

Використання педагогом різноманітних методів і форм організації музичної діяльності дітей, в ході якої будуть збагачуватися знання дітей про емоції, накопичуватися досвід сприйняття і виконання різних за характером музичних творів, досвід переживань різних емоційних станів, буде сприяти розвитку емоційної чуйності дошкільнят на музику. А емоційна чуйність на музику, пов'язана з розвитком емоційної чуйності і в житті, з вихованням таких якостей особистості, як доброта, вміння співчувати іншій людині.

Отже, вплив музики на найглибші шари емоцій, на душу незрівнянно складніший і сильніший, ніж інших видів мистецтв. Особливо велике значення музики для дошкільного періоду розвитку дитини, коли емоції є генетичними формами регуляції поведінки. Музика здатна чарівним чином допомогти у розвитку, розбудити почуття, забезпечити інтелектуальне зростання. За допомогою музики дитина емоційно і особистісно пізнає себе та інших людей; здійснює художнє пізнання навколишнього світу; реалізує творчий потенціал. Організація взаємодії дітей з мистецтвом допомагає дитині виражати свої емоції і почуття близькими йому засобами: звуками, фарбами, рухами, словом.

Особистий емоційний досвід, накопичений дитиною до кінця дошкільного віку, дозволяє йому переживати художні емоції і творчо інтерпретувати музичні твори. Глибина емоційного переживання виражається у дітей в здатності інтерпретувати не стільки образотворчий музичний ряд, скільки нюанси настроїв і характерів, виражених в музиці.

Використана література:

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л. : Музыка, 1973. – 144 с.
2. Ветлугіна Н. А. Музичне виховання в дитячому садку. – М. : Просвещение, 1981. – 240 с.
3. Виготський А. С. Психологія мистецтва. – М., 1965. – 256 с.
4. Теплов Б. М. Психологія музичних здібностей. – М. : Наука, 2003. – 379 с.
5. Радинова О. П. Слухаємо музику. – М. : Просвещение, 1990. – 158 с.
6. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции : пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. – Москва, 2010. – 175 с.

Аннотація

В статті розглядається питання розвитку емоційної сфери дошкільників з допомогою використання педагогом різноманітних методів і форм організації музичної діяльності, накоплення досвіду сприйняття і виконання музичних творів, переживання різних емоційних станів.

Annotation

In the article the question of development of emotional sphere of preschool child is examined by means of the use of various methods and forms of organization of musical activity, accumulation of experience of perception and implementation of pieces of music, experiencing of the different emotional states a teacher.

УДК 793.31 (477)

Козинко Л. Л.

ТРАНСМІСІЯ ФОЛЬКЛОННИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У ДІЯЛЬНОСТІ ПРОФЕСІЙНИХ КОЛЕКТИВІВ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ УКРАЇНИ

Становлення та подальший розвиток народно-сценічної хореографії на теренах України характеризується існуванням двох основних тенденцій: збереженням автентичної першооснови танцю та обробкою фольклорного танцю, наближенням його до академічного рівня. Яскравим представником та пропагандистом першого напрямку виступав В. Верховинець, що втілював свої ідеї у діяльності створеного ним 1930 року колективу "Жінхоранс". Крім того, він виступав як науковець, і у своєму дослідженні "Теорія українського народного танцю" [1] першим серед українських теоретиків танцю дав назву майже всім танцювальним рухам відповідно до їхнього характеру та внутрішнього змісту, описав танцювальні комбінації та декілька танців, дав детальні рекомендації щодо їхньої фіксації.

В. Верховинець у своїй діяльності прагнув до збереження фольклорно-етнографічного оригінального матеріалу, наголошував, що на сцену мають виноситись зразки рухів і танців у тому вигляді, у якому їх створив народ. Розглядав танець у тісному зв'язку з піснею та поділяв танці на дві групи: під пісню та під музику, хоч зазначав і існування третьої, що починається під пісню, а продовжується під музичний супровід. Принцип роботи В. Верховинця відповідає першому принципу обробки фольклорного матеріалу, хоча він не заперечував і другого, тобто дбайливої переробки першоджерела.

Основоположниками другого напрямку були П. Вірський та М. Болотов. За твердженням Г. Боримської: "Органічно поєднуючи елементи українського фольклору з класичним танцем, П. Вірський створив якісно нову танцювальну мову – лексику сучасної української народно-сценічної хореографії. У його творчості народна хореографія піднеслася до довершеності класичних зразків" [2, с. 53].

При постановці номерів П. Вірський вважав за необхідне наблизити народну хореографію до балетного мистецтва шляхом впровадження балетної драматургії, ускладнення танцювальної техніки

завдяки поєднанню та збагаченню її зразками класичної, насиченню стрибками та технічними елементами, уведенням елементів акторської гри та майстерності актора тощо. У своїй творчості балетмейстер прагнув на основі зразків народного танцю створити народно-сценічний український танець високого естетичного рівня. При постановці номерів П. Вірський звертався до різноманітних видів, форм та жанрів танцювального фольклору, народних обрядів та звичаїв. Балетмейстер створював як хореографічні мініатюри, так і нові на той час форми, а саме танцювальні соіти, у яких за принципом контрасту змінюються танці різних етнографічних регіонів або сюжетні лінії номера.

