

Отже, до основних прогресивних ідей К. Орфа можна віднести: загальний музично-творчий розвиток; дитяча музична творчість як метод активного музичного розвитку і становлення творчої особистості; зв'язок дитячої музичної творчості з традиціями імпровізації народного музикування.

Елементарне музикування може стати першим дуже важливою сходинкою, яка допоможе дитині відкрити для себе світ музики, опанувати грою на простих музичних інструментах, активізувати потребу в освоєнні гри на тому музичному інструменті, що вибере дитина. Основні положення музично-педагогічної системи відображено на рис.1.

Основні принципи системи К.Орфа можуть бути органічною складовою частиною системи музичного виховання у загальноосвітніх та музичних школах, дитячих садках, підготовчих групах. Оскільки імпровізаційний прояв у музиці, русі, слові є природним засобом самовираження та комунікації з навколишнім світом для дітей. Музична пам'ять дитини, спонтанність, прагнення наслідувати вчителя прискорюють процес розвитку, який може уповільнюватися, якщо педагог використовує нетворчі методи роботи та буде навчальний процес на основі інтерпретації, що паралізує вроджений смак до щирого й своєрідного вираження, в якому виявляється й формується людська особистість.

В той же час, гостро відчувається необхідність створення української версії «Шульверка» та адаптація принципів даної концепції до українських реалій. Так, одним із основних завдань є дослідження українського дитячого фольклору та відбір того пісенно-танцювального матеріалу, який найбільш відповідає принципам дитячого елементарного музикування.

Література

1. **Виноградов Л.** Коллективное музицирование. Музыкальные занятия с детьми от пяти до десяти лет. – СПб. : Образовательные проекты, 2008. – 160 с.
2. **Куришев С.В., Куришева Л.К.** Теорія та практика музично-естетичного виховання за системою К.Орфа. – К. : ІСДОУ, 1994.
3. **Орф К.** Музыка для детей: рус. Версія : т.1. / сост. В.Жилин, О.Леонтьева, – Челябинск : МРІ, 2008. – 80 с.
4. **Садовенко С.М.** Світ фольклору: Український дитячий музичний фольклор як засіб формування музичних здібностей дітей дошкільного віку. Наук.-метод. посібник. – К. : КТ "Київська нотна фабрика", 2007. – 332 с.
5. **Тютюнникова Т.** Уроки музики. Система Карла Орфа. Методическое пособие для учителей музыки. - М.: АСТ, 2000.
6. **Тютюнникова Т.Э.** Видеть музыку и танцевать стихи... Творческое музицирование, импровизация и законы бытия. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 264 с.
7. **Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа** / Сб. статей под ред. Л. Баренбойма. - М., 1978.
8. **Fraze J.** Orff Schulwerk today: nurturing musical expressiohn and understanding, 2006. – 256 p.

УДК 78.03:784.4(=161.2)

Юцевич Ю.Є., Ніколаєнко П.М.

ПРО УКРАЇНСЬКУ СПІВАЦЬКУ ШКОЛУ

В статтє прослєживаєтєя становленє української школи пєнєя. Сформулированє характернє акустическє призначєнє голоса українських пєвцєв. Отмєчаєтєя неувдовлетворитєльнє состоянє соврємєнной пєвчєской практикє в школє.

Ключевые слова: українська півчеська традиція, півчеська культура, півчеська діяльність.

Яскравою рисою менталітету українського народу є традиція співацької діяльності, яка мала, можливо, більш, ніж тисячорічну історію. Хоча уроки музики в українській школі з'явилися лише наприкінці XIX ст., до цього співи були поширені у різних формах – сольній, ансамблевій, гуртовій, пізніше - хоровій. Проте це не означає, що систематичне співацьке виховання з'явилося в Україні тільки в цей час. Навпаки, ще в Київській Русі за часів князів Кия, Щека і Хорива (VIII ст.), було чимало освічених півчих, діяльності яких не заперечувала княжа влада. Вірогідно, що трохи пізніше – у IX ст. - Аскольд і Дір не лише прийняли християнську віру, але й дозволяли проводити богослужіння із супроводом хору півчих [1, с.7]. Ще до хрещення Русі (988 р.) князь Ігор, а після його загибелі княгиня Ольга сприяли становленню закладів духовного, значною мірою співацького навчання. Дослідники вважають, що співацьке навчання в Київській Русі з'явилося внаслідок непрямого впливу Візантії, проте немає підстав вважати, що в попередні часи в Київських землях не було власної оригінальної співацької культури, яка стала сприятливим підґрунтям для сприйняття християнської музичної, зокрема вокальної культури.

