

3. Вербицкий А.А. Активное обучение в высшей школе: Контекстный подход / А.А. Вербицкий. – М. : Высшая школа, 1991. – 207 с.
4. Трофімов Ю.Л., Рибалка В.В., Гончарук П.А. Психологія: Підручник / Ю.Л. Трофімов, В.В. Рибалка, П.А. Гончарук та ін.; за ред. Ю.Л. Трофімова. – 3-є вид. – К. : Либідь, 2001. – 560 с.
5. Мойсеюк Н.Є. Педагогіка. / Н.Є. Мойсеюк // Навчальний посібник. 4-е видання, доповнене, 2003. – 615 с.
6. Бевз В.Г. Інтеграція і диференціація в освіті / В.Г. Бевз // Наука і сучасність. Зб. наук. праць НПУ імені М. П. Драгоманова. – К.: Логос, 2003. – Т. ХІІ. – С. 40 – 51.
7. Зайцева І.В. Мотивація учіння студентів / І.В. Зацева // Монографія, за ред. П.Г. Лузана. – Ірпінь, Академія ДПС України, 2000. – 196 с.
8. Слєпкань З.І. Наукові засади педагогічного процесу у вищій школі / З.І. Слєпкань. – К. : НПУ, 2000. – 210 с.

The article examines the psychological and pedagogical foundations of professional training of future teachers, in particular the formation of the unity of special pedagogical skills.

Key words: professional training, music and performance activities, motivation, personality structure, continuity.

УДК 785.161(477.43)

Маринін І.Г.

РЕГІОНАЛЬНІ МЕЛОДИКО-ІНТОНАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ПІВДЕННО-ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ (НА ПРИКЛАДІ ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ТРОЇСТИХ МУЗИК ОЛЕКСІЯ БЕЦА)

У статті викладений матеріал про регіональні мелодико-інтонаційні особливості народно-інструментальної музики південно-західного Поділля, характер етнокультурних взаємозв'язків та їх вплив на традиційну музичну культуру даного регіону (на прикладі оригінального репертуару троїстих музик Олексія Беца).

Ключові слова: мелодико-інтонаційні особливості, етнокультурні зв'язки, народно-інструментальна музика, весільна обрядовість, подільський танець.

Народно-інструментальна музика фольклорної традиції становить одну із важливих ланок музичної культури українців, що не втратила актуальності й дотепер.

Упродовж тривалого історичного періоду свого культурного розвитку населення південно-західного Поділля завжди підтримувало між собою етнокультурні зв'язки. Наявність музичних зворотів у народно-пісенній і танцювальній творчості з характерними національними мелодико-інтонаційними особливостями, що притаманні тому чи іншому етносу, є звичним явищем цього регіону. Взаємовплив, який відбився на взаємовідносинах між етнічними групами, що здавна населяли територію Поділля, проявився у музичній культурі через запозичення певних елементів обрядовості та фольклору.

У вітчизняній етнографічній науці склалося так, що інтереси дослідників концентрувалися переважно на вивченні етнічної культури подолян (традицій, звичаїв, обрядів), залишаючи поза увагою питання етнічних взаємовпливів на формування традиційно-побутової культури.

Важлива роль у вивченні фольклору та етнографії Поділля у 40-60-х роках ХІХ ст. належить С.В.Руданському, який видав двотомний рукописний збірник «Народные малороссийские песни, собранные в Подольской губернии» (1852), а також змістовний опис весільної обрядовості подолян з піснями «Подольське весілля» (1862) і збірку українських народних пісень з нотами «Копа пісень», яка була видана в 1972 році [1].

Узагальнення історичних та етнографічних відомостей про окремі аспекти духовної культури Поділля були здійснені М.М.Симашкевичем [2]; В.А.Юзвенко [3, с. 67-71] опрацював важливий дослідницький матеріал про польського дослідника О.Кольберга, який у 60-70 роки ХІХ ст. цікавився питаннями культури і побуту українського населення Поділля, зробивши багато записів українських пісень; В.Завадський [4, с.235-251] присвячує етнографічну розвідку традиційно-побутової культури Поділля і, зокрема, традиції весільного обряду; С.Долинський [5, с. 900-908, с. 931-940] зауважує про двосторонній характер етнокультурних взаємозв'язків між українським і молдовським народами; М.Д.Леонтович, який досліджував весільну обрядовість південних районів Поділля [6, с. 11] і С.Людкевич [7, с.108] опубліковують фольклорні збірники народних пісень з Поділля.

Метою дослідження є розгляд регіональних мелодико-інтонаційних особливостей народно-інструментальної музики південно-західного Поділля, характер етнокультурних зв'язків та їх взаємовплив на формування традиційної музичної культури, які залишаються актуальними для сучасних науковців.