Усі здобутки П. Вірського в тематиці номерів, їхній драматургії, сюжетиті, формах та засобах втілення були підхоплені іншими балетмейстерами і сприяли утвердженню нового академічного напрямку розвитку української народно-сценічної хореографії. Поступово на теренах України створюються колективи, що у своїй діяльності орієнтуються переважно на другий напрям роботи над створенням хореографічних номерів, що відповідає третьому принципу обробки фольклорного матеріалу. Цей принцип залишається домінуючим і до сьогодні.

На сучасному етапі розвитку при постановці танцювальних номерів хореографи виходять із лексичних особливостей, притаманних певному регіону. Танці складаються переважно з рухів українського народно-сценічного танцю, які є поєднанням автентичних танцювальних рухів із рухами класичного танцю. При аналізі сучасних хореографічних постановок провідних професійних колективів народно-сценічного танцю можна виокремити залишки первісних вірувань та семантики – тотемізму ("Коза"), військової магії чоловічого культу ("Чигиринці", "Запорожці", "Гопак" тощо), жіночого та астрального культів ("Подоланочка"), землеробського культу ("Мак", "Просо" тощо), як у танцях, так і в їхній атрибутиці, основних рухах, малюнках та композиції.

Проілюструємо вищевикладене твердження декількома прикладами. Так, говорячи про магію жіночого культу слід згадати танець "Подоланочка" та однойменний старовинний танок-гру. Досліджуючи це питання, В. Давидюк [3] відносить цей танок-гру до аграрного ритуалу, що імітує процес відродження якогось культового божества. Автор наводить паралелі з "Козою" у розігруванні в обох дійствах дій, спрямованих на оживлення. Але якщо "Коза" оживає завдяки лікареві, то Подоланочка – за рахунок дівочого хороводу, що символізує рух сонця: "Імітація цього руху навколо календарного божества може розглядатися як стимул для його оживання" [3, с. 127]. Також простежується і культ води у двох формах: принесення жертви воді та викликання Подоланочки до життя завдяки їй. Цей приклад посвідчує глибоку семантичну насиченість автентичних танків та танців, що зберігаються й до сьогодні.

Надзвичайної актуальності, з огляду на національне відродження України, набувають танці присвячені звеличенню чоловічої мужності. Слід зазначити, що військові чоловічі танці є одними з перших у культурах народів світу. Система професійної військово-фізичної підготовки на теренах сучасної України прослідковується уже за часів Київської Русі і була характерною для княжого війська. Чергового підсилення бойова культура набуває в часи Запорізької Січі, які можна вважати періодом активного розвитку бойового гопака.

У бойовому гопакі, про що свідчить Т. Каляндрук, можна виокремити різноманітні способи боротьби ногами, що зараз становлять основи танцювальної техніки: "[...] "повзунці" – способи ведення боротьби ногами проти нижньої частини тіла; "тинки" – способи враження середньої частини тіла суперника та техніка враження на верхньому рівні, яка базується на ударах ногами в стрибку у повітрі. Тут і "розніжка" – удар у стрибку ногами в сторони, "щупак" – удар у стрибку двома ногами вперед, "пістоль" – удар однією ногою у стрибку в сторону і багато інших. Є там багато рухів для рук, які імітують блоки і удари, особливо з шаблею, різних підсікань, підбивів тощо" [4, с. 185]. Таким чином, гопак, як і інші козацькі танці, мав подвійну функцію: військової підготовки козаків та розважальну. Спираючись на перераховані відомості постановники, серед яких: В. Михайлов, Л. Трофименко та багато інших, створюють яскраві семантично наповнені зразки сучасного українського чоловічого народно-сценічного танцю.

У великих вокально-хореографічних композиціях балетмейстери раз по раз звертаються до використання танків-ігор спрямованих на закликання майбутнього врожаю: "Мак", "Просо", "Огірочки" тощо, які переважно є ілюстративними та відображають процес підготовки поля та подальшого засівання його певними сільськогосподарськими культурами. Ці танки-ігри прості у своїй будові та лексично складаються з нескладних кроків, але вони є давніми, глибинними за своїм семантичним наповненням та традиційними на всій території України, Росії та Білорусії. За твердженням науковців: "Через увесь зміст веснянок, гаївок наскрізно проходять хліборобські теми – засівання, орання, мотиви ворожильної магії на добрі врожаї та щасливе парування" [5, с. 516]. Ми вважаємо, що вони є яскравим прикладом давніх тотемічних вірувань, зокрема поклоніння рослинним силам природи.

