

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
Міністерство культури України
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Факультет культури і мистецтв імені Олександра Ростовського

**СТРАТЕГІЧНІ НАПРЯМКИ
РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ
ТА ВИКОНАВСТВА У КОНТЕКСТІ
СУЧАСНИХ ОСВІТНІХ ПЕРЕТВОРЕНЬ**

7–8 травня 2019 року

*Матеріали Всеукраїнської
науково-практичної конференції*

Ніжин
2019

Рекомендовано Вченою радою
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
(НДУ ім. М. Гоголя)
Протокол № 3 від 26.09.2019 року

Редакційна колегія:

Гусейнова Л. В. – кандидат педагогічних наук, доцент, декан факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського НДУ імені Миколи Гоголя;

Шумський М. О. – народний артист України, професор, завідувач кафедри інструментально-виконавської підготовки НДУ імені Миколи Гоголя;

Коваль О. В. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії НДУ імені Миколи Гоголя;

Костенко Л. В. – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри вокально-хорової майстерності НДУ імені Миколи Гоголя;

Шумська Л. Ю. – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри вокально-хорової майстерності НДУ імені Миколи Гоголя.

С83 Стратегічні напрямки розвитку мистецької педагогіки та виконавства у контексті сучасних освітніх перетворень: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (Ніжин, 7–8 травня 2019 р.) / відп. ред. В. В. Ревенчук. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2019. 117 с.

Збірник містить матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, проведеної факультетом культури і мистецтв імені Олександра Ростовського Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя 7-8 травня 2019 року. До збірника увійшли тези доповідей, в яких, відповідно до заявлених секцій, розглядаються такі питання: "Теорія та методика мистецької освіти", "Диригентсько-хорова і вокальна педагогіка та виконавство", "Інструментально-оркестрова педагогіка та виконавство", "Фортепіанна педагогіка та виконавство", "Актуальні проблеми сучасного мистецтвознавства".

Автори статей відповідають за достовірність та вірогідність викладеного матеріалу, за належність даного матеріалу йому особисто, за правильне цитування джерел та посилання на них. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії.

УДК 37:78](477)(063)

© В. В. Ревенчук, відповідальний редактор, 2019
© НДУ ім. М. Гоголя, 2019

РОЗДІЛ I

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

МУЗИЧНІСТЬ ЯК ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНА КАТЕГОРІЯ

*Коваль Олена Віталіївна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*

Теоретичному обґрунтуванню проблеми музичності особистості присвячена ціла низка досліджень. Прямо чи опосередковано її вивчали Т. Артемєва, Л. Бочкарєв, Е. Голубєва, Е. Гусєва, Н. Лейтес, О. Мелік-Пашаєв, В. Мясіщєв, С. Науменко, К. Платонов, К. Тарасова, Г. Тарасов, Б. Теплов, В. Шадріков та інші. Аналіз і узагальнення їх результатів дає можливість розкрити базові засади теорії музичності.

Так, методологічною основою розвитку музичності виступають наукові положення про її місце у структурі психіки людини. Музичні задатки виступають якісною властивістю психічних функцій і лежать в її основі. Якщо музичні здібності розглядають як індивідуально-психологічні особливості, що є умовою успішного виконання різноманітних видів музичної діяльності, то музичність виступає як *якісне поєднання музичних здібностей*, що є необхідним для такої діяльності.

Музичність представлена синкретичним (цілісним) комплексом музично-слухових, музично-естетичних здібностей та здібностей до музичної діяльності. Можна лише умовно виокремити ті чи інші здібності (так би мовити у "чистому вигляді") і причиною такої умовності є компенсаторні властивості самих здібностей. Втім, нерівномірність розвитку окремих компонентів музичності й компенсації одних здібностей іншими створює й відповідні педагогічні проблеми, розв'язання яких потребує діагностики та постійної кореляції музично-виховного процесу.

Структурна наповненість музично-слухових здібностей, як підструктури музичності, представлена ладовим, звуковисотним, динамічним слухом, музично-ритмічним чуттям, музично-слуховими уявленнями (внутрішнім слухом), відчуттям тембру, цілісністю сприймання, музичною пам'яттю тощо. Важливими і принциповими є положення щодо якісного підходу в оцінці й ролі музично-естетичних здібностей, які за своїми функціями виходять далеко за межі музичної діяльності.

Методологічно важливою є думка про те, що музично-естетичні здібності формуються виключно в естетичній діяльності у тісному взаємозв'язку з музично-слуховими здібностями, особливо на початковому етапі музичної освіти. Здібності до музичної діяльності, серед яких виокремлюються здібності сприймання, виконавські та творчі здібності, варто розглядати у нерозривній єдності з

музично-слуховими та музично-естетичними здібностями, оскільки особистість є носієм цілісного комплексу здібностей, що виявляється в її музичності.

Існує прямий взаємозв'язок зовнішніх і внутрішніх умов розвитку музичності. Ефективність формування залежить як від своєрідного поєднання спадкових задатків та відповідних соціальних умов, що забезпечують їх реалізацію, так і від спеціальних створених педагогічних умов.

Існують різні думки щодо можливостей формування музичності. Однак більшість учених все ж вважає, що даний процес може бути досить ефективним. Підтвердженням цьому є їх висновки щодо означеної проблеми та рекомендації стосовно шляхів її вирішення, зокрема:

- розвиток музичності здійснюється шляхом залучення школярів до музичного мистецтва та осягнення емоційного змісту музики через художнє спілкування;
- опори на національний фольклор та його використання в таких видах діяльності, як сольфеджіо, хоровий спів, музична гра;
- виховання у дітей естетичного смаку й почуття прекрасного на основі використання фольклору на уроках музичного мистецтва;
- розвитку природної музичності, яка формується на основі власної музичної творчості дітей, що, в свою чергу, сприяє формуванню музично-слухових, музично-естетичних здібностей та здібностей до музичної діяльності;
- розвитку художньо-творчої уяви, творчих сил, внутрішньої свободи, зацікавленості музикою;
- створення невимушеної, творчої атмосфери в класі як важливої складової умови ефективності процесу формування музичних здібностей;
- поєднання в єдиний комплекс основних видів музичної діяльності, що забезпечує повноцінне формування музичності;
- активізації моторики, емоційності дітей, вивільнення фантазії, творчої енергії через організацію різноманітної художньо-змістовної й емоційно наповненої діяльності на уроці.

Дані висновки вчених у своїй сукупності різнобічно розкривають такий складний психолого-педагогічний феномен як музичність особистості, виступають необхідною методологічною базою для розробки методичних рекомендацій щодо її формування та подальших наукових досліджень.

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ПРОЦЕСУ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ЯКОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ ВЧИТЕЛЯ

*Дворник Юрій Феодосійович,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*

Проблема формування творчої особистості є однією з найактуальніших у сучасному світі. Вона вивчається багатьма науками і в різних аспектах. Головною ознакою творчої особистості є наявність творчих здібностей та обдарованості.

Уміння відкривати (продукувати) нові ідеї, нові шляхи розвитку думки, робити оригінальні висновки є характерною здатністю саме творчих людей.

У психологічному розумінні творчість виступає вищим рівнем логічного мислення, поштовхом до діяльності, результатом якої є створені матеріальні й духовні цінності. Творчість можна розглядати як шлях вирішення протиріч між наявними знаннями і принципово новим, раніше непередбачуваним результатом. При цьому вирішальним часто виступає не сам обсяг знань, а їх структура, психологічний тип засвоєння та певні види діяльності, в яких вони набуваються.

Будь-який творчий процес характеризується не лише новизною, нестандартністю, нерідко неочікуваністю та можливою поліваріантністю свого результату, але й оригінальністю шляхів, способів його отримання, відмовою від шаблонності й стереотипності.

На думку О. Ковальова та В. Мясичева "творчість не створює, а відкриває можливості, приховані в дійсності" [1, с. 62]. А. Маслоу вважав творчість найбільш універсальною характеристикою особистості і розглядав її як рису, потенційно присутню в усіх людей від народження [2; 4, с. 486].

З перебігом творчого процесу цілі, які ставить особистість, стають дедалі значущими, спостерігається безперервна самостимуляція творчої діяльності. При цьому формується й розвивається сама особистість. Особистісні якості, котрі визначають здатність людини до самореалізації та самоствердження найбільш яскраво виявляються у творчості. Для творчої особистості творча діяльність є життєвою потребою, а творчий стиль поведінки – найбільш характерний.