Офіційне прийняття християнської релігії знаменувалося появою нової практики півчих-риторів [1, с.11]. Князь Володимир посилав людей вчитися до Болгарії та Візантії, водночас запрошуючи кращих грецьких фахівців для пропаганди європейських та греко-східських співацьких здобутків, які легко сприймалися киянами. Канонічні християнські піснеспіви увійшли в давньоруську церковно-співацьку практику, сприяючи створенню досить широкої музичної теорії (що без загальнонародної музично-співацької традиції було б неможливим).

Бурхливе будівництво православних храмів, в тому числі будинкових, призвело до того, що заможні бояри услід за князем запрошували грецьких півчих або направляли здібних людей вчитися "співочій науці", щоб вони, повернувшись додому, навчали інших співати, створювати вокальну музику, створювали нотні книги – а це відповідало досить високому рівню тогочасної музично-співацької освіти. Нагромаджений науковцями (В.О.Багадуровим, М.П.Ділецьким, В.Ф.Івановим, І.І.Огієнком та ін.) матеріал з історії музично-співацької освіти свідчить, що в Київській Русі співацькі школи ще не склалися, як самостійні навчальні заклади, але сформована в них методична основа співацького навчання вже застосовувалась за межами майбутньої України у Володимирі (Суздальському), Великому Новгороді, Москві та інших містах Руської землі [1, с.23]. Татаро-монгольська навала, а пізніше й люблінська унія (1569 р.) спонукали до еміграції українське духовенство (в.т.числі й церковних півчих), що спровокувало занепад співацької освіти в Україні, але позитивно вплинуло на розвиток співацької справи в Московській державі. Проте активними захисниками християнської духовної й співацької культури, як і до цього часу, виступали церковні братства, що діяли в Городку, Забудові, Києві, Львові, Луцьку, Острозі, Перемишлі, Рогатині, Сатанові, Чернігові та інших великих і малих містах України. В братських хорах співаки добре володіли теоретичними знаннями та практичними виконавськими навичками, що дає підстави вважати ці хори зразковими осередками музичної освіченості, збереження кращих співацьких традицій та їх захисту від іноземних впливів. Поряд з цим співацьке навчання проводилось без спеціально упорядкованих програм, посібників або методичних рекомендацій щодо теорії навчання співу, обмежуючись суто практичною передачею співацького досвіду керівників. Це обмежувало наукове становлення справді української школи співу, хоча ще у 1688 році уродженець Новгород-Сіверського Олександр Мезенець у Москві завершив працю, яка підсумувала розвиток знаменної грамотності, теорії та методики засвоєння

піснеспівів "Азбука знаменного пения. Извещение о согласнейших пометах", видана в Казані С.М. Смоленським у 1888 році [2, с.333]. Тоді ж, у XVII ст. видатний український музичний теоретик, композитор і педагог М.П.Ділецький створив "Граматику мусикійську", твір, виданий польською і російською мовами. Українською мовою "Грамматика мусикійська", яка стала основним посібником з теорії музики і техніки багатоголосного хорового письма, була видана в Києві лише в 1970 році [3, с.525].

Приєднання української церкви до російської в 1686 році сприяло не лише активному розвитку співацького навчання в Росії, але й посиленню переїзду українських співаків до Москви, Ростова, Ярославля та інших російських міст, про що досить різко писав К.В.Харлампович [4]. Уже в середині XVII ст. українці заснували в Москві школу, де для успішного навчання співів застосовувалась методика слухового сприймання та співу "по ноті". Українцями комплектувався хор півчих дяків у Москві, про який Павло Алепський писав: "наибольшее удовольствие патриарх и царь находили в пении детей казаков... Они всегда имели первенство в пении, которое предпочитают пению певчих - московитов, басистому и грубому. Пение казаков радует души и исцеляет от печалей, ибо их напев приятен и исполняется как бы из одних уст; они страстно любят нотное пение, нежные и сладостные мелодии" [5, с.96].

