

(address of the editorial office: City Kyiv, T.Shevchnko boulevard (Bibikivskyi boulevard 7, apartment 12).

**Key words:** art studies, Ukrainian culture, revolution, creative work.

Дата надходження статті: 15.10.2015р.

УДК 781. 43 + 786. 2. 002 (045)

**Шубіна В.Б.,**  
викладач  
(м.Хмельницький)

### **Використання текстологічних засобів виразності (мелізмів) у фортепіанній практиці**

Стаття репрезентує синтез музикознавчих теоретичних узагальнень та практичних педагогічних напрацювань з питань виконавства мелізмів; розкриває сутність поняття «орнаментика» та «мелізми». Значимість їх вивчення спонукає приділяти особливу увагу питанню практичного знайомства з музикою композиторів різних жанрів та епох.

Очевидно, що свободу виконання музики, багатой на мелізми, може дати лише знання загальних закономірностей і традицій. Тому, правильне виконання текстологічних засобів виразності, зокрема мелізмів, є важливим критерієм визначення рівня музичної зрілості виконавця, його професійної майстерності, відчуття стилю, а також рівня його сформованості як майбутнього вчителя музики.

**Ключові слова:** орнаментика, мелізми, трель, групето, мордент, форшлаг, довгий форшлаг.

**Постановка проблеми в загальному вигляді...** Робота над музичними творами є невід'ємною частиною навчання на факультеті мистецтв. Розвинене музичне мислення і розуміння текстологічних засобів виразності має велике значення для кожного студента – майбутнього вчителя музики. Уміння використовувати та правильно розшифровувати музичні позначення студент розвиває і поглиблює впродовж усього навчання. Завдяки орнаментиці, зокрема, мелізмам, можна краще передати стиль та епоху музичного твору, збагатити художній зміст та наповнити його яскравою образністю. Все це є великою цінністю, і одним з важливих та обов'язкових знань та умінь майбутнього викладача музики.

**Аналіз досліджень і публікацій...** Аналіз текстологічних засобів виразності висвітлений у працях Л. Баренбойма, К. Баха, І. Браудо, Н. Голубівської, Ф. Куперена, В. Ландовської та ін.

**Формування цілей статті...** Не можливо перерахувати всі різновиди прикрас, які зустрічаються у музиці різних епох та різних країн і на всі випадки дати характеристику. Тому мета статті – дати уявлення про музичний задум, ціль мелізмів, що сприятиме формуванню умінь направити увагу виконавця у правильному творчому напрямку.

**Виклад основного матеріалу...** Ніхто не сумнівається у необхідності прикрас. Це помітно хоча б тому, що вони зустрічаються у кількості, більш ніж достатній. Проте, вони стають насправді незамінними, якщо уважно проаналізувати їх користь. Вони зв'язують ноти, вони їх оживляють; надають їм, коли необхідно, особливої сили та ваги; роблять ноти привабливими й, отже, викликають особливу увагу; допомагають прояснити зміст п'єси, сумний або радісний, або який би не був, ще – вони завжди йому сприяють. Прикраси надають немало приводів і матеріалу для хорошого виконання; завдяки їм можна покращити доволі посередній твір і навпаки – найкраща тема без них буде здаватися пустою та безглуздою, а найбільш ясний зміст – невиразним.

*Карл Філіпп Еммануїл Бах [1]*

Бажання прикрасити основну мелодію додатковими звуками існувало давно. У своїх витоках мелодичні прикраси пов'язанні з мистецтвом імпровізації і тривалий час не записувалися, оскільки сфери композиторства та виконавства так чітко не розмежовувались між собою, як у наш час. Виконавці були композиторами, композитори – виконавцями, тому вони могли на свій розсуд та художній смак застосовувати різні мелодичні доповнення – прикраси, які вносили у музику більше безпосередності, робили її яскравішою, індивідуальною. Нам потрібно розуміти, що текстологічні позначення, зокрема мелізми – «це не правила, а закономірності, значення прикрас, їх мета» [3, с. 5].