Дуже широко у сучасних постановках українські балетмейстери звертаються до використання різноманітної атрибутики. Так, К. Балог у хореографічній композиції "Дробойка", що є частиною весільного обряду, використала давній весільний символ – хустку, для підсилення художньої образності постановки. Соліст використовує танцювальний атрибут: палицю з колесом, на якому зав'язані хустки. Хустці надавалось велике обрядове значення. Ще до сьогодні збереглися весільні обряди, пов'язані з хусткою. Так, у вечір напередодні весілля молодий дарував нареченій чоботи та хустку, або притаманний цьому регіонові головний убір, а наречена дарувала сорочку нареченому та рушники – боярам. Також, як

відомо, хустка вдягається на молодицю одразу після шлюбу, що символізує її перехід до когорти заміжніх: "Наречена прощалася з дівуванням [...]. Обряд покривання молодої головою жіночим убором мав сприяти плодючості в господарстві" [5, с. 399]. Обрядодії, пов'язані з хусткою, є поширеними на всій території України, і, зважаючи на це, можна припустити їхнє давнє і, можливо, навіть язичницьке походження, підтвердженням чого слугує глибока семантика.

Підсумовуючи вищевикладене, можна вважати підтвердженням факт трансмісії та використання сучасними українськими хореографами фольклорних танцювальних традицій у зміненому, трансформованому вигляді у діяльності професійних колективів народно-сценічного танцю. Балетмейстери намагаються вивчати особливості фольклорної традиції, семантику рухів, малюнки танців, їхнє традиційне використання в різноманітних обрядах та при проведенні свят. Виходячи з цього, вони створюють номери, як автентичні – у мінімальній обробці з використанням першого та другого принципів обробки фольклорних номерів, так і авторські – із використанням третього принципу (друга тенденція).

Використана література:

1. *Верховинець В. М.* Теорія українського народного танцю / 5-те вид., доп. / Василь Миколайович Верховинець. – К. : Муз. Україна, 1990. – 150 с. – ISBN 5-88510-099-3.
2. *Боримська Г. В.* Самоцвіти Українського танцю / Г. В. Боримська. – К. : Мистецтво, 1974. – 136 с.
3. *Давидюк В. Ф.* Первісна міфологія українського фольклору / В. Ф. Давидюк. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. – 310 с. – ISBN 966-361-037-9.
4. *Каляндрук Т.* Таємниці бойових мистецтв України / Тарас Каляндрук. – Л. : ЛА "Піраміда", 2007. – 304 с.: іл. – ISBN 966-665-213-7.
5. *Історія української культури.* Т. 4, кн. 1 / ред. кол. Г. А. Скрипник, Р. Я. Пилипчук, В. В. Рубан, Л. Г. Пономар, Л. Ф. Артюх та ін. – К. : Наукова думка, 2008. – 1008 с. – ISBN 978-966-00-0806-9 (т. 4, кн. 1).

Аннотація

Основное внимание статьи уделено особенностям трансмиссии фольклорных танцевальных традиций в деятельности профессиональных коллективов народно-сценического танца Украины. Наведены примеры сохранения остатков первобытных верований и семантики – тотемизма, военной магии мужского культа, женского, астрального, землеробского культов, как в танцах, так и в их атрибутике.

Annotation

The present paper deals with the problem of folk cultural traditions in Ukrainian modern folk-stage choreography. It concentrates on analyzing the peculiarities of the Ukrainian folk choreographic culture elements' transmission and functioning in Ukrainian modern choreographic art. This text discloses the complex problem of the ethnic dance elements being used in Ukrainian modern folk-stage dance.

УДК 371.124:7

Лоцман Р. О.

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В РІЗНИХ СПІВАЦЬКИХ МАНЕРАХ

Вокальна підготовка майбутніх вчителів музики посідає чільне місце у системі професійної музичної освіти, оскільки передбачає формування вокальних вмінь, знань та навичок на кращих зразках класичної, народної та сучасної музики. Оволодіння різноманітним репертуаром вимагає від студентів знань особливостей різних співацьких манер, а саме: академічної, народної та естрадної. В процесі вокальної підготовки відбувається поєднання виконавської та методичної роботи, необхідної для подальшої професійної діяльності майбутніх вчителів музики.

Проблемам вокальної підготовки присвячений цілий ряд наукових праць вчених Л. Дмитрієва, Е. Абдуліна, О. Олексюк, А. Здановича, Ю. Юцевича, Л. Баренбойма, О. Микиші та ін. Вивченням особливостей різних вокально-виконавських манер займалися В. Антонюк, Д. Євтушенко, Н. Дрожжина, І. Колодуб та ін.

В наукових дослідженнях процес вокальної підготовки розглядається у різних аспектах: методики постановки голосу та фізіології співацького процесу; формування та розвитку фахових здібностей; специфіки вокальної роботи зі школярами; формування вокально-слухових навичок; підготовки до виконавської діяльності тощо.

Досліджуючи сутність "вокальної підготовки" ми проаналізували різні підходи в трактуванні даного поняття. Л. Тоцька визначає його як підготовленість майбутнього спеціаліста різних рівнів кваліфікації в галузі вокального мистецтва до концертно-педагогічної діяльності [7]. Г. Стасько розуміє вокальну підготовку, як цілісну систему зі складним динамічним утворенням, що включає взаємопов'язані наукові основи вокальної педагогіки та усталену практику емпіричного досвіду керування нейрофізіологічною природою голосоутворення [6, с. 22]. За думкою Ю. Юцевича, вокальна підготовка полягає у виконанні низки поставлених завдань: знати природу та механізми звукоутворення, закономірності формування