Основними завданнями в досягненні поставленої мети є аналіз:

- мелодико-інтонаційних особливостей народно-інструментальної музики подолян;
- процесу етнокультурних взаємовпливів на формування традиційної музичної культури південно-західного регіону Поділля.

Загалом процес формування традиційної музичної культури південно-західного регіону Поділля, народно-побутової обрядовості відбувався на основі місцевих звичаїв, традицій, територіальних музичних діалектів тих народностей, які проживали на певних поселеннях: українців, поляків, росіян, молдаван, євреїв, циган тощо. Особливо це помітно на прикладі аналізу репертуару ансамблю народної музики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка під керівництвом доцента кафедри теорії, історії музики і гри на музичних інструментах, заслуженого працівника культури України, подільського композитора Олексія Беца.

Дослідження репертуарного доробку народно-інструментального колективу зумовлене не тільки його величезним невичерпним художньо-енергетичним потенціалом, а й науковою, етно-історичною цінністю в контексті сучасного відтворення реальної національної самобутності та автентичності. Адже ансамбль троїстих музик був тривалий час віддзеркаленням справжнього самобутнього народно-інструментального мистецтва на Поділлі, який протягом тривалого активного функціонування доносив народний мелос до слухача як в Україні, так і за її межами.

Одним із перших виконуваних творів, що з'явився у репертуарі ансамблю троїстих музик, була «Весільна полька» (1975), оркестрування якої здійснив Олексій Бец. Музичний матеріал добирався від сільських музикантів села Стара Ушиця Кам'янець-Подільського району Хмельницької області, яких по-місцевому прозивали «чандики». У його складі грали рідні і двоюрідні брати Беніцькі. Їх колектив складався із двох кларнетів, корнета C-dur, педального тромбона C-dur, баса і великого барабана. Керівником ансамблю духових інструментів був Данило Беніцький, який грав на корнеті C-dur. Із репертуару цього колективу Олексій Бец відібрав декілька весільних мелодій: «Варварка», «Ганка», «Проста». Надалі названі мелодії танців увійшли до репертуару троїстих музик, а також до музичного супроводу танцювальних

композицій народного ансамблю народного танцю «Горлиця» Кам'янець-Подільського державного педінституту.

«Весільна полька» написана у складній тричастинній формі у дводольному розмірі з чотиритактовим стрімким, бадьорим, з динамічно піднесеним вступом.

Перший розділ — проста тричастинна репризна форма, тема якої починається у тональності d-moll, яка модулює у F-dur. Характерною особливістю викладу мелодійної лінії польки є використання інтервалів сексти і квінти (1):



Головна тема польки носить варіаційний характер, яка у своєму розвитку передається від одного інструмента іншому (сопілка, скрипка, баян).

Зв'язок між частинами твору забезпечується незначним прискоренням темпу у піднесеному бадьорому характері.

Друга частина I-го розділу твору написана у паралельному мажорі (F-dur), що має 16 тактів. У цій частині відбувається варіаційний розвиток танцювальної теми, яка завершується поверненням у головну тональність - d-moll. За характером і способами виконання весільно-танцювальне награвання містить широкий спектр виконавських засобів: фактурних, тембрових, артикуляційних, мелізматичних прийомів і штрихів, покликаних адекватно відтворювати згаданий настроєво-стильовий характер весільної обрядовості.

Другий розділ (Trio) – варіаційне соло скрипки звучить у тональності B-dur. На тлі скрипкових варіацій використовуються акценти і гострі синкопи, що підкреслюють примхливий ритмічний рисунок танцю в акомпануючій групі ансамблю (цимбали, кобза-ритм, скрипковий контрабас, бубон), який, на перший погляд, здається звичайним. Супровід утворює гостру синкоповану ритмічну пульсацію (2):



Тріо звучить яскравим ладовим і тональним контрастом до першого розділу і побудоване на новому матеріалі. Мелодія носить граціозний характер, яка звучить під розкутий, невимушений характер акомпануючої групи ансамблю. Проведення теми закінчується зв'язкою, яка підводить до наступного розділу.

Третій розділ – репризована, скорочена частина. Всі повторення, що мали місце у першому розділі, відсутні. Кода затверджує головну тональність.

Південно-західному регіону Поділля характерне поєднання елементів подільського, буковинського (молдовського, румунського), угорського, єврейського, польського, російського фольклору. Історично склалося так, що музична палітра народно-інструментального мелосу цих та інших народів, які проживають на цій частині Поділля, впродовж віків взаємозбагачувалися, змістовно доповнювалися, переплітаючись у своєму оригінальному обрамленні, що надало його звучанню особливого забарвлення, створюючи неповторний для цього регіону подільський колорит, який упродовж тривалого часу свого розвитку став традиційним.