Прикраси використовувались із двояким змістом: для «зв'язку» та для «блиску». Перші поєднували далеко розташовані мелодичні ноти, заповнювали пустоту довгих тривалостей та

подовжували їх звучання. А другі навпаки, пожвавлювали мелодичну тканину, загострювали увагу на конкретній ноті, таким чином підкресливши її значення.

Вперше мелодичні прикраси з'явилися в вокальній музиці, надаючи їй блискучості та віртуозності, а починаючи з середини XVI ст. у музичному мистецтві встановлюються нові принципи використання орнаментики. Виконавець повинен був вміти не лише перекладати голоси вокального оригіналу на клавір, але й імпровізувати в межах тодішньої виконавської етики, *mordent* найважливішим. Імпровізація здійснювалась шляхом розспівування довготривалих нот. Відомі факти існування музичних трактатів, в яких викладалися правила застосування прикрас; найвідомішим з них є твір францисканського монаха Дж. Дірути «Трансильванець», виданий наприкінці XVI ст., в якому містились найнеобхідніші для органіста відомості, в т. Ч. Присвячені правилам застосування колористичності у хоралі [4].

Прикраси мали різні назви: *Manieren* (нім. Манери), *Verzierungen* (нім. Прикраса), *Agrements* (фр. Приємності)[3, 5с]. З часом у музичному мистецтві з'являється загальна назва всіх прикрас – орнаментика.

*Орнаментика* (від лат. *Ornamentum* – прикраса) – сукупність звуків, що прикрашають основний мелодичний малюнок [8].

Розвинена та складна орнаментика розширює масштаби твору, ускладнює інтонаційно-ритмічний зміст мелодії. Звуки орнаментики, як правило, більш короткі, ніж основні звуки мелодії, завдяки чому вони пожвавлюють мелодичний рух, динамізують музичний розвиток.

Орнаментика буває двох типів – вільна та мелізми. Вільна орнаментика немає обмежень. Це широкі розвинені мелодичні звороти, висхідні та низхідні гамоподібні пасажі, фіоритури, колоратури часто досить великої тривалості. У сучасній нотації вони виписуються дрібними нотами [6]. До прикладів творів, в яких можна зустріти подібного роду орнаментика, можна віднести, зокрема, елементи Скрипкового концерту А. Вівальді, переробленого та вдосконаленого Й. С. Бахом.

*Мелізми* (грецькою, одна *mélisma* – гімн, мелодія) – невеликі мелодійні прикраси, стійкі за формою, які мають умовні позначки. До мелізмів належать форшлаг, групето, подвійний мордент, перекреслений мордент, подвійний перекреслений мордент, трель та інші [9].

Традиція прикрашання мелодії у побутовому музикуванні вже у середині XVI ст., призвела до необхідності створення окремих трактатів, що несли в собі принципи й правила виконання мелізмів. Найбільшого розвитку мистецтво орнаментики набуло у французьких клавесиністів. Прикраси в їхніх п'єсах різноманітні, багаті і надають мелодії вишуканості, легкості, вибагливості. Саме у Франції набула розповсюдження прикраса, що «обвиває» мелодичну ноту – *групето*, яке вперше графічно позначив французький композитор XVII ст. Жак Шампйон де Шамбоньєр.

Мелізми виконують в музиці певні виражальні функції, детерміновані змістом твору. Застосування орнаментики в якості засобу музичної виразності пов'язане з появою в XVII–XVIII ст. в Італії «ломбардської» манери їх виконання на зміну «французькій», популярній в більш ранню епоху в Німеччині та Франції. У французькій манері форшлаг виконувались за рахунок тривалості «попередньої» ноти, в ломбардській – за рахунок «головної». Дослідники свідчать, що «така манера стала настільки модною, приблизно починаючи з 1720–1730 рр., що римляни майже не могли слухати чого-небудь, що відрізнялось від цієї манери...» [4, с. 89].

«Певні випадки допускають більше одного виду прикрас. Тоді використовуються усі переваги різноманітності, можна застосовувати то ласкаві й ніжні, то блискучі прикраси відповідно до правил виконання та істинних афектів п'єси», – так зауважував Ф. Е. Бах [1, с. 55].