У структурі творчих якостей особистості вчені виокремлюють: *перцептивні* (напруженість уваги, вразливість, сприйнятливність, рефлексія), *інтелектуальні* (інтуїція, яскрава фантазія, уява, вигадка, дар передбачення, широта знань, гнучкість і нестандартність мислення, здібність підходити до проблеми з різних точок зору, вихід за рамки звичних уявлень і бачення предметів під незвичним кутом, варіативність і легкість генерування ідей, здібність запам'ятовувати та відтворювати інформацію), *характерологічні* (активність, допитливість, невтомність у пошуках, незадоволеність існуючими традиціями, намагання змінити існуючий стан справ, ухиляння від шаблону, оригінальність та ініціативність, незалежність і самостійність суджень, намагання йти своїм шляхом, піддавання сумніву того, що здається очевидним; наполегливість, висока самоорганізація і працездатність, намагання завжди бути на передових рубежах у своїй сфері діяльності, творчий стиль поведінки, схильність до ризику, бажання пізнати себе) та *мотиваційні* (задоволення від процесу творчості і досягнення його мети, непереборність прагнення до творчої діяльності) компоненти [3, с. 222–223].

Креативність і творчість є необхідною умовою досягнення найвищих результатів діяльності вчителя, найповнішої реалізації його можливостей. Креативність учителя розвивається впродовж усієї педагогічної діяльності і є вирішальним чинником досягнення ним вершин педагогічної майстерності.

Творчим учителем, на думку вчених, є творча особистість з високим ступенем розвитку мотивів, характерологічних, інтелектуальних, перцептивних особливостей, творчих умінь і якостей, що сприяють успішній педагогічній діяльності. Теоретичною основою при створенні і розробці методик навчання і виховання є

ключове положення щодо можливості формування творчих якостей особистості шляхом застосування спеціально орієнтованих прийомів і методів.

Згадані положення можна вважати методологічним підґрунтям для визначення стратегії педагогічної освіти, оскільки вони дозволяють зрозуміти логіку процесу розвитку творчих якостей особистості вчителя та окреслити його ключові етапи.

Література

1. Ковалев А. Г. Психологические особенности человека. Т. 2: Способности. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1960. 303 с.
2. Маслоу А. Г. Мотивация и личность. Санкт-Петербург: Евразия, 1999. 478 с.
3. Пономарев Я. А. Психология творчества и педагогика. Москва: Педагогика, 1976. 280 с.
4. Хьелл Л. Теории личности. 3-у изд. Санкт-Петербург: Питер, 205. 607 с.

СУТНІСТЬ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ СИСТЕМИ КАРЛА ОРФА ТА ЇЇ АКТУАЛЬНІСТЬ У СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

*Ростовська Ірина Олександрівна,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*

Музично-педагогічна система Карла Орфа, автора однієї з найвідоміших концепцій музичного виховання, ґрунтується на елементарній музичній діяльності дітей та вихованні їх природної музикальності. Видатний німецький композитор і педагог (1895-1982), намагаючись проникнути у сутність такого феномену, як природна музикальність дитини, був переконаний: кожен крок в осягненні *духовного* у мистецтві є водночас утвердженням його елементарної першооснови. Музично-ритмічне чуття, як він вважав, є тим першоджерелом музики, якому не можна навчити, але який можна *вивільнити* у людині як живу силу організму, оскільки єдність музики і рухів дитина сприймає як щось природне.

Педагогічні принципи дослідника втілені у методичному посібнику під назвою "*Schulwerk*" (назва походить від двох німецьких дієслів – "діяти" і "навчати"). "*Schulwerk*" являє собою п'ятитомне зібрання найпростіших партитур для дитячих інструментів; пісень для хорового виконання в інструментальному супроводі; вправ для розвитку вимови, артикуляції та декламації; ритмічних вправ та театралізованих сценок, побудованих на фольклорних текстах і народних піснях.

На його думку, головним завданням музичного виховання є стимулювання і спрямування творчої фантазії дитини, вміння імпровізувати, творити у процесі індивідуального і колективного музикування. "Адже *власна* дитяча творчість, навіть найпростіша, *власні* дитячі знахідки, навіть найскромніші, *власні* дитячі думки, навіть найнаївніші, – ось що створює атмосферу радості, формує особистість, виховує людяність, стимулює розвиток творчих здібностей", – писав педагог [3, с. 28].

Новаторство музично-педагогічної системи Карла Орфа полягає у використанні так званої "елементарної музики", яка у найпростішій і найдоступнішій для дитячого сприйняття формі передає *значущий* зміст, і яку хибно вважати примі-

тивним чи другорядним мистецтвом. Педагог-музикант вважав: "Елементарна музика – це не музика сама по собі: вона пов'язана з рухом, танцем і словом; її потрібно самому створювати, в неї слід самому включатися не як слухачу, а як її учаснику" [3, с. 57].

Надзвичайно важливою є ідея Карла Орфа, що найкращим матеріалом для виховання дітей є дитячі лічилки, приказки, скоромовки, обрядові пісні тощо. Народне мистецтво, пісню і танець видатний педагог розглядав як найкращий матеріал для дитячого виконання та інсценізації, відбираючи для використання саме ті твори, які б давали змогу кожному вихованцеві брати участь у їх активному відтворенні, ось чому "*Schulwerk*" є за своїм змістом своєрідною міні-антологією німецького і світового фольклору.

Вважаючи, що дитина у своєму розвитку сконцентровано проходить усі стадії розвитку людства, Карл Орф дійшов думки, що музичне виховання на початковому етапі слід здійснювати на *пентатонічній* основі. Тому в результаті майже півстолітньої практичної і дослідницької праці – своєму методичному посібнику "*Schulwerk*" він розмістив музичні зразки так, щоб вони вели від двозвучного наспіву до пентатоніки: "У мелодії вихідним пунктом стала для нас інтонація зозулі – низхідна терція, поспівка на двох ступенях, що поступово розширювалась і перетворювалась на звукоряд без півтонів, на мажорну пентатоніку. Мовною основою стали імена, лічилочки і найпростіші дитячі пісні. Це був світ, доступний усім дітям. Я не думав про виховання особливо обдарованих дітей, а мав на увазі виховання на ширшій основі, яка б дала змогу охопити й малообдарованих дітей" [3, с. 58].

Методична основа музично-педагогічної системи Карла Орфа ґрунтується на *синтетичному підході* (єдності слова, музики та рухів); *творчості* як методу навчання; застосуванні *пентатонічних* ладів; на *елементарному* музикуванні на простих музичних інструментах;.

Елементарне музикування, як правило, пов'язувалось зі сценічною грою, тому початкове навчання завершувалось обов'язковою постановкою своєрідного спектаклю за активної участі дітей у різноманітній музичній діяльності, адже рух, музикування, імпровізація, на думку Карла Орфа, – є природними шляхами розвитку творчих можливостей дитини. Засобами *активного* виховання, на протилежність *пасивному* сприйманню музики, ставали: ритмізована мова, діалогі-речитативи, музично-сценічна гра, сцени з казок тощо.

Основну мету своєї музично-педагогічної концепції Карл Орф вбачав у тому, щоб закласти міцний фундамент музикальності дитини, розвинути музичний слух та ритмічне чуття, допомогти дітям емоційно переживати й розуміти музику, вільно в ній орієнтуватися і творити. Найважливішим завданням музичного виховання Карл Орф вважав виховання особистості в дусі гуманізму, вивільнення пригнічених цивілізацією природних сил людини та розвиток її творчих здібностей.

Сучасні дослідження музично-педагогічної системи Карла Орфа виявляють в ній актуальні гуманістичні ідеї гармонійного розвитку особистості, пробудження її творчого потенціалу, орієнтацію на природні сили особистості, на фольклор як першооснову музичної культури та вбачають можливості гнучкого її

поєднання з іншими педагогічними концепціями, що дозволяє успішно реалізовувати завдання сучасної мистецької освіти.

Література

1. Завалко К.В., Фір С.В. Основи орф-педагогіки: навчально-методичний посібник. Черкаси: Черкаський ЦНП, 2013. 162 с.
2. Леонтьева О. Карл Орф: монографія. М. : Музыка, 1984. 334 с.
3. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа: сб. статей под ред. Л. Баренбойма. М.: Музыка, 1978. 368 с.

ВАРІАТИВНІСТЬ ЗМІСТУ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО СПРЯМУВАННЯ ЕЛЕМЕНТАРНОГО ПІДРІВНЯ

*Тимошенко Галина Львівна,
заслужений працівник культури України,
директор Ніжинської дитячої хореографічної школи
Ніжинської міської ради Чернігівської області*

Згідно Концепції сучасної мистецької освіти мистецька школа повинна стати середовищем для розвитку мистецьких здібностей, набуття початкових професійних компетентностей та ціннісних орієнтацій через активну мистецьку діяльність.