Активна концертна, композиторська та музично-педагогічна діяльність Олексія Беца приваблює до себе чимало талановитих людей Поділля. З властивою енергією він плідно співпрацював із відомим на Хмельниччині і в Україні балетмейстером, хореографом, заслуженим учителем України, художнім керівником зразкового дитячого ансамблю «Подільничик» міста Хмельницького Юрієм Івановичем Гурєєвим.

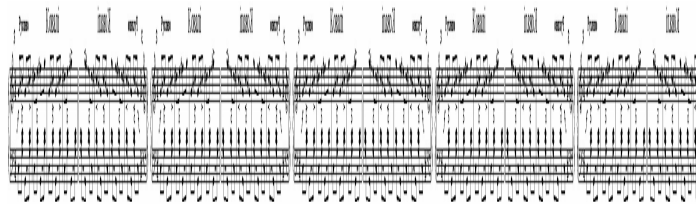
У свій час Юрій Гуреев неодноразово звертався до Олексія Беца з питання підбору музичного оригінального репертуару для постановки танців свого колективу. Головна ідея творчої співпраці — використання автентичного подільського музичного матеріалу, який, як правило, добирався із народних джерел, почутих від звичайних сільських музик різних регіонів Хмельницької області.

Подільський народний танець «Ковалі», записаний О.Бецом у селі Гораївка Кам'янець-Подільського району Хмельницької області, носить сюжетний характер і виконувався трьома учасниками, які відображали характерні для ковалів танцювальні рухи. Зміст сюжетного танцю визначається у його назві, який відображає у веселій жартівливій формі трудовий процес у кузні.

Вперше цей танець виконувався саме цими трьома учасниками у супроводі кларнета в 1960 році на декаді українського мистецтва у Москві.

У подальшому музичний супровід був опрацьований Олексієм Бецом для ансамблю троїстих музик, а Юрій Гуреев збагачує у власній хореографічній постановці з новою назвою «На кузні» сюжетний танець оригінальними танцювальними фігурами і збільшує кількість учасників. У танці беруть участь п'ять хлопців: три «ковалі», «кінь» та «хазяїн».

Музичний матеріал до танцю в опрацьованні О.Беца насичений: доповнений мелодичною, гармонічною, ритмічною і ладовою варіаційною формою, який характерний для південно-західного Поділля. Варіаційна розробка музичного супроводу характеризується використанням синкоп, форшлагів та зміщенням акцентів, що імітують удари молота по ковадлі (3):



Така відповідність у поєднанні музики з характерними танцювальними рухами допомагає глибше всебічно розкрити ідейно-емоційний зміст танцю.

Ладово-інтонаційна природа музичного супроводу тісно переплетена з молдавським народно-інструментальним фольклором, який природно співіснує у тісному взаємозв'язку з культурою інших етнічних груп (4):



Веселий життєрадісний настрій передається через мажорний лад (C-dur) з підвищенням IV-го ступеня. Цікавий факт, що IV високий ступінь лідійського ладу в народній інструментальній музиці ніколи не буває допоміжним і, крім того, зустрічається завжди в завершеннях фраз, утворюючи характерну висхідну інтонацію збільшеної секунди. Такі висхідні інтонаційно-сміслові осередки створюють особливу емоційну напруженість (5):



Для твору характерне використання синкопованих мелізмів (короткі і довгі форшлаги), які підкреслюють характерні рухи «ковалів» (6, 6а):



Спільний творчий контакт Юрія Гуреева і Олексія Беца вилився у створенні іншого подільського народного танцю – «Копіруш». Серед основних засобів розгортання мелодії вирішального значення набуває принцип варіаційної повторності. У музиці до танцю прослуховуються інтонації молдовського фольклору, що є традиційним явищем у музичній культурі південно-західного регіону Поділля. І це не дивно, оскільки географічно Поділля межує з Буковиною (7):



Природне поєднання різної за національною ознакою музичної фольклорної тематики у своїй народно-інструментальній, а згодом в пісенній творчості є однією з характерних рис і особливостей творчості композитора Олексія Беца, який своєю душею зумів так близько відчутти і пізнати свій народ, рідний подільський край і відтворити його духовну спадщину.

Танець «Подільські гуляночки» був записаний у селі Теремці Кам'янець-Подільського району Хмельницької області В.Кенцом і В.С'єдним від учасників місцевого танцювального аматорського колективу.

Постановку танцю у 1972 році здійснив художній керівник народного ансамблю народного танцю «Горлиця», заслужений працівник культури України Володимир С'єдін.

В основу музики до танцю Олексій Бец добирав із народних подільських мелодій почутих у містечку Стара Ушиця, селах Колодіївка, Бакота та Теремці Кам'янець-Подільського району Хмельницької області. Музичний супровід складається із української подільської («Подільська полька»), угорської («Венгерка») та молдовської народних мелодій, які традиційно побутують у південно-західному регіоні Поділля.