Можна аргументувати, що мелізми є не просто прикрасами, а ще й потужними засобами музичної виразності. А якщо їх виразність визначається характером мелодії і значенням нот, які орнаментуються, то значить, що функції мелізмів можуть бути різноманітними. Розглянемо деякі види мелізмів з цієї точки зору, які у сучасній нотації отримали постійну форму запису.

*Форшлаг* (від нім. *Vorschlag* – пердудар) – мелодична прикраса з одного, двох або більше звуків, що виконується коротко перед основним звуком мелодії або аккорду [6]. Форшлаг вживаються дуже різноманітно: як для акцентування, так і для мелодизації. Існують короткі та довгі форшлагі. Короткий форшлаг записується перекресленою восьмою нотою з хвостиком і виконується за рахунок основної чи попередньої ноти та використовуються переважно для акцентування. Довгий – як засіб мелодизації та позначається маленькою нотою біля основної ноти, яка зменшує її тривалість на свою величину. Велику роль форшлагів відзначав Ф. Е. Бах, зауважуючи: «Вони в такий же спосіб удосконалюють мелодію, як і гармонію. Всі синкопи і дисонанси можна звести до форшлага – а що таке гармонія без цих двох елементів?» [1, с. 59].

Форшлагі позначаються по-різному. У клавесиністів і Й. С. Баха немає суворої різниці між довгим і коротким форшлагами. Тому довжина форшлагу визначається певними обставинами. В

одних випадках він може займати половину тривалості ноти; у пожвавлених пасажах – може бути дуже гострим. Якщо у форшлагі підкреслюється затримка, то цей дисонуючий тон може бути виділеним. В інших випадках потрібно не виділяти форшлаг, а підкреслювати основний тон, розташований на більш слабкій долі такту, тоді утворюється наспівна синкопа. Короткий форшлаг повинен гратися швидко між великими інтервалами. Таким своєрідним стрибком він підкреслює атаку головної ноти. Короткий форшлаг повинен співпадати з басом, «тоді він звучить більш гостро, завдяки раптово дисонуючому звучанню» [7, с. 96], але динамічна перевага належить головній ноті. Звичайно, що швидкість форшлагу залежить від характеру музики.

Довгий форшлаг звучить стільки, скільки потребує його тривалість. Існує правило: якщо прикраса стоїть перед двохдольною нотою, то забирає половину її тривалості, а якщо перед трьохдольною – то одну або дві третини. Прикрасу надає й наголос, що падає на основний тон. Художній зміст довгого форшлагу полягає в тому, що розв'язання слід грати тихіше.

Форшлаг, які складаються з декількох нот, треба грати також за рахунок головної долі.

*Трель* (від італ. Trillo – тремтячий) – багаторазове швидке чергування двох суміжних діатонічних або хроматичних звуків. Для окремих нот трель позначається *tr* і записується над нотою. При поєднанні двох нот додається хвиляста лінія [6]. Як правило, вона використовується для «пожвавлення» звука, а найчастіше – для зміни динаміки або для зв'язування звуків. Виконання її розпочинається з верхнього допоміжного звука, але коли нота, над якою стоїть трель, залігована з іншою нотою, то тоді її слід починати виконувати з основної ноти. Наприклад, Д. Скарлатті позначав трель по-своєму, передбачаючи її виконання з верхньої допоміжної ноти; Ф. Куперен взагалі класифікує трель на різні види; Й. С. Бах мав таблицю прикрас, де трелі починаються по-різному, при цьому жодне з позначень, як і в інших композиторів, не фіксує певної кількості коливань. В кожному окремому випадку довжина трелі повинна бути вирішена, виходячи з конкретних умов, адже ніхто не стане виконувати її, дотримуючись арифметично точного ритму. Насамперед слід враховувати зміст, задум, почуття мелодичної фрази, контекст твору.