Основні підходи до організації навчання на елементарному підривні початкової мистецької освіти визначені Типовою освітньою програмою (ТОП), яка включає: мету, завдання та загальний нормативний зміст мистецької освіти, планування освітнього процесу, систему забезпечення якості освіти та нормативні результати навчання (набуття компетентностей).

У Ніжинській дитячій хореографічній школі вибудована ціла низка освітніх компонентів (навчальних дисциплін) та контрольних заходів для систематичного відстеження індивідуального розвитку учнів у процесі навчання. Контрольний захід (екзамен, контрольний урок, урок-показ для батьків) обирається за рішенням педагогічної ради навчального закладу.

Як правило, учні 1-4 класів здають уроки-покази, на які запрошуються їх батьки. Учні 5-7 класів – екзамени та контрольні уроки з профільних предметів та класичного танцю. Учні 8 (випускного) класу – екзамени з класичного танцю та профільного предмету (визначається за напрямом навчання класу: "Класичний танець", "Народно-сценічний танець", "Спортивний бальний танець", "Сучасний танець"). На випускних іспитах присутня фахова комісія на чолі з директором / заступником директора з навчально-виховної роботи, а також батьки учнів, представники громадськості.

Для Ніжинської дитячої хореографічної школи Типова освітня програма початкової мистецької освіти елементарного підривня не є абсолютно новою, тому що і мета, і освітні компоненти, і загальний нормативний зміст нової ТОП давно вже реалізуються у практичній роботі навчального закладу. А розділ "Варіативний складник", наприклад, уже давно забезпечує індивідуальний підхід, в т.ч. індивідуальний темп здобуття освіти, поглиблення фахових компетентностей, право вибору напрямку навчання відповідно до інтересів та потреб здобувача освіти.

В Ніжинській дитячій хореографічній школі є великий вибір навчальних предметів, спрямованих на розширення інтересів і потреб дітей, а саме: "Предмет за вибором" ("Музичний інструмент фортепіано", "Музичний інструмент скрипка", "Музичний інструмент баян", "Естрадний спів", "Академічний спів", "Шумовий оркестр", "Ансамбль металофоністів", "Ансамбль скрипалів"). Щороку більше 25 учнів виявляють бажання вивчати не 1, а 2-3 предмети за вибором (за рішенням педагогічної ради). Вони не лише опановують ці предмети в рамках навчальної програми, а й демонструють високі результати на обласних, всеукраїнських та міжнародних фестивалях-конкурсах різного спрямування.

Якщо говорити про нормативний обсяг навчальних годин на одного учня (здобувача освіти), то в Ніжинській дитячій хореографічній школі – це 100% відповідність нормативним показникам освітніх програм (без скорочення та зменшення кількості годин з метою їх економії). Виконання навчальних програм у навчальному закладі є нормою, а не винятком, скорочення обсягу освітніх програм та кількості годин, які потребують звичайного темпу навчання, не допускається.

Система внутрішнього забезпечення якості мистецької освіти має багато складників. На нашу думку, одним з основних складників є відповідне матеріально-технічне забезпечення навчальних класів (як хореографічних, так і музичних). Також якість проведення навчальних занять великою мірою залежить від кадрового забезпечення навчального закладу. В Ніжинській ДХШ працює 18 викладачів згідно штатного розпису та 4 викладачі-сумісники – усі фахівці найвищого рівня (з вищою освітою), з них: "Заслужений працівник культури України" – 1; "Кандидат педагогічних наук" – 2; "Викладач-методист" – 3; "Старший викладач" – 3; "Викладач вищої категорії" – 14; "Викладач I категорії" – 6.

Отже, Ніжинська дитяча хореографічна школа – це сучасний мистецький навчальний заклад, де впроваджуються передові освітні практики, посилюється інтерес до інноваційних концепцій мистецької освіти.

Література

1. Тимошенко Г.Л. Із досвіду роботи Ніжинської дитячої хореографічної школи з обдарованими дітьми: матеріали Обласної науково-практичної конференції "Виховання творчої особистості в початковому спеціалізованому мистецькому навчальному закладі – головне завдання школи XXI ст." (Чернігів, 27 квітня 2004). Чернігів, 2004.

2. Типова освітня програма початкової мистецької освіти елементарного підрівня. Київ, 2019.

КРИТЕРІЇ ДІАГНОСТИКИ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ УЧНЯ

*Антипчук Сергій Миколайович,
магістрант факультету культури і мистецтв імені О. Ростовського,
наук. керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
НДУ імені Миколи Гоголя **В. В. Ревенчук***

Майстерність учня є своєрідним показником ефективності всього навчального процесу. Музично-виконавська майстерність – це те, до чого прагне будь-

який виконавець і його педагог. Відтак формування музично-виконавської майстерності є першочерговим завданням інструментально-виконавської підготовки учнів мистецьких шкіл.

Використовуючи певні засоби музичного вираження (мелодія, ритм, гармонія, регістр, штрихи), композитор створює музичний твір. Ці виражальні засоби фіксуються у нотному тексті. Завдання виконавця полягає у якнайточнішому виконанні всього того, що вказується в нотах, тобто засобів музичного вираження.

Але це складає лише основу творчості виконавця. Ще потрібно "оживити" твір, наповнити його енергетикою, тобто надати музиці індивідуально-особистісного смислу. Енергетичний імпульс у нотах не позначається, його потрібно відчувати і намагатися передати, щоб виконання стало для слухача зрозумілою музичною мовою. Тобто досягнення високого рівня виконавської майстерності вимагає мобілізації внутрішніх духовно-творчих потенцій виконавця.

Які складові музичного тексту стають предметом творчості виконавця? – це артикуляція, динаміка, темп, агогіка, якість звуковедення, педалізація, фразування тощо. Творча робота з цими складовими нотного тексту є одним із завдань виконавця на шляху досягнення майстерності.

Для керування викладачем процесом формування музично-виконавської майстерності необхідно визначити критерії, за допомогою яких викладач зможе діагностувати реальний виконавський рівень кожного учня.

Вивчення науково-методичної літератури, аналіз виконавського досвіду відомих музикантів, узагальнення підходів та аналіз змістових аспектів процесу навчання гри на музичному інструменті дозволило визначити складові музично-виконавської майстерності учня.

Ми розуміємо музично-виконавську майстерність учня як феномен інтегративного типу, цілісність якого забезпечується взаємозв'язком компонентів: теоретичного, операційно-технічного, художньо-образного та емоційно-комунікативного.

Теоретичний компонент є сукупністю засвоєних учнем теоретичних знань (теорії музики, сутності музичних жанрів, стилів, інтерпретації тощо), необхідних для здійснення музично-виконавської діяльності та розвинених музично-пізнавальних можливостей для досягнення виконавської майстерності; *операційно-технічний компонент* передбачає володіння учнем музично-ігровими діями, які дозволяють досконало й переконливо виконувати музичний твір; *художньо-образний компонент* складає уміння змістовно, логічно й емоційно інтерпретувати музичний твір; *емоційно-комунікативний компонент* передбачає готовність до володіння собою у процесі музичного виконання.

Виокремлення означених структурних компонентів є суто теоретичним, умовним. На практиці такий штучний поділ не має сенсу, оскільки всі компоненти перебувають в єдності, їх вплив на ефективність формування музично-виконавської майстерності є комплексним. Однак ми вважаємо, що виокремлення означених компонентів сприяє врахуванню викладачем багатоаспектності феномену виконавської майстерності та вимагає активного керування процесом її формування, використання відповідних методів впливу на учня у процесі навчання в інструментальному класі.

Для того, щоб формувати музично-виконавську майстерність учня, слід, насамперед, уміти оцінювати реальний рівень майстерності його виконання за *критеріями*, які відповідають змістово-компонентній наповненості досліджуваного феномену. Теоретичний аналіз проблеми музично-виконавської майстерності та її компонентної наповненості (теоретичний, операційно-технічний, художньо-образний та емоційно-комунікативний) дозволили визначити критерії діагностики сформованості музично-виконавської майстерності учня. Такими критеріями стали: ступінь музично-теоретичної обізнаності, рівень володіння виконавським апаратом та технічними прийомами гри, змістовність і логічність художньо-образної інтерпретації музичного твору, здатність до володіння собою у процесі виконання.

Виходячи з аналізу музично-виконавської літератури, показниками ступеня музично-теоретичної обізнаності є: ґрунтовність музичних знань та розвиненість музично-пізнавальних можливостей учня. Ми допускаємо, що підвищення ступеня музично-теоретичної обізнаності учня стане базисом, основою формування його виконавської майстерності.