«Подільські гуляночки» були не лише супроводом до танцю, але й і виконувалися трієстими музикантами як самостійний інструментальний твір.

Форма танцювальної композиції – тричастинна побудова.

Появу теми готує стрімкий чотиритактовий варіаційний вступ.

Перша частина — «Подільська полька» (G-dur), носить веселий, танцювальний, грайливий характер. Тему головної партії, що грає сопілка з характерними форшлагами, точно відтворює її фольклорний прообраз, який ґрунтується на темпових, штрихових, динамічних особливостях виконання. Побічна тема у скрипки звучить в нижньому і середньому регістрах. У подальшому розвиток теми збагачується введенням в гру інших інструментів (баян, цимбали) (8):



Друга частина твору представлена темою ліричної буковинської мелодії, розвиток якої відбувається через перегукування сопілки, скрипки і баяна. Музичний матеріал викладений цікавою тембровою палітрою гри скрипки й сопілки у поєднанні з нисхідними віртуозними пасажними рухами баянної партії. Тема звучить у с-moll, яка поступово переходить у однойменний С-dur маршеподібного характеру (9, 9a):

9

9a В темпі маршу

7

Друга частина підсилюється темою народної пісні «Мав я раз дівчиноньку» у видозміненому варіаційному вигляді.

Даний музичний епізод завершується повним тутійним оркестровим звучанням (tutti) танцювальної мелодії у паралельному мінорі (e-moll) стрімким варіаційним розвитком у скрипки.

Третя частина побудована на основі подільського народного танцю «Венгерка», що складається з угорської народної мелодії, яка була записана Олексієм Бецом у селі Бакота Кам'янець-Подільського району Хмельницької області. Мелодійна лінія теми носить спокійний характер (10), яка у подальшому

10

переходить у характерну синкоповану ритміку, що є притаманним для характеру цього танцю (10a):

10a

Мелодійний розвиток фінальної частини «Подільських гуляночок» починається у тональності Es-dur на основі *basso ostinato* в акомпануючій групі ансамблю і завершується цією ж темою потужним на динамічному наростанні стрімким оркестровим tutti на тлі легкого, чіткого рівномірного ритмічного руху акомпанементу.

Старовинний подільський танець «Варварка» записаний у селі Бакота Кам'янець-Подільського району Хмельницької області. У 50-х роках у цьому селі існував аматорський танцювальний колектив, наймолодшому учаснику якого було 60 років. У їхньому репертуарі були три старовинних танці «Варварка», «Оляндра» та «Венгерка». Згодом ці літні танцюристи були запрошені до Москви, де змогли показати ці танці на ВДНГ СРСР.

У 1969 році народний артист України, відомий художній керівник танцювального колективу «Ятрань» Анатолій Кривохижа на основі цих танців здійснив постановку оригінальної подільської хореографічної композиції «Варварка». Музику до танцю опрацював заслужений працівник культури України, композитор-педагог Олексій Бец.

За формою і типом музичний супровід являє собою самодостатню композицію, де розділи форми відрізняються за тональністю, жанровим орієнтиром, масштабом, виконавським складом і тому набувають значної індивідуалізації, подібної до самостійних контрастних мініатюр-замальовок.

Танець складається з чотирьох частин зі вступом і кодою.

В основу першої частини музичної композиції (d-moll) покладено тему жартівливої подільської народної пісні: «По току, по току» (11):

11 **Жваво** Варварка

По-то-ку, по-то-ку ку-римо-ї ку-ри, якби ме-ні чо-ло-ві-ка мо-є-ї на ту-ри.

9 Приспів:

Гар-на-я по-до-лян-ка, гар-на-я гар-на-я, як в ро-бо-ті, так і так-ці справ-на-я.

16

справ-на-я.

Пісенна тема у собі поєднує жартівливий, веселий характер з підкресленим чітким ритмічним музичним супроводом, що створює темброву, штрихову протизагу мелодичній лінії, яка звучить спочатку у виконанні дівчат, а потім у приспіві продовжується хлопцями. Торкаючись питання емоційності характеру мелодії подільської пісні, варто зауважити, що для неї типова низхідна лінія останньої фрази, своєрідного «відпливу» після досягнутої вершини у першій фразі. У подальшому мелодія модулюється у g-moll і обрамляється варіаційним її проведенням.

Середню частину хореографічної композиції (c-moll) доповнює молдовський народний танець «Оляндра», який тривалий час традиційно побутує на Поділлі. Танець має ліричний, спокійний характер і виконується четвертними, вісімками і шістнадцятими у тридольному розмірі. Ця форма викладу музичного твору дуже часто зустрічається і використовується у молдавському фольклорі (12):

12 Оляндра

Третя частина (g-moll) - подільський народний танець «Проста». Його тема звучить у жвавому темпі восьмими, четвртними і половинними нотами на тлі гострого стакато на слабку долю такту акомпануючої групи (цимбали, кобза-ритм) і підкреслюється ритмічною злагодженістю. За формою – це квадратний період повторної будови з репризами: 8+8 тт. (13):

Проста

Четверта частина (фінальна) побудована на повторенні першої частини музичної композиції у дуже швидкому, стрімкому темпі. Мелодію виконує сопілка, скрипка під варіаційний виклад у баяні гармонічних фігурацій на тлі легкої прозорої гри акомпануючої групи (контрабас, цимбали, кобза-ритм, бубон) з незначним акцентуванням закінчень фраз.