Якщо Й. С. Бах прагнув почати трель зверху *ordent*, то він позначав це відповідними знаками у своїх творах, тоді як В. А. Моцарт – ні. Як правило, трель виконується у його творах з верхньої допоміжної ноти, хоча зустрічаються і такі випадки, коли її потрібно виконувати з головної ноти. Це у таких випадках, коли:

- трель розв'язується у верхню допоміжну ноту;
- трель завершує пасаж;
- перед треллю виписана секунда у вигляді маленької ноти;
- перед треллю йде нота такої ж висоти;
- верхня секунда передує мелодичній опорі;
- трель стоїть над дисонансом;
- трель в басу [2].

Ф. Шопен рекомендував починати трелі з верхньої ноти, а їх закінчення виконувати спокійно, без метушні. Часто Ф. Шопен перед основною нотою трелі виставляв верхній форшлаг або декілька форшлагів, що свідчило про початок трелі з верхньої ноти; якщо ж форшлаг стоїть на рівні головної ноти – значить з основного звуку. Такий форшлаг означає не повторення головної ноти трелі на початку, а лише початок трелі. Завершення трелі Ф. Шопен переважно виписував. Якщо завершення трелі не виписане, тоді її слід закінчувати головною нотою після верхньої допоміжної.

*Групето* – (від італ. Gruppetto – маленька група) – група з трьох, чотирьох або п'яти коротких звуків, у якій головний звук мелодії чергується з верхнім та нижнім допоміжними звуками [6]. Використовується як елемент зв'язування звуків та для активізації мелодичного руху, переважно в затакті.

Існують різні способи виконання групето: над нотою, поміж нотами, після ноти з крапкою, знизу ноти. При виконанні групето слід пам'ятати, що дана фігура виділяє тон, до якого є спрямованою. Такий тон завжди розташований на відносно сильній долі такту. У пунктирному ритмі групето зупиняється на основній ноті, з метою запобігання надання непотрібної енергії ноті, що проходить на найслабшій долі такту. Групето над нотою починається з наступної більш високої ноти і виконується на сильній долі такту. Така фігура складатиметься з трьох нот. З чотирьох нот групето утворюється у випадку, коли основна нота є ланкою мелодичної лінії. В залежності від характеру музики групето поміж нотами може починатися раніше або пізніше.

В повільному темпі виконується, переважно, дещо пізніше половини тривалості першої ноти. У пожвавленому темпі виконується шляхом оспівування основного тону сусідніми. Виконання групето після ноти з крапкою залежить від характеру музики, тому воно не завжди складається з чотирьох нот однакової тривалості.

*Мордент* – (від італ. *ordent* – кусючий, гострий) – музична прикраса, в якій між повтореним основним звуком береться верхній або нижній допоміжний звук. Існують прості та подвійні морденти, які нагадують коротку трель. Кожен з них може бути прямим та зворотнім[6].

Морденти так само, як і короткі форшлагги – спосіб підкреслювання основного тону, його акцентування. Виконується він за рахунок головного часу. Проте у випадку, коли перед нотою з мордентом розташована нота, довша за тривалість і якщо це диктується характером мелодичної лінії, мордент краще прозвучить, якщо його виконати перед нотою, яку він прикрашає. Потрібно уникати співпадіння ритму мордента з ритмом іншого голосу, адже він позбавить його забарвлення. Мордент добре звучить, якщо його виконати швидко, з акцентом на першій ноті і закінчити його до появи наступної восьмої у верхньому голосі.

Для творів клавесиністів було характерним вміння витончено, зі смаком виконувати орнаментику в мелодії. У XVII ст. орнамент п'єс повністю залежав від виконавця. Пізніше ставлення до імпровізаційності мелізмів змінилося. Особливо непримиренно проти вільної інтерпретації орнаментики в своїх творах виступав Ф.Куперен: «Я завжди дивуюсь, – писав він, – коли після всіх намагань, які я приклав до точного позначення прикрас, які підходять до моїх п'єс, – про що я помістив окреме, досить чітке пояснення у спеціальній методиці, яка відома під назвою «L'Art de toucher le clavecin» («Мистецтво гри на клавесині»), – я чую осіб, які знають мої вимоги, але не підкоряються їм. Це непростима неохайність, тим більше, що не можна допустити свавілля вставляти прикраси, які кому захочеться. Тому я заявляю, що мої п'єси повинні виконуватись так, як я їх помітив, і що вони ніколи не справлять потрібного враження на людей зі справжнім смаком, якщо не буде з буквальною точністю дотримане все, що я в них відзначив, без всіляких доповнень чи скорочень» [5, с. 29].