Показниками рівня володіння виконавським апаратом та технічними прийомами гри є: точність, швидкість та віртуозність гри учня, гнучкість виконавського апарату; художня доцільність музично-ігрових дій. Ми допускаємо, що підвищення ступеня володіння учнем виконавським апаратом та технічними прийомами гри сприятиме підвищенню його музично-виконавської майстерності.

Аналіз методичної літератури дозволив визначити показники змістовності й логічності художньо-образної інтерпретації музичного твору. На нашу думку, такими показниками виступають: глибина переживання учнем емоційного змісту музики, осмисленість і логічність інтонування на інструменті. Ми допускаємо, що підвищення змістовності й логічності виконання позитивно впливатиме на рівень музично-виконавської майстерності учня.

Здатність до володіння собою у процесі музичного виконання є важливим критерієм майстерності виконавця. Виходячи з аналізу музично-виконавської літератури, показниками такої здатності виступають: психолого-емоційна стабільність виконання, артистичність і впевненість виконання музичного твору. Ми допускаємо, що підвищення здатності до володіння собою у процесі музичного виконання матиме позитивний вплив на формування музично-виконавської майстерності учня.

Отже, визначення критеріїв та показників оцінювання реального рівня виконавської майстерності є важливим моментом ефективної організації навчання у класі музичного інструмента. Це важливий інструмент діагностики, який дає можливість викладачу об'єктивно окреслити рівень музично-виконавської майстерності учня та визначити результативність методів, які використовуються у процесі навчання учня гри на музичному інструменті.

ТВОРЧА АКТИВНІСТЬ ЯК ОДНА З ЯКОСТЕЙ СУЧАСНОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

*Сушко Олеся Вікторівна,
викладач КЗ "Бердичівський педагогічний коледж"*

*Сильним, досвідченим стає педагог,
який вміє аналізувати свою працю.*

В. Сухомлинський

Істотні зміни в освітній парадигмі привели до реформування системи підготовки майбутніх вчителів, яка полягає в утвердженні ідей особистісно-орієнтованого навчання і виховання підростаючого покоління та новому баченні завдань, які покладаються на сучасного педагога. На сьогодні проблема підготовки майбутнього вчителя має не тільки культурно-освітнє, а й соціально-політичне значення, адже йдеться про його професійну переорієнтацію від просвітництва до здійснення життєтворчої та культуротворчої місії.

Відтак чи може творча активність вчителя музики стати засобом впливу на розвиток учня у процесі навчання? Створення яких педагогічних умов сприятиме вдосконаленню творчої активності студента?

В. Сухомлинський стверджував, що сенс життя будь-якого вчителя "...у творчій праці, що наближається до мистецтва. Це – наближення майстерності... Тільки через працю лежить шлях до мудрості, творчості, науки". Відтак в основу моделі особистих та професійних якостей учителя він пропонував покласти любов до дитини, віру в неї, творчий підхід до педагогічної праці. Отже, фундамент, на якому має стояти школа, – це творчо активний учитель [6, с. 50-63].

Про напрям професійної переорієнтації вчителя від просвітництва до здійснення життєтворчої та культуротворчої місії йдеться і в Законі України "Про вищу освіту". Своєчасність нових підходів до професійної підготовки майбутніх учителів музики зумовлено інтеграцією України до європейського культурно-освітнього простору, розширенням ринку праці музикантів, музичних педагогів, встановленням жорстких вимог до спеціальної та професійно-педагогічної освіти.

У прагненні до ідеалу вчитель музики має синтезувати ряд властивостей. Він насамперед повинен бути: *науковцем* (володіти навичками управлінця-менеджера для керівництва учнівським колективом), *медиком* (знати фізичні та розумові межі дитячого організму, рамки психологічного та фізичного навантаження), *артистом* (уміти перевтілюватися, володіти правильною дикцією, художнім словом, проявляти свій артистизм на сцені), *наставником* (допомогти учням перенести здобуті знання на практику), *менеджером* (планувати, оцінювати, вносити зміни до навчального процесу для досягнення учнями очікуваних результатів, забезпечувати необхідними ресурсами), *розробником навчальних програм* (вміти визначати очікувані навчальні результати, навчальні завдання, які приведуть до досягнення цих результатів, способи перевірки (оцінювання), необхідні ресурси та час) тощо.

Розв'язання проблеми формування творчої активності майбутнього вчителя музики має велике практичне значення, адже школі необхідні не просто вчителі високої кваліфікації, а вчителі-творці, учителі-майстри, вчителі-новатори. На

цьому наголошували такі видатні педагоги, як Г. Ващенко, С. Русова, В. Сухомлинський, А. Макаренко, К. Ушинський, Г. Сковорода та інші.

Ідея творчо орієнтованої музичної освіти визначається:

- ❖ на рівні вчителя(викладача) та учня(студента);
- ❖ на рівні творчого процесу та інноваційності отриманого результату;
- ❖ на рівні особистісного перетворення та створення творчого середовища;
- ❖ на рівні співтворчості суб'єктів творчого процесу;
- ❖ на рівні необхідності розвитку та реалізації творчих можливостей і потреб кожної особистості [4, с. 20-24].

Педагог повинен не тільки навчати і виховувати. Йому належить важлива місія - розкрити закладені природою здібності учнів (студентів), допомогти знайти своє життєве покликання. На це здатний лише справжній майстер педагогічної справи, який уміє: самостійно аналізувати педагогічні явища, бачити основне педагогічне завдання і шляхи його оптимального вирішення, надихати та спонукати учнів до праці.

Визначимо вимоги до формування творчої активності майбутнього вчителя:

- ❖ дотримуватись санітарно-гігієнічних норм, режиму дня, харчування, фізичної та розумової активності, що створює умови для продуктивної професійної діяльності;
- ❖ створити широку наукову та методичну базу необхідного матеріалу для залучення особистості до робочого процесу;
- ❖ широко використовувати засоби наочності та технічні засоби навчання, власний показ та демонстрацію, акцентувати увагу на найважливішому та найскладнішому;
- ❖ організовувати зустрічі на різних рівнях, відвідувати заходи та брати самим участь у конкурсах, олімпіадах для посилення інтересу учнів;
- ❖ не забувати, що все може стати повсякденним, якщо це надто часто [4, с. 20-30].

Вступаючи в професійне життя, майбутній музичний вихователь (співак і вокальний педагог) повинен: володіти сучасними методиками музичного виховання та навчання співу; володіти організаційними методами роботи та культурою мовлення; вміти демонструвати вокальні твори, цілеспрямовано готувати голос до виконання; вміти аналізувати музичні твори, стилі та манеру виконання [2, с. 8-10].

Проаналізувавши схему творчого підходу до виконання завдань Г. Альтшуллера, можна запропонувати програму формування творчої активності майбутнього вчителя:

- ❖ перший етап – потреба в пошуку нового, невідомого;
- ❖ другий етап – виділення нового й невідомого в проблемі;
- ❖ третій етап – перехід неусвідомленого в проблемі у свідоме (інсайт);
- ❖ четвертий етап – виділення відомого в невідомому (аналогії);
- ❖ п'ятий етап – перенесення сутності, механізмів, функцій відомого в невідоме;
- ❖ шостий етап – розуміння та освоєння нового, невідомого [3, с. 30].

Творча активність вчителя музики – це гармонійний синтез суперечностей творчого середовища, можливостей самостійного вибору стратегій, пріоритетів, тактик навчання та стилю роботи вчителя з учнем для досягнення найкращого результату.

Отже, у процесі навчально-виховної роботи педагог своєю творчою діяльністю має проектувати розвиток особистості учня, уявляти, яким він стане громадянином. Цей рівень свідчить про високу культуру взаємодії педагога й учня. Він притаманний тим педагогам, для яких їх професія є покликанням. Як правило, такі вчителі формують в учнів (студентів) уявлення про ідеальну людину і виступають своєрідним моральним еталоном, за яким дитина чи підліток визначає власні та загальнолюдські чесноти.

