Шрамко І. Лукашева сопілка. *Україна*. № 30. 1982. 19-20 с.

- 84.Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка. Київ: ДАККіМ, 2005. 271 с.
- 85.Шухевич В. Гуцульщина. Ч. 5. Львів, 1908. 300 с.
- 86.Щолокова О.П. Особливості творчого розвитку першокласників на уроках музики. О.П.Щолокова. Мистецтво в школі. Київ.: УДПУ, 1996. С. 57-61.
- 87.Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія. Дмитро Григорович Юник. Київ.: ДАКККіМ, 2009. 338 с.
- 88.Яремко Б. Акустико-ергономічні властивості традиційних карпатських флейт і їх зв'язок з формуванням виконавських стилей : Укр. музикознавство: наук.-метод. зб. Київ: *Муз. Україна*. Вип. 24. 1989. С. 17-24.
- 89.Яремко Б. Етноінструментознавство : навчальний посібник. Рівне : РДГУ, 2003. 188 с.
- 90.Яремко Б. Роль виконавства у формуванні музичної традиції: на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02 . Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського , Б. Яремко. Київ. 1995. 21 с.
- 91.Яремко Б. Сопілкова музика гуцулів. Львів: Сполом, 2014. 180 с
- 92.Яремко Б. Трембіта як пам'ятка духовної культури гуцулів. Київ: Проблеми етномузикології. Випуск 4. 2009. С. 260-268.
- 93.Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. Рівне: Ліста, 1997. 103 с.