Ці слова потрібно пам'ятати і тепер, і не лише у контексті виконання п'єс старовинних авторів. Орнаментику у клавесиністів відіграє велику виражальну роль. Прикраси згладжують гострі кути мелодії, надають їй вишуканої вибагливості; мелізми слугують для посилення жартівливого, запального характеру музики, підкреслюють характерні місця в мелодії і гармонії, надають музичній лінії особливої чіткості.

Орнаментику в творах Й. С. Баха вимагає додаткової уваги. Складність її трактування полягає в тому, що позначення мелізмів в органних і фортепіанних творах композитора однакове, проте виконання їх часом є відмінним. Більша частина бахівських прикрас становить частину основної мелодичної тканини творів і тісно пов'язана з їх тематичним розвитком. Тому основну частину мелізмів автор виписував просто нотами – як складову мелодії.

У віденських класиків – Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Ван Бетховена – мелізмам надається важлива роль. Під час розшифровки прикрас у творах цих композиторів не слід догматично дотримуватися старовинних правил. Водночас, виконуючи твори цих композиторів, не можна беззастережно користуватися більш сучасними принципами розшифрування мелізмів, встановлених у добу романтизму. Віденські класики часто застосовували мелізми, виписуючи їх звичайними нотами, це – характерне використання мелізмів в якості основи для фігурацій. Орнаментику В. Моцарта відрізняється смаком і благородством. Моцарт переважно застосовував такі мелізми, як форшлагги, групето, трелі й арпеджіо.

Ф. Шопен застосовував всі прийоми орнаментики – від форшлагів до пасажоподібних каденцій. Орнаментику композитора становить особливу сферу творчості, і в її збагаченні, винахідливості він не бачив меж можливому. Мистецтво орнаментики у Ф. Шопена – це не поверхнева манера гри, а, за виразом Р.Брейтгаупта, «золота оправа дорогоцінних мелодичних камінців» [2, с. 25].

У сучасній музиці прикраси зливаються з основною мелодичною тканиною. Замість умовних знаків або дрібних нот вони часто позначаються великими нотами. Якщо ж і зустрічається умовні позначки орнаментики у сучасній музиці, композитори їх ретельно розшифровують, в основному виписуючи та розписуючи свої прикраси в тексті.

**Висновки...** Ми проаналізували розповсюджені способи виконання прикрас, з якими зустрічаються майбутні викладачі музики під час вивчення предметів «Основний музичний інструмент» та «Додатковий музичний інструмент». Всі ці правила виконавець повинен пам'ятати, але не перетворювати на догму. У всіх випадках прикраси слід виконувати так, щоб вони звучали і поєднувались з іншими звуками природно, плавно, вільно. Варто додати й те, що найкращих результатів при вивченні текстологічних засобів виразності, зокрема, мелізмів, можна досягти, лише при ретельному аналізі стилю, епохи композитора тощо. В інакшому випадку вивчення творів перетвориться у формальне, позбавлене істинного інтересу та пізнання чогось нового – цінного духовного збагачення. Адже набутті знання сприятимуть удосконаленню підготовки до майбутньої професійної діяльності музичного педагога.