Література

1. Кузь В.Г . Учитель нового покоління. *Підготовка педагогічних кадрів у вищих навчальних закладах у контексті процесів глобалізації*: матеріали Всеукраїнської наук.-метод. конф. / ред. Н. С. Побірченко. Умань, 2005.
2. Кушка Я. С. *Методика навчання співу: посібник з основ вокальної майстерності*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013. 288 с.
3. Саєнко Т. *Формування творчої активності майбутнього вчителя. Рідна школа*. 2007.
4. Табаник І. М. *Формування та розвиток особистості сучасного вчителя*. К., 2005.
5. Ростровський В. М., Сидір М. В. *Уроки музики: посібник для вчителя*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 60 с.
6. Сухомлинський В. О. *Методика виховання колективу*. Т. 3. 1977.
7. Стахевич О. Г. *Основи вокальної педагогіки. Частина 1: навч. посібник*. Харків-Суми, 2002. 92 с.
8. Стефіна Н. В. *Педагогічна скринька майбутнього вчителя: навчальний посібник для студентів, аспірантів, викладачів, методистів, керівників практики середніх та вищих педагогічних навчальних закладів, вчителів шкіл різного типу*. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2006. 328 с.
9. Юцевич Ю. Є. *Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу*. Київ, 1998. 158 с.

ТВОРЧА САМОСТІЙНІСТЬ ОСОБИСТОСТІ: ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФЕНОМЕНУ

Полехіна О. Г.,

викладач Чернігівської міської школи мистецтв

Сучасна культурно-освітня політика нашої держави спрямована на створення необхідних умов для творчої самореалізації кожного громадянина України. Відтак питання, пов'язані з творчістю, самовираженням, саморозвитком та самоактивністю особистості у практичній діяльності потребують особливої уваги.

У науковому просторі немає чіткого тлумачення дефініції "творча самостійність". Уявлення дослідників про зміст, структуру та рівні творчої самостійності неоднозначні. Відсутність необхідної єдності у трактуванні пов'язана як зі складністю та багатоаспектністю проблеми, так і з методологічною позицією науковців. Для заглиблення у сутність досліджуваного феномену розглянемо спочатку його родове поняття – "самостійність".

Одним із перших у педагогічній науці значення самостійності особистості в оволодінні знаннями, вміннями і навичками обґрунтує Я. Коменський. Він наголошує на необхідності привчати вихованців до самостійної роботи, у процесі якої формується самостійність як якість особистості. Педагог підкреслює, що людина, яка керується не чужим розумом, а своїм власним, розвиває в собі здібності проникати в саму суть явищ і речей, розуміти їх істинний зміст і використовувати у практичній діяльності.

Засновником психолого-педагогічного напрямку дослідження проблеми самостійності є К. Ушинський. У своєму науковому доробку він надає великого значення формуванню у вихованців навичок самостійної діяльності. Однією з основних вимог методики викладання він визнає умову обов'язкової самостійності в набутті знань та самостійності суджень і висновків: "...самостійні ж думки витікають із самостійно ж здобутих знань" [6, с. 34]. Учений відстоює принципи активного навчання, визначаючи самостійну роботу не лише одним із засобів активізації навчально-виховного процесу, а й програмою самоосвіти на все життя.

Не втрачає своєї актуальності й сьогодні науковий доробок В. Сухомлинського. Найбільшого значення педагог надає самостійному накопиченню знань: "як мускули стають безсилими, кволими без праці і вправ, так і розум не формується без розумового напруження, без думки, без самостійних пошуків [5, с. 585]. В. Сухомлинський основою навчання вбачає практичну самостійну діяльність, яка забезпечить розкриття творчого потенціалу особистості, формування її самостійності, критичності мислення, активності. Учений зазначає, що самостійність особистості у навчальній роботі досягається введенням елементів дослідницького і проблемного характеру, наукового пошуку тощо.

У науково-методичній літературі, що стосується змісту музичної освіти, уживаються вирази "творча самостійність", "самостійне музичне мислення", "самостійна робота на музичному інструменті". Причому трактуються ці поняття по-різному і найчастіше досить приблизно. Г. Ципін зазначає: "поняття самостійності у навчанні музиці взагалі і музичного виконавства зокрема неоднорідне за своєю структурою і внутрішньою сутністю... Власне у педагогічному аспекті проблема виховання самостійності учня-музиканта зачіпає і методи викладання, і прийоми (способи) вчення, і форми організації навчальної діяльності у музично-виконавському класі" [8, с. 356–357].

Аналіз досліджень показує, що у сучасній музично-педагогічній науці самостійна робота розглядається в декількох значеннях: як характеристика особистості ("самостійність особистості"); як характеристика інтелектуальної діяльності учня ("самостійність мислення", "інтелектуальна самостійність"); в якості найбільш загального показника – "творчої самостійності".

Необхідно відзначити, що названі категорії не мають суворого розмежування, не виключають одна одну і у багатьох сенсах взаємопов'язані. Виховання самостійності досягається у самостійній діяльності і є складним багатограним процесом, в ході якого самостійність проходить ряд рівнів. Логіка цього процесу передбачає рух від репродуктивно-наслідувальної до пошуково-виконавської і від неї – до творчо-самостійної діяльності. Ця закономірність була науково обґрунтована Л. Виготським у його вченні про "зону найближчого розвитку" і стала

провідною у концепції розвивального навчання, де постулюється положення про самостійність як про провідне новоутворення особистості, що виступає основним показником ефекту, який досягається в освіті.

Розроблені у дидактиці теорія розвиваючого навчання і концепція змісту досвіду продуктивної діяльності були творчо адаптовані до сфери музичної освіти Г. Ципіним. Ним сформульовані принципи розвиваючої музичної освіти і, зокрема, принцип відходу від пасивних, репродуктивних методів навчання, що передбачає таку роботу з текстом, за якої "з максимальною повнотою виявлялася б самостійність, творча ініціатива учня-виконавця" [8, с. 358]. На думку О. Суркової, творчість – це завжди самостійність, хоча самостійність не завжди творчість.

На нашу думку, однією з головних цілей сучасного вчителя музичної школи має бути розвиток творчої самостійності учня. Вчитель повинен покроково навчати дитину мислити творчо, усвідомлювати свої творчі здібності та можливості через самостійну творчу теоретично-практичну діяльність, вміти орієнтуватись без сторонньої допомоги в сучасному інформаційному середовищі. У заняттях музикою творча самостійність виявляється як здатність самостійно здійснювати весь цикл роботи над твором, створювати свій образ музичного тексту та характер виконання музичного твору.

Для глибшого розуміння змістовної сутності поняття "творча самостійність" розглянемо деякі його тлумачення. Так, П. Підкасистий стверджує, що творча самостійність є специфічною якісною характеристикою особистості, яка виявляється у її прагненні до творчої діяльності, умінні будувати свою творчість та ефективно здійснювати цю діяльність самостійно [3]. М. Кухарев зазначає, що творча самостійність як якість особистості "найчастіше супроводжується творчим початком, готовністю до пошукової роботи, але не завжди містить у собі елементи дослідження на вищому рівні спілкування" [1, с. 110]. М. Махмутов розглядає творчу самостійність як інтелектуальну здатність учня мати власні судження, вносити елементи новизни та творчості в свою діяльність; уміння, що дозволяють самостійно вчитися [2]. О. Садовнікова визначає творчу самостійність як когнітивну якість особистості, яка забезпечує успішне засвоєння навчального матеріалу в процесі його самостійного опрацювання й виявляється в здатності учня до самостійного продукування висловлювання відповідно до мети й ситуації спілкування [4]. Д. Харічева під творчою самостійністю розуміє інтегративне особистісне утворення динамічного характеру, яке забезпечує високий рівень успішності в практичній реалізації задумів і намірів у будь-якому виді діяльності без стороннього втручання [7].

Отже, думки вчених розкривають різні аспекти цього складного поняття. Вони розглядають творчу самостійність як прагнення до творчої діяльності, інтелектуальну здатність учня мати власні судження, інтегративне особистісне утворення динамічного характеру. Спираючись на ґрунтовні дослідження сучасних науковців ми вважаємо, що творча самостійність – це діяльність особистості, яка ґрунтується на прагненні створювати нове, неординарне й здійснювати це своїми силами за власними ідеями.

Література

1. Кухарев Н.В. Формирование умственной самостоятельности. Мн.: Нар. Асвета, 1972. 136 с.

2. Махмутов М. И. Организация проблемного обучения в школе. Каунас: Швиеса, 1983. 219 с.
3. Пидкасистый П. И. Самостоятельная деятельность учащихся: Дидактический анализ процесса и структуры воспроизведения творчества. М.: Педагогика, 1972. 184 с.
4. Садовнікова О. П. Розвиток творчої самостійності учнів колегіумів в процесі вивчення української мови: автореф. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02. К., 2008. 20 с.
5. Сухомлинський В. О. Вибрані твори: в 5 т. К. : Рад. школа, 1977. Т. 4. 638 с.
6. Ушинский К. Д. Собрание сочинений. М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1949. Т. 2. 226 с.
7. Харичева Д. В. Формирование творческой самостоятельности подростков в учреждениях дополнительного образования средствами эстрадного пения: автореф. дисс. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.01. М., 2007. 18 с.
8. Цьпин Г. М. Формирование активного, самостоятельного творческого мышления учащегося-музыканта. *Психология музыкальной деятельности: учеб. пособие* / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова и др. / под ред. Г. М. Цьпина. М. : ИЦ "Академия", 2003. С. 355-361.