Українська співацька культура займала помітне місце не лише у церковному, але й у світському, зокрема оперному, співі. Так, М.І.Глінка з метою комплектування Придворної хорової капели, яку він очолював з 1837 року, в 1838 році здійснив поїздку в Україну. В Придворній капелі у свій час співали видатні українці М.С.Березовський та Д.С.Бортнянський, а останній був вокальним директором та керівником капели у 1796-1825 роках. З України М.І.Глінка залучив першого виконавця партії Івана Сусаніна – О.Петрова. Видатними оперними співаками - виконавцями провідних партій у виставах як російської, так і італійської оперних труп були С.Гулак-Артемівський, М.Іванов, Ф.Стравінський, І.Алчевський, О.Мишуга, М.Микиша, С.Крушельницька, А.Нежданова, І.Козловський, П.Цесевич, М.Рейзен, Анд.Іванов, І.Масленикова, Л.Масленикова, З.Бабій, В.Борисенко, П.Норцов, А.Григор'єв, М.Кондратюк, К.Лаптев та багато інших співаків, які прикрашали оперні сцени не лише Росії, але й інших країн світу. Цю традицію продовжують і в наш час В.Гришко, А.Кочерга, В.Лук'янець, М.Дідик та багато інших, а О.Микитенко піднесла міжнародний авторитет української вокальної школи, виборовши право виступати в сольних концертах з Х.Карерасом.

Говорячи про здобутки українських співаків, слід наголосити на тих акустичних ознаках, які характеризують усіх представників національної вокальної школи. Це – повноцінний розвинений звуковисотний діапазон, яскравий неповторний тембр, естетично прийнятне вібрато, розвинений формантний склад звукового спектру і, звичайно, велика сила звуку. Хоча спроб науково обґрунтувати високоефективну емпіричну українську вокальну методику практично не було (за винятком роботи О.Мишуги-Філіппі), всі ці якості забезпечував сформований протягом багатьох століть практичний досвід народу. В Україні співали практично усі верстви населення – від сільських мешканців до представників панівної верхівки. Пріоритет щодо виявлення здібних співаків поступово здобували освітні організації – від церковно-приходських шкіл до навчальних закладів вищого рівня, де поступово зосереджувались джерело і резерв співацького потенціалу країни.

Емпірична практика співацького навчання виправдовувала себе протягом тривалого часу і лише наприкінці XVIII – на початку XIX ст., коли виникла потреба співацького навчання дітей та молоді, наголос був зміщений в бік масового пошуку осіб, придатних до професійного навчання. Як з'ясувала Т.А.Грищенко, в школах та гімназіях України XIX ст. співацьке виховання здійснювали такі відомі музиканти, як В.Заремба, А.Єдлічка, Й.Голлі, М.Завадський, брати А. та Й. Іранеки, Є.Риб, М.Сікард, І.Шебелік,

М.Лисенко, О.Кошиць, Ф.Попадич та інші, а наприкінці XIX ст. – С.Булгаков, К.Стеценко, М.Леонтович та інші [6], чия діяльність розширювала сферу систематичного музичного виховання школярів. Завдяки цьому музичне, отже й співацьке навчання послідовно здобувало місце серед навчальних предметів у загальноосвітній школі. Урок музично-співацького виховання дієво впливав на виявлення і розвиток вокальних талантів. Практичною нормою нещодавно було те, що в загальноосвітніх школах та позашкільних закладах активно працювали не лише хорові колективи, але й вокальні студії, співацькі гуртки тощо. У оглядах учнівської самодіяльності брали участь співаки - солісти, які в подальшому прийшли на оперну сцену. Досить назвати такі прізвища, як З.Бабій, Є.Мірошниченко, О.Загребельний та ін. За змістом і назвою шкільний навчальний предмет пройшов шлях від "Співів" до змістової лінії "Музика" освітньої галузі "Мистецтво" [7, сс. 28–53]. Крім зміни назви, починаючи з 1970-х років відбулась зміна спрямування саме співацького навчання школярів. Ще у 1981 році було відмічено помітне посилення уваги на зростання орієнтації учнів на естрадний спів [8, сс.36–43]. За минулі двадцять років є всі підстави для того, щоб констатувати повну відсутність індивідуальної роботи з формування і розвитку дитячого співацького голосу, що означає зниження вокального потенціалу і співацької перспективи школярів України.

Серед причин, які викликали таке положення, найчастіше називають дві – відсутність вимог щодо розвитку співацького голосу школярів у програмі з музики для загальноосвітньої школи та зниження рівня підготовки учителів музики до вокальної роботи. Справді, ці причини мають місце. Так в навчальній програмі, розробленій на ґрунті педагогічної концепції Д.Б. Кабалецького групою українських авторів під керівництвом О.Я.Ростовського, крім загального положення "Кожен клас – хор!" та речення про те, що "внаслідок акселерації формування дитячого голосу завершується в 11-12 років, після чого, як правило, настають тривалі мутаційні зміни" [9, с.6] відсутні конкретні вказівки з вокального розвитку учнів.