**Список використаних джерел і літератури:**

1. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры / К. Ф. Э. Бах ; пер. и комм. Е. Юшкевич. – СПб. : EARLYMUSIC, 2005. – Т. 1. – 170 с.
2. Брейтгаупт Р. О Шопене / Р. Брейтгаупт // Шопен, каким мы его слышим ; [Сост. С. Хентова]. – М. : Музыка, 1970. – С. 172–184.
3. Голубовская Н. Что нужно знать о мелизмах / Н. Голубовская // О музыкальном исполнительстве. – Л. : Музыка, 1985. – С. 5 – 21
4. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии и Германии XVI–XVIII веков / М. С. Друскин. – Л. : Гос. Муз. Издат., 1960. – 282 с.
5. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Ф. Куперен. – М.; Музыка, 1973. – 152 с.
6. Смаглий Г., Маловик Л. Основы теории музыки [Текст] : підруч. Для навч. Закл. Освіти, культури і мистецтв / Г. Смаглий, Л. Маловик. – 2. Вид., доп. І перероб. – Х. : Факт, 2001. – 384 с.
7. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1965. – 726 с.
8. Штейнпресс Б., Ямпольский И. Энциклопедический музыкальный словарь / Б.Штейнпресс, И.Ямпольский. – М.: Большая советская энциклопедия, 1959. – 632 с.
9. Юцевич Ю. Музыка. Словник-довідник. – Тернопіль: «Навчальна книга – Богдан», 2003. – 352 с.

**Транслітерований список літератури:**

1. Бах К. Ф. Е'. Опыт istinnogo iskusstva klavirnoj igry, per. I komm. E. Yushkevich, SPb, EARLYMUSIC, 2005, Vol. 1, 170 p.
2. Brejtgauprt R. O Shopene, Shopen, kakim my' ego sly'shim; [sost. S. Xentova], Moskva, Muzy'ka, 1970, pp. 172–184.
3. Golubovskaya N. Chto nuzhno znat' o melizmax, O muzy'kal'nom ispolnitel'stve, Leningrad, Muzy'ka, 1985, pp. 5–21
4. Druskin M. S. Klavirnaya muzy'ka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Francii, Italii I Germanii XVI–XVIII vekov, Leningrad, gos. Muz. Izdat., 1960, 282 p.
5. Kuperen F. Iskusstvo igry' na klavesine, Moskva, Muzy'ka, 1973, 152 p.
6. Smaglij G., Malovik L. Osnovy teorii muzyky [tekst]: pidruch. Dlia navch. Zakl. Osvity, kultury i mystectv, Vol. 2, dop. I pererob, Kharkiv, Fakt, 2001, 384 p.
7. Shvejcer A. Iogann Sebast'yan Bax, Moskva, Muzy'ka, 1965, 726 p.
8. Shtejnpress B., Yampolskij I. Enciklopedicheskij muzykal'nyj slovar', Moskva, bol'shaya sovetskaya enciklopediya, 1959, 632p.
9. Yucevych Yu. Muzyka. Slovnyk-dovidnyk, Ternopil, «Navchalna knyha – Bohdan», 2003, 352p.

*Материал статьи представляет синтез **Аннотация***

**Использование текстологических средств выразительности (мелизмов) в фортепианной практике**

**Шубина В.Б.**

*музыковедческих теоретических обобщений и практических педагогических наработок по вопросам исполнительства мелизмов; раскрывает сущность понятия «орнаментика» и «мелизмы». Значимость их изучения побуждает уделять особое внимание вопросу практического знакомства с музыкой композиторов разных жанров и эпох.*

*Очевидно, что свободу исполнения музыки, богатой мелизмами, могут дать только знания общих закономерностей и традиций. Таким образом, правильное исполнение текстологических средств выразительности, в частности мелизмов, является важным критерием определения уровня музыкальной зрелости исполнителя, его профессионального мастерства, ощущения стиля, а также степени его сформированности как будущего учителя музыки.*

**Ключевые слова:** *орнаментика, мелизмы, трель, группетто, мордент, форшлаг, длинный форшлаг.*

**Summary**

**Using of Textual Means of Expressions (Melismata) in Piano Practice**

**Shubina V.B.**

*The article represents the synthesis of musicological and theoretical generalizations with practical pedagogical works on the issues of performing melisma; it reveals the essence of the term “ornament” and “melismata “. The significance of their learning shows the importance of the practical acquaintance with the music of composers of different genres and epochs.*

*It is obvious that the freedom of performing music, rich in melisma, can give only the knowledge of general information and traditions. Therefore, the correct using of textual means of expression, in*

*particular melismata, is an important criterion for determining the level of professional skills of the musician, his or her feeling of style and degree of readiness of the future teacher of music.*

**Key words:** ornament, melismata, trill, gruppetto, mordant, grace note, long grace note.

Дата надходження статті: 15.05.2015р.