ПРО ЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОМПОЗИЦІЯХ

*Чайка Юлія Володимирівна,
студентка 2 курсу факультету культури і мистецтв
імені Олександра Ростовського
Ніжинського державного університету імені Микола Гоголя,*

Традиції української культури століттями збирались та доповнювались нашими предками. З року в рік створювалась багатовікова система обрядів та вірувань, які до сьогодні мають значну сходинку в сучасному суспільстві. Українські звичаї, традиції, обряди – це найдорожчий скарб, який допоміг вижити нашій нації, зберегтися у віках, розвиватися та вдосконалюватися [9, с. 2.]. Безліч іноземних туристів, які цікавляться культурою інших народностей, із захопленням вивчають і нашу культуру - символічну, цікаву, багатозначущу та досить неординарну в плані проведення святкувань.

Фольклорні традиції сьогодні в Україні розвиваються переважно не в побуті або середовищі народу, а в так званих вторинних формах культури: аматорських колективах (етнографічних або фольклорних), які використовують автентичний матеріал в елементарних сценічних формах і які є, по своїй суті, синтетичними (наприклад, ансамблі "Покуття", "Галичина" та ін.); професійних колективах (ансамблях танцю, ансамблях пісні і танцю, народних хорах, фольклорно-етнографічних колективах), які обробляють фольклор до високого художнього рівня; на професійній балетній сцені у виставах, створених на основі музично-хореографічного фольклору [7, с. 28].

На різних теренах України народний танець має свої особливі лексично-стилістичні прояви, які наповнені колоритом та багатством українських традицій, пронизаних національним духом. У кожному регіоні представлені свої різновиди хореографічних композицій, які показують унікальність української традиції по-

своєму. Розглядаючи їхні композиції (поліську польку чи слобожанську кадрили, яскравий гопак чи подільський козачок або гуцулку), у кожному з них можна побачити нотки багатої на традиції української культури: різдвяно-новорічні свята, обряди заклику та зустрічі весни, купальські гуляння, збирання врожаю та безліч інших процесів праці, обряд українського весілля, проводи на полонину тощо. Адже саме український народний танець відтворює всі види темпераменту народу: мужність та хоробрість хлопців, чарівність та граціозність дівчат.

Значним внеском у розробку теоретичних засад хореографії є праця К. Василенка "Український танець" [3]. У його праці "Лексика українського танцю" вперше у світовій хореографічній науці зроблено спробу проникнути у глибину проблеми і почати дослідження з морфології руху та структури його взаємопов'язаних пластичних елементів, їх характерних ознак, використання у різноманітних жанрах та видах українського танцю [2].

Розглядаючи українську народну хореографію як поліфункціональне явище, С. Легка відзначає, що життя народного танцю пов'язане з хореографічним фольклором і первісно є синкретичним, невіддільним від традиційно народного способу самовираження в пластичному мистецтві. Корінням своїм народні ігри, хороводи, веснянки, гаївки, весільні та похоронні обряди й звичаї сягають давнини [4].

Самодостатність українського народного танцю як окремого сценічного жанру обстоював один із видатних хореографів ХХ ст. В. Авраменко. Учень і послідовник В. Верховинця, В. Авраменко був обізнаний із педагогічною системою та науково-теоретичними дослідженнями вчителя в царині української народної хореографії і став гідним продовжувачем започаткованих ним традицій. Відродженню українського народного танцю В. Авраменко, на думку дослідника його творчості І. Книша, надавав не тільки культурно-мистецького значення, а й вважав його важливим засобом національного виховання: "Хочу наукою танцю розбудити в молоді любов до України, бажання спільної думки української", – писав балетмейстер, розуміючи значущість цієї справи для виховання національної свідомої молоді [3]. Однією з найважливіших особливостей творчості В. Авраменка було те, що у його репертуарі широко представлені танці, які репрезентували різні регіони України, різні звичаї й традиції. Цей регіоналізм у творчості майстра виступав як чинник єдності й соборності української нації, вірним сином якої він був і якій присвятив свій талант віртуоза-балетмейстера, вчителя і пропагандиста народної культури. І. Пігуляк виразніше, ніж І. Книш, розкриває значення В. Авраменка у справі відродження традицій українського танцю в різних культурних середовищах [4] і збагачення української народної хореографічної культури [5].

Розвиток традиційної української танцювальної культури на початку ХХ століття відбувався у взаємодії різних тенденцій, що відображає характерний для даного періоду і художній пошук. Сучасний світ, за всієї різноманітності його проявів, із суто культурологічного погляду розвивається у взаємодії двох потужних тенденцій, що чітко виокремилися. Перша з них – глобалізація, що закономірно передбачає утворення "спільного поля життєдіяльності" для всіх народів земної кулі [4].

Друга тенденція наприкінці ХХ століття – повернення до національних традицій, що передбачає не формальний, а змістовий аналіз при створенні нових, модерних форм і композицій з використанням лексики народного танцю. Відродження традицій можливе за умови розуміння останніх не як повторення минулого, а як подальший розвиток, збагачення, наповнення новим змістом [8].

Велику роль у постановці хореографічної композиції балетмейстером відіграють і костюми, в яких основним призначенням є розкриття історичного колориту та яскравість традиційних святкувань того регіону, який представлений на сцені. Такі костюми можна вважати своєрідним мостом між сучасністю і минулим, тому, як тільки артист з'являється на сцені, між ним і глядачем встановлюється невидимий глибинний контакт. Такий костюм багаторазово підсилює враження від танцю, створюючи цілісний сценічний образ [6].

Підсумовуючи, можна сказати, що український танець є відображенням душі українського народу, його історичної діяльності і національного духу; відображенням традицій, наповнених масштабністю символічного значення серед українського народу.

Література

1. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. К.: Мистецтво, 1996. 424 с.
2. Василенко К. Ю. Український танець. К.: ПСКПК, 1997. 281 с.
3. Коломієць В. А. Майстер народного танцю. *Музика*. 1995. № 2. С. 60-61. 2000. № 1/3. С. 25–27.
4. Науковий вісник. Серія "Філософія". Харків: ХНПУ, 2015. Вип.45 (частина І). С.18-26.
5. Пігуляк І. Василь Авраменко і відродження українського танку. Нью-Йорк, 1979. 68 с.
6. Соболев О. Три зустрічі з В. Верховинцем. *Музика*. 2000. № 1/3. С. 25-27.
7. Толстых И. Н. Этнокультурные особенности хореографического искусства корейцев: автореф. дис. ... канд. истор. наук: спец. 07.00.07 – "Этнография, этнология и антропология". Владивосток, 2010. 28 с.
8. URL: https://gotodance.ru/articles/rol_tancevalnogo_kostyuma.
9. URL: <https://spal.at.ua/news/korovaj/2017-12-04-53>.

РОЗДІЛ 2 ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА, ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ТА ВИКОНАВСТВО

РОЗКРИТТЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ДИРИГЕНТА

*Лужанська Олена Володимирівна,
викладач першої категорії
КЗ "Одеський коледж мистецтв імені К.Ф.Данькевича"*

*"Здатність творити є великий дар природи;
процес творіння є великою тайною; мить творчості
є хвилиною великого священнодійства"
В. Белінський*

Творча особистість – це цілісна індивідуальність, яка виявляє свої здібності, мотивацію, вміння, що забезпечують їй здатність творити щось якісно нове. Музичне мистецтво відкриває широкий простір для самореалізації людської індивідуальності як вільного у своїй творчості суб'єкта. Своєрідно відображаючи явища суспільного життя, музика допомагає розкривати духовний світ людської особистості. Диригент у процесі інтерпретації музики відштовхується від авторської філософії сприйняття навколишнього світу, але втілює свої особисті почуття та емоції, які є наслідком сприйняття художніх образів музичного твору. Тому розвиток творчої особистості майбутнього диригента, його художнього смаку та креативності є одним з головних завдань педагога.

Індивідуальні заняття з диригування є багатогранним процесом, який включає різноманітні види діяльності. Це своєрідна лабораторія творчої думки (як студента, так і педагога), результатом якої є виконання авторського твору з неповторною індивідуальною специфікою.