Музична народно-інструментальна композиція «Подільські викрутаси» опрацьована Олексієм Бецом у 1992 році на основі подільських весільних народних мелодій і танців. Твір чітко відображає мелодичну, гармонічну, стильову специфіку подільського народно-інструментального фольклору, його особливий етномузичний колорит. Взявши цей матеріал за основу, подільський хореограф, художній керівник народного танцювального колективу «Диво калинове» Юрій Грабчук здійснив постановку танцю з однойменною назвою музичного твору.

Інструментальна композиція має гомофонно-гармонічну побудову.

Танець «Подільські викрутаси» – це багаточастинна танцювальна композиція наскрізного характеру.

Темп твору змінний: швидка перша частина; повільна середня, яка поступово переходить у третій частині у швидкий темп. Розмір – дводольний.

П'єса починається підкресленими акцентованими акордами (tutti) всього ансамблю, що задають життєрадісний, веселий характер твору і продовжується стрімким пасажем баяна, що завершується домінантсептакордним акордом.

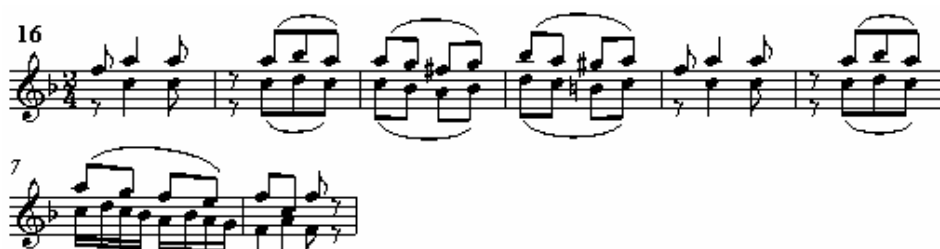
Характер першої фа-мажорної частини – яскраво виражений, танцювальний. Велику роль у проведенні головної теми відіграють барвисті співставлення тембрів скрипки і сопілки. Музика польки випромінює бадьорість, енергію, властиві народному життю. Тут відбувається замальовка подільського танцю у вигляді веселощів (14):

14 Швидко Подільські викрутаси

Друга частина, що звучить у паралельному ре-мінорі – більш легкого скерцозного характеру. Музика позначена раптовими динамічними контрастами, простотою, наспівністю та внутрішнім багатством її викладу. Цей епізод вимагає контролю за рівністю ритмічної пульсації акомпануючої групи ансамблю та її взаємодію з проведенням основної мелодичної лінії, яка проходить у скрипки (15):



Третій частині передуює один такт акцентованого оркестрового tutti. Сама ж третя частина виконується у тональності d-moll скрипкою і сопілкою, що звучать у сексту рівноправною мелодичною лінією, якій притаманне єдність синкопованого характеру звуковедення і штриха legato. Темброва барвистість, теплота й емоційність тону звучання струнного і духового інструментів, лише посилюють сприйняття музичного твору. Баян цю ж саму тему дублює на октаву нижче, створюючи двоповерховий виклад тематичного матеріалу (16):



Четверта частина (d-moll) носить грайливий, жартівливий, іронічний характер, який обумовлюється характерними перегукуваннями музичних інструментів баяна і скрипки на чіткій, легкій ритмічній основі ансамблю (17):

17

Темою п'ятої частини є весела фа-мажорна подільська полька «Вишня», яка була записана Олексієм Бецом у селі Стара Ушиця Кам'янець-Подільського району Хмельницької області. За першим разом соло головної теми польки проводять цимбали і скрипка штрихом pizzicato на тлі капризних синкопованих ритмічних акцентів акомпануючої групи ансамблю трієстих музик. Ця особливість метро-ритмічної пульсації створює невірну уяву про темп і вимагає достатньої гнучкості його правильного дотримання. Гра у першій вольті цієї частини набуває гострого кульмінаційного ритмічного виокремлення, що підкреслює надзвичайну виразність. Репризне повторення цієї ж теми проходить в інших солюючих інструментах – скрипки, сопілки, баяна з модуляцією у другій вольті у тональність B-dur (18):

18

8

У постій сі-бемоль мажорній частині тема звучить у партіях сопілки і скрипки. Музичний матеріал цієї частини спокійний, пісенного характеру, що є типовим для подільського фольклору. Їй притаманна яскраво виражена танцювальність, в основі якої лежать короткі мелодичні мотиви з пружним ритмічним рисунком. Характерною особливістю цього епізоду є використання своєрідної гармонічної послідовності з відхиленням через G7 у II ступінь (с-moll) і поверненням у головну тональність (B-dur) (18a):

18a

7

Між шостою і сьомою частинами використовується зв'язка з чотирьох тактів: на перший план виходить ритмічний бік виконання, а потім стрімкий пасажний перехід у баяна і скрипки шістнадцятими з модуляцією у F-dur.