В згаданому Державному стандарті, затвердженому Постановою Кабінетом Міністрів України від 16.11.2000 року №1717, з розвитку дитячого голосу учні молодших класів повинні "знати правила співу, володіти вокально-хоровими навичками; уміти проспівати емоційно виразно зразки дитячих і народних, зокрема, українських пісень" [10, с.53], що, зрозуміло, недосить. Слід звернути увагу і на двотомну роботу О.Я.Ростовського з методики викладання музики в початковій та основній школі, де проблемі методики навчання співу відведено загалом 45 (відповідно 20 та 25) сторінок [11, сс.215, 271]. Слід зауважити, що автор, викладаючи зміст розділів про співацький голос, методику співацької роботи, охорону і гігієну голосу, використовував переважно застарілі роботи з музичного виховання, які розвиток співацького голосу розглядають лише у зв'язку з його використанням у виконавстві (О.Г.Раввінов, Г.П. Стулова, В.К.Тевліна, частково Л.О.Хлебнікова) і практично не звертається до авторів (крім А.Г.Менабені), які досліджували процес формування і розвитку дитячого голосу у віковому аспекті (Є.І.Алмазов, В.О.Багадуров, Б.Бочев, В.Г.Єрмолаєв, Н.Ф.Лебедева, І.І.Левідов, Ф.Лисек, Є.М.Малініна, В.П.Морозов, Н.Д.Орлова, Т.М.Овчинникова, Є.О.Рудаков, В.А.Тринос, Р.Юссон та інші). Не випадково, що, подаючи питання про стан мутації голосів у хлопчиків, О.Я.Ростовський суперечить [с.89] наведеному вище положенню про мутацію з програми [11, с.6], створеної під його керівництвом. З цього випливає, що проблема формування і розвитку співацького голосу практично занедбана і знаходиться у гіршому стані, ніж це було в XIX ст.

Говорячи про якість підготовки учителів музики до проведення вокальної роботи з школярами, слід визнати, що її рівень, на жаль, знижується, проте це не є наслідком поганої роботи музично-педагогічних факультетів, а через постійне зростання переходу

учителів загальноосвітніх шкіл до інших, перш за все, комерційних сфер діяльності або виїзду на роботу за кордон.

На наш погляд, заслуговує уваги й така причина, як вплив сучасної співацької практики на вокальне навчання в школі. Дослідження показали, що надзвичайне поширення і пропаганда естрадного співу з використанням електронних засобів обробки звуку голосу (узагальнено – "мікрофону"), що дозволяє "співати не надто високо, несильно, недовго і нечасто" [12, с.176]. Через це сучасні школярі (а інколи й учителі та керівники шкіл) настільки звикли до застосування "мікрофону", що навіть не уявляють собі можливості фізіологічно природного співацького процесу, який потребує не менших психофізичних зусиль, ніж, наприклад, спортивна або інша інтенсивна м'язова діяльність. Відсутність таких зусиль у співі неминуче призводить до послаблення сили м'язів (аж до атрофії) і, звичайно, зниження функціональних результатів. При цьому відбувається порушення слухових і голосових зв'язків центральної нервової системи, яке не можна компенсувати ніякими штучними технічними засобами. Звернення до електронних засобів підсилення звуку голосу, розпочинаючись в загальноосвітній школі, відкриває шлях на велику сцену виконавцям з обмеженими співацькими можливостями (таким, як наприклад, І.Білик, А.Варум, Т.Овсієнко та ін.), які залюбки "співають під фанеру". Воно не тільки позбавляє перспективи розвитку акустичних параметрів голосу вокально обдарованих українських школярів, але й призводить до поступової голосової деградації таких дорослих володарів вокального потенціалу, як К.Бужинська, Ані Лорак, Т.Повалій, О.Пономарьов та інші. Не варто говорити про те, що "естрадна вокальна школа" пристосовується під "мікрофон", а викладацьку роботу ведуть особи, які не володіють елементарними вокально-педагогічними знаннями і уміннями. Варто зауважити, що відсутність академічної вокальної школи не дасть змоги естрадному співакові працювати протягом тривалого часу, співаючи "живим" звуком так, як це, наприклад, робили протягом багатьох років естрадні співаки українського походження К.Шульженко та Л.Утьосов і співають зараз їх земляки-нащадки Й.Кобзон та В.Зінкевич. Варто послатись на думку російсько - болгарської естрадної "зірки" Ф.Кіророва, якого навчала співу вихованка видатного українського вокального педагога М.Е.Донець-Тессейр (у неї вчилися Є.Мірошниченко, І.Масленікова, Р.Колесник та багато інших) заслужена артистка Росії М.Ланда: "Естрадний співак, який не володіє академічною школою співу, не має майбутнього, він приречений до швидкого кінця кар'єри" [13]. З цією думкою, зважаючи на широкий успіх Ф.Кіророва, який свої програми співає "живцем", безумовно, слід погодитись.