Американський психолог Джон Пол Гілфорд вважав, що творча особистість та креативність мислення пов'язані з домінуванням чотирьох параметрів: *оригінальність* як здатність продукувати віддалені асоціації й незвичайні відповіді; *семантична гнучкість* як здатність бачити об'єкт під новим кутом зору та виявляти його нове використання; *образна адаптивна гнучкість* як здатність змінювати сприйняття об'єкту таким чином, щоб побачити в ньому нові ознаки і можливості для використання; *семантична спонтанна гнучкість* як здатність продукувати різноманітні ідеї в незвичайній ситуації. В основі креативності лежить здатність виходити за рамки стереотипних асоціацій, праця з широким семантичним полем [2].

Однією з умов, що сприяє розвитку творчого мислення, є широта кругозору виконавця. Чим більше знань, тим різноманітнішим буде вирішення творчих задач, більш пізнавальним буде активне семантичне поле, ширшими будуть канали сприймання та обробки навчальної інформації про художні образи.

Уявлення про музичний твір формуються поступово, в міру придбання людиною певного досвіду. Всі образи, якими б химерними вони не були, ґрунтуються на тих враженнях, які ми отримуємо в реальному житті. Зв'язок з дійсністю відбувається за допомогою уяви, образи якої пов'язані з минулим досвідом. Тобто творча діяльність знаходиться в прямій залежності від багатства й різноманітності колишнього досвіду людини. З цього можна зробити висновок, що необхідно в різних аспектах розширювати досвід особистості, який стане фундаментом подальшої творчої діяльності.

Будь-який музичний твір сприймається на основі конкретних життєвих, музичних вражень, умінь, уявлень. Ідейно-художньому й естетичному вихованню диригента сприяють вивчення кращих зразків музики українських та зарубіжних композиторів-класиків, шедеврів художньої літератури, живопису, архітектури.

Так, К. Ігумнов вважав, що в розкритті художніх образів важливу роль відіграє оточуюча дійсність - природа, життя, побут, особисті переживання, література, живопис, театр. Г. Нейгауз говорив студентам: "Беріть з навколишнього все, що можна взяти. Усе додається, усе переплавиться в горні творчої роботи" [4].

Процес формування диригента здійснюється поетапно. Спочатку – навчання художньо-технічним навичкам (музично-теоретичний аналіз твору, програвання його на інструменті, аналіз партій, детальний розбір форми, фактури, стилю твору тощо), потім перехід до самостійного добору і варіювання диригентських жестів відповідно до виконавських задач, що виникли під час знайомства з новим хоровим твором.

Значним резервуаром підвищення якості розвитку технічних навичок диригента є взаємодія навчальних дисциплін: "Фортепіано", "Диригування", "Сольфеджіо", "Теорія музики", "Гармонія".

Під час роботи над емоційно-образним змістом твору можливе використання такого прийому, як "переклад" музики в колір. Відомо, що деякі вчені й митці (Аристотель, Ньютон, Римський-Корсаков) відмічали, що між кольоровими і музичними враженнями є дещо спільне. Це спільне полягає в гармонійному поєднанні кольорів, звуків, які справляють емоційний вплив на людину. Музика і образотворче мистецтво можуть супроводити й доповнювати одне одного. Проте кожен з цих видів мистецтва має свою мову і оперує специфічними художніми образами. Також розвитку творчого мислення диригента сприяють порівняння музичних творів різних авторів, які написані на однаковий поетичний текст, та можливість індивідуального розуміння й інтерпретації.

Велике значення в розкритті художнього образу твору на індивідуальних заняттях з диригування має робота концертмейстера. Окрім розучування тексту зі студентами, вона передбачає знання специфіки диригентського жесту, контроль за якістю виконання тощо. В діяльності концертмейстера поєднуються творчі, педагогічні та психологічні функції, які важко відокремити в навчальному процесі чи публічному виступі.

Під роботою концертмейстера з викладачем та студентом мається на увазі підпорядкування акомпанементу згідно з художнім смаком виконавця. Концертмейстер не повинен відмовлятися від власної художньої індивідуальності, оскільки чутливий супровід тільки надасть наснаги виконавцю. Це творча співпраця з метою узгодження плану виконання музичного твору.

Мистецтво концертмейстера – це основа цілого. Функція концертмейстера не вторинна. Для створення цілісної звукової картини твору потрібна спільна творча діяльність концертмейстера, викладача і студента.

Особливе значення в розвитку творчого мислення студента має підтримка його роботи викладачем. Г. Сковорода свого часу боровся проти схоластики та обмеженості мислення у викладачів. Т. Шевченко з любов'ю писав про високе покликання педагогів, які метою свого життя вважали самовіддане служіння народові.

Мистецтво викладача виявляється в тому, як він організовує самостійну роботу студентів, знаходить контакт й потрібний тон спілкування в різних педагогічних ситуаціях. Це й орієнтація на розуміння думок студента, на сприйняття іншого погляду, а також уміння доводити свою думку, тобто це орієнтація на діалогічне мислення, визнання права на власну думку і позицію. Сукупність особистих якостей викладача (ерудованість, майстерне володіння методикою, творчий підхід до справи) формують його авторитет, тобто загальноновизнану студентами значущість його достоїнств і оснований на цьому силу його виховного впливу.

Прояв творчості має прямий зв'язок з креативністю як у мисленні, так і в почуттях. У мисленні це сприятливість до нових ідей і образів, гнучкість і оригінальність ідей в розробці нових завдань. У почуттях – це подолання емоційних бар'єрів, здатність володіти своїми емоціями й психологічна проникливість в емоційний світ партнерів по спілкуванню.

Отже, творчість – це складний емоційний процес, форма прояву художньо-творчої діяльності студента як креативної особистості. Розвиток художньо-образного мислення студента дає унікальну можливість пізнати музичне мистецтво, оволодіти музичною мовою, композиційними та драматургічними особливостями музичних форм і жанрів.

Література

1. Виготський Л.С. Психологія мистецтва / ред. Иванова. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. 57 с.
2. Гілфорд Дж., Торренс Е. Г. Концепція креативності. 1967.
3. Mednich S.A. The associative basis of the creative process. *Psychological Review*, 1962. P. 220-232.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.

АРТИСТИЗМ І ЙОГО РОЗВИТОК В УЧНІВ НА УРОКАХ СПІВУ

*Лукашенко Світлана Юрївна,
старший викладач вищої категорії Черкаської ДМШ №5*

Сучасний етап суспільного розвитку характеризується тим, що людська праця стає все більш творчою. Це викликає певні зміни в сфері освіти: відбувається переосмислення духовних цінностей, виникає необхідність пошуку нових технологій розвитку особистості, найповнішого розкриття її творчого потенціалу.

Однією з важливих проблем музичної освіти є розвиток артистизму музикантів-виконавців, що вимагає спрямування навчальної роботи в цьому напрямку з перших кроків навчання дитини в музичній школі. Благодатним підґрунтям для розвитку артистизму в учнів є будь-які музичні заняття - гра на інструменті, хоровий та сольний спів. Однак особливо сприятливі умови складаються при навчанні вокалу.

Феномен артистизму досліджують різні науки - філософія, естетика, психологія, педагогіка, музична педагогіка в тому числі.

Артистизм розглядається як особлива виразна якість, яка проявляється в різних видах мистецтва. Так, проблема розвитку артистизму стала предметом дослідження К. Станіславського, який вважав, що артистові, який глибоко проникнув у творчі завдання, немає часу займатися собою як особистістю і своїми хвилюваннями. Найголовніше завдання актора – досягнути природного людського самопочуття, яке є важливою складовою артистизму. Вчений розрізняв внутрішнє, зовнішнє і загальне сценічне самопочуття. Внутрішнє сценічне самопочуття відноситься до "роботи актора над собою у творчому процесі переживання". Зовнішнє сценічне самопочуття об'єднує елементи системи, що відносяться до "роботи актора над собою у творчому процесі втілення" (це міміка, інтонація, мова, рух, пластика). Найбільш істотним моментом, що протидіє прояву артистизму, є публічність творчості (яка може супроводжуватися відчуттям переляку, конфузу, сором'язливості, відповідальності, тобто втратою влади над собою). На думку К. Станіславського, в кожному хвилину знаходження на сцені актор повинен бути зосереджений на образі та логіці його переживання [2].

Проводячи паралель з музичною діяльністю, важливо звернутися до того музичного образу, який ви хочете передати для свого слухача; побудувати так сюжетну лінію музичного твору, щоб вона мала свою логіку розвитку, свою кульмінацію. Важлива роль у становленні артистизму належить фізичним діям: вихід на сцену, постава, уклін-вітання, посадка за інструмент, налаштування на виконавський образ, саме виконання, уклін і вихід зі сцени. Точність фізичних дій викликає потрібне сценічне переживання, яке, в свою чергу, уточнює дію, робить її більш обґрунтованою, більш відповідною ситуації.