Сьома частина композиції пожвавлюється трохи швидшим темпом і вирізняється особливим «по-народному» звучанням тридольних тривалостей у скрипки, сопілки і баяна, які завершується синкопованим гострим ритмічним рисунком у виконанні всього складу ансамблю троїстих музик (19):

19

6

Перед восьмою частиною один із учасників ансамблю вигукує: «Давайте, пожиглюємо!!!», що означає запрошення дівчат до танцю, який починається з дуже повільного темпу з поступовим його прискоренням до дуже швидкого з одночасним динамічним зростанням. Тональність твору змінюється на C-dur. Тема звучить шістнадцятими у скрипки і сопілки штрихом *legatto* у верхньому регістрі з дотриманням рівності звуковедення та його поступовим емоційним насиченням на тлі чіткості, стрункості ритмічної пульсації ансамблю з простою гармонічною будовою (T-D-T). Проведення теми набуває кульмінаційного розвитку, що викликає уяву про масове народне свято (20):

Поступово прискорюючи

Дев'ята, заключна частина інструментальної композиції звучить у тональності a-moll з простим гармонічним акордовим супроводом (t-s-D-t), раптовим контрастним фіналом з характерним унісонним поєднанням солюючих інструментів, що виконується в дуже швидкому темпі на фортисимо. Тема «Подільської польки», що була записана у селі Кадиївці Кам'янець-Подільського району Хмельницької області, зберігає жанрово-танцювальну основу і ще більше підсилює святковий, бадьорий кульмінаційний характер звучання усєї народно-інструментальної композиції. Музичний розвиток помітно зростає, за рахунок зіставлення тембрів різних голосів інструментів, посилюється його динамічна шкала, яка завершується тонічним акцентованим акордом (21):

Значну групу в подільській інструментально-танцювальній традиції становлять польський «Краков'як»; чеська полька; угорські «Венгерка», «Чардаш»; російські «На реченьку», «Карпет», «Коробочка»; єврейські «Сім сорок», «Хаванагіла»; румунсько-молдовські «Жок», «Оляндра», «Сирба», «Молдовеняска», циганський «Циганочка».

На Поділлі особливою популярністю користувалася полька «Ойра» (назва пішла від вигуків виконавців: «Ой-ра!» на кожний парний такт). Ця полька побутувала як у містах, так і селах Поділля, але в кожному регіоні по-своєму у видозміненому вигляді. Проте загальним для неї залишався танцювальний рух: на «раз» - виставити праву ногу на каблук вперед і трохи вбік; на «два» – поставити праву ногу на носок поруч з лівою. Потім ті самі рухи виконуються, починаючи з лівої ноги.

Музично-інструментальну композицію «Ойра» Олексій Бец опрацював для ансамблю трійстих музик у 1986 році, значно доповнивши її цікавими подільськими народними мелодіями.

Твір «Ойра» – це багаточастинна музично-інструментальна композиція, що викладені у різних тональностях. Темп твору помірно швидкий. Розмір – дводольний.

П'єса починається чотиритактовим вступом з підкресленими акцентованими акордами (D) домінанти у всього інструментального складу ансамблю на першу і другу долю такту з використанням (SII) субдомінанти II-го ступеня (22):

Помірно швидко Ойра

Перша частина (C-dur) починається головною темою, яка проходить у сопілці на тлі простого гармонічного акомпанементу (T-D-T) цимбалів, кобзи-ритм, баяна разом з побічною партією у скрипки. Створюється оманливе враження, коли мелодія сопілці нерідко «заховується» в елементах побічного втручання скрипки, виконуваної октавою нижче, на відкритих струнах. Характерна особливість головної партії – використання тріолей, які поступово сопілка підносить у мелодії вгору, а потім повертає її у початкове русло. У мелодії можна виявити щось надзвичайно оригінальне, й суто індивідуальне, що увібрала у себе найхарактерніші ознаки місцевого подільського фольклору (23):

Ойра

Друга частина (16 тактів) починається підкресленими акцентованими акордами усього інструментального ансамблю на 1 і 2 долю такту з характерними висхідними і низхідними ходами у контрабаса на *marcato*. Під час розгортання мелодичної лінії вирішального значення набуває принцип варіаційної повторності з постійним ритмічним оновленням. Мабуть, найхарактернішою рисою цієї частини є той світлий, мажорний настрій, який вимагає яскравої, піднесеної манери виконання (24):