УДК 373.3.036:398.8(045)

**Ярова М.В.,**

кандидат педагогічних наук, доцент  
(м. Хмельницький)

### **Фольклор у системі музичного виховання учнів молодших класів**

*У статті аналізується значення фольклору в естетичному вихованні учнів. Вивчення дітьми художньої народної творчості українського народу, зокрема музичної, його багатющої духовної спадщини, розкриває перед ними невичерпні можливості народного таланту, виховує любов і повагу до своєї землі, гордість за свій народ. Усі найвидатніші педагоги світу визнавали, що виховання дитини завжди має ґрунтуватися насамперед на культурно-історичних цінностях своєї нації, а вже пізніше відбувається знайомство з традиціями інших народів. Інтерес української сучасної педагогіки до кращих зразків українського національного фольклору - це не ностальгія, а усвідомлення та шана тих колосальних зусиль сотень попередніх поколінь, які зумовили сьогоднішній рівень культури нашого суспільства, її розвиток та досягнення.*

**Ключові слова:** фольклор, освіта, виховання, традиції.

**Постановка проблеми у загальному вигляді...** Виховання підростаючого покоління для кожної нації є найважливішим складником національної культури. Передача всіх культурно-історичних традицій батьків, дідів і прадідів завжди гарантувала вічність життя нації. Нація, за К. Ушинським, – це насамперед система різноманітних природних (біологічних, анатомічних, фізіологічних, психічних), історично обумовлених ознак тіла, душі й розуму. Отже, справжнє виховання не може існувати в «чистому вигляді», тобто поза традиційною культурою певної нації. Усі найвидатніші педагоги світу визнавали, що виховання дитини завжди має ґрунтуватися насамперед на культурно-історичних цінностях своєї нації, а вже пізніше відбувається знайомство з традиціями інших народів. Незаперечний закон дидактики: пізнання навколишнього світу починається зі знайомства з рідною вулицею, селом чи містом, своєю країною, а вже потім – з іноземними, сусідніми краями. Тобто, від пізнання свого, рідного, національного – до пізнання чужого, багатонаціонального, світового. Вони акумулюють у собі активізацію творчого пошуку ефективних форм і методів організації навчально-виховного процесу, переосмислення мети й змісту виховання.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Розкриттю історико-педагогічних проблем музичної освіти сприяє також цілий спектр сучасних дидактичних досліджень провідних учених, де визначено шляхи реформування змісту, форм, методів сучасної мистецької освіти та перспективи її подальшого розвитку (А. Болгарський, С. Горбенко, І. Зязюн, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька та ін.). Становлення циклу теоретичних дисциплін («Музичний фольклор», «Музична фольклористика», «Історія народно-музичного виконавства», «Транскрипція», «Співочі стилі» та ін.), які є вирішальними для підготовки спеціалістів за фахом «Музичний фольклор» («Етномузикологія»), відбувалось під значним методичним впливом філологічних курсів, зокрема усної народної словесності, що викладались в університетах з другої половини ХІХ ст. Завдання нашого дослідження зумовили аналіз основ вивчення та методики викладання фольклору, зокрема праць таких російських учених, як М. Азадовський, Ф. Буслаєв, О. Веселовський, О. Міллер та ін., а також ознайомлення з науковим доробком українських славістів – Л. Білецького, О. Бодяньського, М. Костомарова, М. Максимовича, О. Потебні, І. Срезневського, М. Сумцова та ін.

**Формулювання цілей статті...** Мета статті – проаналізувати існуючі програми з музичного мистецтва в загальноосвітній школі та виявити наповненість їх фольклорним музичним матеріалом. На нашу думку вивчення музичного фольклору має велике виховне значення. Він розкриває перед дітьми невичерпні можливості народного таланту, виховує любов і повагу до своєї землі, гордість за свій народ.

**Виклад основного матеріалу...** Навчання та виховання учнів неможливе без вивчення художньої народної творчості. Відповідно до Концепції загальноосвітньої національної школи