Можна навести безліч прикладів негативного впливу технічних засобів на співацький голос, що є особливо небезпечним для формування і розвитку дитячого голосу, які потребують спеціальної навчальної роботи, слід сподіватись, поки що не передбаченої ні Державним стандартом, ні навчальними програмами. Нехтування роботою над розвитком співацького голосу, перш за все, в умовах масового навчання може виявитись згубним для усієї української вокальної традиції. Її відродження і підтримка має розпочинатись у загальноосвітній школі, оскільки якщо вона буде співати з "мікрофоном", не буде співати й Україна.

Література

1. **Іванов В.Ф.** Навчання церковного співу в Україні у IX-XVII ст. – К.: Музична Україна, 1997, т.І, с.7, 11, 23.
2. **Мезенец Александр.** Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская Энциклопедия, с.333.
3. **Ділецький Микола.** Український радянський енциклопедичний словник. – К.: УРЕ, т.1, с.525.

4. *Харлампович К.В.* Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. – Казань: 1914, т.1.
5. *Алеппский Павел.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву в XVII веке. – СПб: 1848, с.96.
6. *Грищенко Т.А.* Становлення і розвиток музично-естетичного виховання в гімназіях України (XIX – початок XX ст.). Дис. канд.пед.наук. - К.: 1998. –156 с.
7. *Про перехід загальноосвітніх навчальних закладів на новий зміст, структуру і 12-річний термін навчання.* Постанова Кабінету Міністрів України від 16.11.2000 р. №1717 // ж. "Початкова школа", №1, 2001 р. с.28-53.
8. *Юцевич Ю.Є.* Роль вокально-слухових впливів на формування дитячих голосів.// В кн. Музика в школі, вип.7. –К.: Музична Україна, 1981, с.36-43.
9. *Музика. 1-4 класи.* Програми та поурочні методичні розробки для середніх загальноосвітніх шкіл. –К.: Перун, 1996, с.6.
10. *Ростовський О.Я.* Методика викладання музики в початковій школі. –Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2000. - 215 с.;
11. *Юссон Р.* Певческий голос. –М.: Музыка, 1974, с.176.
12. *"Старий телевізор"* – телевізійна програма Л.Ю.Новожинова. НТВ, 18 листопада 2000 р.

УДК 78.089.7(4Нім):781.68

Тітович В.І.

ОСОБЛИВОСТІ ТЕМПУ В КЛАВІРНИХ ТВОРАХ Й.С.БАХА

В статтє даютьсє ориєнтири при виборє темпа для исполнєния баховской клавирной музыки, указываєтсє на зависимость обозначения темпа от масштаба длительностей для нотной записи произведения, объясняется причина такой зависимости.

Ключевые слова: фактурная плотность, масштаб длительностей, система пропорций.

Лічені клавірні твори Й.С.Баха мають темпові вказівки. Так, в усьому «Добре темперованому клавірі» можна знайти лише дев'ять темпових позначень. Часто можна спостерігати, як сучасні піаністи, темпові відчуття яких здебільшого ґрунтуються на музиці XIX-XX століть, з тією ж міркою підходять і до темпових позначень Й.С.Баха, трактуючи як надзвичайно швидкі його Allegro та Presto або як дуже повільні його Adagio та Largo. Темпова шкала Баха налічує 45 позначень темпу та афекту. Таблиця, в якій зазначено, коли і в якому творі Бах вперше застосував те чи інше позначення [8, с.264], виявляє цікаву особливість бахівської темпової шкали: в ній практично відсутні так звані помірні темпи. Andantino та Allegretto зовсім немає. Allegro moderato вперше з'являється в 1735 році в Сонаті Соль мажор для віоли да гамба та клавесину, Moderato – в St Matthew Passion (2-а редакція) в 1736 році. В суто клавірній бахівській музиці ці темпи не зустрічаються. Тобто процес введення в музичну практику помірних темпів, який поступово призвів до поляризації швидких і повільних темпів, в творчості Баха тільки розпочинався. Ця обставина парадоксальним чином свідчить на користь відомого твердження А.Швейцера: «Коло можливих темпів у Баха порівняно вузьке. Власне кажучи, в нього є тільки різні ступені помірного темпу Moderato» [6, с. 281].

Переважає більшість бахівських клавірних творів не має темпових позначень і тому цілком закономірними виглядають намагання виконавців і дослідників відшукати безпосередньо в нотному тексті якийсь об'єктивний орієнтир для визначення темпу. Одна