24

Третя частини – соло скрипки, що представлена у видозміненій варіації теми першої частини з підключенням пасажних проведень у баяна і сопілки на закінченнях фраз. Це приклад незначного віддалення мелодичного прототипу від першооснови. Тема звучить задушевно, лірично. Штрихова палітра скрипкових награвань послідовно дотримується типових для скрипкової штрихової техніки комбінацій: *detache*; *detache-legato*, *non legato* у вісімкових й вісімково-шістнадцяткових співвідношеннях. Завдяки висхідному руху шістнадцятками, створюється напруженість у звучанні домінантсептакорда (G7), що краще підкреслює смисловий акцент цього уривка і посилює його емоційний вплив на слухача. Тут дещо ширше вживаний висхідний рух шістнадцяткок (хоч загалом теж переважає спадний) (25):



У четвертій частині акомпануюча група ансамблю троїстих музик (цимбали, кобза-ритм, контрабас, бухало) на фоні характерного ритмічного рисунка ($\sharp \frac{3}{4} \text{ } \underline{\text{g g g}} | \underline{\text{g g g}} |$), проводить ліричну тему, яка контрастує з першою частиною синкопованим проведенням. Тема, що звучить у скрипки, баяна і сопілки є наспівною. Співучість мелодичної лінії підкреслюється ритмічною злагодженистю акомпанементу характерними вісімками. Така взаємодія мелодії і акомпанементу набирає особливої виразності, що за своєю суттю є набагато складнішою і багатограннішою у відтворенні народних танцювальних ритмів (26):

Musical score for example 26, also in piano accompaniment. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The score is marked with 'M' and '7'. It features a strong rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The piece concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.') leading to a final chord marked 'M'.

Тема п'ятої частини максимально відтворює прообраз теми першої частини у зміненому варіаційному вигляді у сопілки, скрипки і баяна на тлі супровідного народного «блоку» (цимбали, кобза-ритм, контрабас, бухало) з варіативним переосмисленням інтонаційно-ритмічного виконання. У жартівливій подільській танцювальній мелодії відбувається варіювання основної мелодичної лінії, що розвивається на засадах роздрібнення ритму (27):



Шоста частина (a-moll) є зв'язковою, перехідною з модуляцією у Es-dur. Більш конкретне і яскраве звучання мажору в свою чергу робить переконливішим життєрадісний настрій музичної інструментальної композиції. Оркестрове звучання характерне динамічним наростанням, що надає йому статус насиченості, емоційності, яскравості, яке завершується піднесеними чіткими ритмічно-словесними емоційними вигуками: «Ой-ра, ой-ра!!!» та імпровізаційною грою на ударних інструментах – бухало і решітко, що створюють піднесену атмосферу народного святкового гуляння Внесення всередині твору характерного вигуку «Ой-ра!» відбиває локальну особливість народно-інструментального виконавства південно-західного регіону Поділля (28):

Головна тема сьомої частини звучить у сопілки в тональності Es-dur на тлі *basso ostinato* у контрабаса і бугая, що в репризі охоплює весь оркестр. Репризність твору виконує об'єднавчу функцію, що вносить певну контрастність у тембральному та регістровому звучанні народного ансамблю троїстих музик (29):



Восьма частина змодульована у F-dur поступово змінює темповий характер твору, відтворюючи характер народного звучання, яке ґрунтується на специфічній, агогічній артикуляції, яка притаманна народній манері гри. Цьому відповідає підбір оркестрових засобів – прозорому, «полегшеному» оркеструванню цієї частини. Суттєвим її виявом є навмисне порушення під час виконання рівності пульсації в тих чи інших групах ансамблю. (30):

У дев'ятій частині (С-dur) звуковедення мелодійної лінії в солюючих інструментах (сопілка, скрипка, баян) на першу сильну долю у перших чотирьох тактах підкреслюється характерними артикуляційними інтонаціями, що властиве народному стилю виконання. Характерною особливістю цього епізоду є використання форшлагів у 1 і 4 тактах. Динамічний та темповий розвиток набуває напруженого, гострого і водночас легкого характеру, який стрімко передається фінальній частині твору (31):



Остання частина (Фінал) є повторення другої частини інструментальної композиції. Фінал побудований на поступовому збільшенні динамічного напруження, яке підсилюється швидким темповим наростанням та низхідними і висхідними рухами в контрабаса на *marcato*. Кульмінаційний фінальний фрагмент звучить насичено, емоційно, яскраво у рівномірному ритмічному русі, який завершується у другій вольті репризи раптовим уповільненням і характерним локальним словесним вигуком виконавців: «Ой-ра!» (32):



Таким чином, використання танцювальної музики інших народів в народно-інструментальній традиції, які проживають на теренах південно-західного Поділля свідчать про діалог культур, в якому задіяні різні етнічні та соціальні спільноти, що вирізняються з поміж усіх особливою регіонально-інтонаційною музичною мовою, яка сформувалася на основі тривалого історико-культурного процесу взаємовпливів різноманітних етнокультур і перейшла у стан традиційної.

Список використаних джерел

1. Народні пісні в записах Степана Руданського. –К., 1972. – 291 с.
2. Историко-географический и этнографический очерк Подолии. – Каменец-Подольск, 1875-1876. –Вып. 1-2. – 182 с..
3. Юзвенко В.А. Польський фольклорист Оскар Кольберг – збирач і дослідник української народної поетичної творчості // НТЕ – 1961. - №2. – С. 67-71.
4. Zawadzki W. Obrazy Rusi Czerwonej/Z rysunkami, - 1888. – Т. 12. – S. 235-251.
5. Долинский С. Этнографические заметки о свадебных обрядах, собранные в м. Загниткове Ольгопольского уезда // Подольские епархиальные ведомости. – 1887. - №40. – С. 900-908; №41. – С.931-940; №42. - С. 956-959; №43.С.977-985.
6. Леонтович М.Д. Друга збірка пісень з Подолля. –К., 1903. – 11 с.
7. Матеріали до української етнології. –Львів, 1916. – Т.16. – 108 с.

The article deals with the regional melodic and intonation peculiarities of folk-instrumental music of Southern-Western Podillia as well as with the character of ethnic and cultural interrelations and their influence on the regional music tradition (based on the original repertoire of folk music by Oleksij Bets).

Key words: *melodic and intonation peculiarities, ethnic and cultural interrelations, folk-instrumental music, wedding customs, Podillia dance.*

УДК 373.3.016:78

Попович А.В.

ФОРМУВАННЯ В МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ІНТЕРЕСУ ДО МУЗИКУВАННЯ НА ДИТЯЧИХ ІНСТРУМЕНТАХ

У статті окреслено принципи та умови формування в молодших школярів інтересу до музикування на дитячих інструментах, розкрито головні напрямки у даній сфері.

Ключові слова: *інтерес, колективна діяльність, дитячі музичні інструменти, інструментальне музикування, творча активність.*

Сучасний розвиток національної освіти в Україні орієнтує на розширення сфери позаурочної навчально-виховної діяльності, що реалізується школою, позашкільними закладами у вільний від занять час з метою не тільки поглиблення спеціальних знань, умінь і навичок учнів, а й формування в них потреб, інтересів, здібностей, ціннісних орієнтацій, інтелектуальної ініціативи, вибору продуктивної поведінки, вміння обстоювати свої переконання, прагнення до самореалізації.

Цілеспрямований музично-естетичний розвиток здійснюється у різних формах шкільної музичної освіти, серед яких важлива роль належить ансамблевій грі на дитячих музичних інструментах. Виконавство на дитячих музичних інструментах спрямоване на збереження національного музичного фольклору, засвоєння і відтворення музичного досвіду людства й тим самим – на розвиток національної самосвідомості учнів. Завдяки тембровому багатству та виражальним можливостям дитячих музичних інструментів, які спроможні легко об'єднувати виконавців у колективі, цей вид музичної діяльності мобілізує їхні творчі здібності та розвиває музичні смаки.

Проблема формування інтересів школярів постійно привертала увагу соціологів (А. Здравомислов, О. Сохор, В. Цуккерман), психологів (Б. Ананьєв, Л. Божович, О. Киричук, Г. Костюк, О. Леонт'єв, Л. Проколієнко), педагогів (Н. Бібік, Н. Морозова, Д. Ніколенко, О. Савченко, Г. Щукіна). Аналіз наукових досліджень дає підстави стверджувати, що інтереси є формою вияву матеріальних і духовних потреб людини й відіграють істотну роль у будь-якій діяльності. Поряд з потребами пізнавальні інтереси виступають збуджувальними силами дієвості особистості, вибору її діяльності та вчинків. Залежно від запропонованої інформації та джерела її отримання в учнів формуються інтереси і моральні установки, які за певних умов мотивують поведінку.

Аналіз сучасних педагогічних досліджень свідчить про те, що проблему формування інтересу в сфері мистецтва вчені розглядають з різних позицій. Питання формування художніх та художньо-естетичних інтересів осмислюються в працях Б.Бриліна, О.Дем'янчука, І.Кузави, Л.Косяк, Е.Цибулі. Педагогічна сутність поняття "музичний інтерес" найповніше представлена в дослідженнях О.Бурліної, Н.Гришанович, О.Дем'янчука, З.Морозової, С.Никитюка. Серед сучасних дисертаційних досліджень, в яких висвітлюється проблема формування інтересу до