Говорячи про шляхи і засоби розвитку артистизму музиканта, відзначимо специфічну залежність даного феномена від *вікових особливостей виконавця*.

Так, розвиток артистизму у дітей молодшого віку на уроках співу приносить свої плоди. Діти з захопленням займаються співом, особливо якщо їх хвалити і всіляко заохочувати, підтримувати ініціативу. Артистичний досвід напружується як під час виступів на сцені, так і вдома, під час розігрування різноманітних сценок перед родичами і друзями. Також важливим засобом розвитку артистизму у молодших учнів є хоровий спів.

Розвиток артистизму дітей у сімейному колі можна здійснювати шляхом: селфі, придумування ряду емоцій, декламації вірша чи виконання пісні на камеру (так розвивається впевненість дитини); систематичної роботи над дикцією через віршики, скороговки, діалоги (якщо не всі звуки вимовляються); використання ігор з пантомімою тощо.

Уроки вокалу є також важливим чинником розвитку артистизму молодших учнів. Так, можна використовувати ігрові вправи (для язика, губ) і скороговки у

поєднанні з дрібною моторикою та мовленням. Для цього вибираємо жартівливий дитячий вірш, де описуються будь-які активні дії, які можна проілюструвати або супроводити рухами рук. Вірш читається вголос (напам'ять) та всі дії показуються пальчиками. Чим більше дрібних рухів використовується у вправі, тим краще. Таким чином розвивається моторика, мова і пам'ять дитини. Наприклад: "Ми писали, ми трудилися, наші пальчики втомились. Ми трошки відпочинемо, і знов писати почнемо!"

Ще одним способом розвитку артистизму молодших учнів є різноманітні вправи, наприклад, вправа "Повтори". Будь-якому співакові-початківцю необхідний орієнтир, приклад для наслідування. Сьогодні youtube пропонує величезну кількість різноманітних прикладів співочого мистецтва, які можуть стати прикладом для наслідування. Завдання – повторити емоції, динамічний план, копіювати манеру виконання, інтонації, позу, міміку, жести тощо.

У процесі навчання співу доцільно використовувати вправи на концентрацію уваги. Для того, щоб втілити задумане, потрібно навчитися не відволікатися на зовнішні подразники, вміти швидко зібратися і налаштуватися на потрібний образ. Для цього існує ряд технік і вправ: "Зворотній відлік" (закрити очі і рахувати про себе від 100 до 1 в одному не дуже швидко); "Концентрація на предмет" (сконцентрувати погляд на якомусь одному предметі (наприклад, годинник на стіні), ні про що зайве не думати; "імпровізація" (грати якусь роль за допомогою пластики, мови, акторської майстерності); "Дзеркало" (учень повторює за вчителем певні рухи. Це розвиває уважність, реакцію, інтуїцію і відчуття партнера).

Як розвивати артистизм у процесі навчання у класі вокалу учнів підліткового віку?

Так, молодші підлітки характеризуються підвищеною стомлюваністю, що викликає необхідність будувати заняття за мозаїчним принципом, тобто чергуючи різні форми роботи, включати твори контрастного емоційного змісту, перевтілення в образ яких буде цікаво для підлітка. Слід враховувати, що учні цього віку схильні до стереотипних дій і стандартів поведінки. Виходячи з цього, зміст уроку повинен бути сконцентрований на емоційній сфері. Бажання відмежуватися від усього дитячого вимагає надавати особливої уваги співочому репертуару (особливо тексту), який повинен відповідати інтересам дітей. Тому слід підбирати образи, відповідні потребам конкретної дитини.

Учні старшого підліткового віку відчувають надлишок енергії, що є сприятливим підґрунтям для розвитку артистизму. Таким учням можна запропонувати більш "далеке" завдання: досконало вивчити задум композитора, реконструювати передісторію подій тощо.

До якісно нових особливостей цього віку, які необхідно враховувати в музично-педагогічній діяльності, відноситься і зміна взаємовідносин між хлопчиками і дівчатками, зародження інтересу до інтимного світу дорослих. Тому в навчальний план слід включати музичні твори, пов'язані з внутрішніми переживаннями людини, що сприятиме розвитку артистизму.

Дітей цього віку характеризує також гіпертрофоване почуття власної гідності й жага популярності, що також позитивно впливатиме на розвиток артистичних якостей. Для музиканта-виконавця артистизм є ключовим чинником розвитку інтерпретаційних здібностей, уміння швидкої зміни станів і почуттів,

налаштування на той чи інший емоційний модус, присвоєння характеру, мислення героя твору і діяння в руслі його логіки.

Тут виникає питання про володіння спеціальною психотехнікою, яка спонукає співака (або виконавця-інструменталіста) до акторського самовираження. Проникнення в образ означає присвоєння виконавцем інтелектуальних та емоційних реакцій, особистісних і фантазійних змістів психіки композитора, відображених у нотному тексті через музично-поетичний образ. Для досягнення задуму слід визначити смислове значення кожної вказівки в нотах, вловити їх як проєкцію певного почуття, настрою, стану, ставлення, оцінки, дії, руху тощо.

Процес розвитку артистизму можна уявити в наступній послідовності: розуміння змісту – запам'ятовування – уявлення його – емоційне втілення шляхом емпатії. В якості засобів розвитку можуть виступати прийоми: вивчення композиторського задуму, переживання почуттів, цілісне досягнення, мотиваційний аналіз дій героїв, виправдання їх бажань і прагнень.

Для розвитку артистизму підлітків використовуються такі методи і прийоми: демонстраційний, ігровий, словесний, спостереження, вправи. Параметрами розвитку артистизму підлітків, які навчаються у класі вокалу, є: розуміння змісту музичного твору; запам'ятовування особливостей музичного зразка; рівень уявлення художнього; емоційне досягнення твору.

Учням-підліткам можуть бути запропоновані наступні завдання: конкретизувати художні вимоги до вокального звуку; визначити темброво-динамічні градації музичного твору, тобто занурюватися в гармонію звуків й шукати найтонші нюанси в співі.

Отже, артистизм – це вміння передавати емоційну інформацію за допомогою рухів, міміки, виразу очей і голосу; це мистецтво перевтілення; корисна якість людини, яка супроводжує її у повсякденному житті. Артистизм необхідний акторам, викладачам, журналістам, торговим представникам тощо. Вкрай важливим є він і для музиканта-виконавця.

Література

1. Бажанова Р. К. Феномен артистизма в контексте современной культуры. *Фундаментальные проблемы культурологии*: в 4 т. Т. II: Историческая культурология / отв. ред. Д. Л. Спивак. СПб.: Алетейя, 2008. С. 274-282.

2. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Ч. 1, 2 / общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского. М., 508 с.

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ВОКАЛІСТІВ

Сушко Дмитро Казимирович,

викладач постановки голосу КЗ "Бердичівський педагогічний коледж"

В сучасних умовах розвитку національної освіти особливого значення набуває модернізація фахової підготовки студентів. Питання професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів розглядалися в дослідженнях Я. Кушки, О. Ростовського, О. Рудницької, Л. Хлебнікової, Р. Юссона, Ю. Юцевича та інших. Серед розмаїття проблем, присвячених фаховій підготовці спеціаліста-

музиканта, науковці висвітлювали окремі тенденції вокального розвитку студентів. Однак аналізу новітніх методик, орієнтованих на вокально-педагогічну діяльність, не приділено належної уваги. Відтак проблема вдосконалення професійної підготовки студентів-вокалістів була й залишається актуальною.

Ефективність розвитку співацького голосу майбутніх педагогів-вокалістів залежить від методів, за допомогою яких викладач вокалу формує та розвиває співацький голос студента, здійснює процес передачі вокально-педагогічного досвіду.

М. Фіцула зазначає, що "метод навчання – це спосіб упорядкованої, взаємопов'язаної діяльності вчителя та учнів, спрямованої на вирішення завдань освіти, виховання і розвитку в процесі навчання" [5, с. 129].

На сьогодні у вокальній педагогіці використовуються різні методи розвитку співацького голосу.

Спираючись на дослідження Я. Кушки, Р. Юссона та Ю. Юцевича [3; 6; 7], можна виділити п'ять основних груп методів:

1) *методи прямого впливу на м'язові установки* (специфіка цих методів полягає у безпосередньому впливі на певні м'язові групи, які регулюють процес голосоутворення. Головним серед них є ротові установки співака, вплив на характер артикуляції голосних, дикцію, вдих, видих та опору дихання);

2) *методи впливу на тембр голосу шляхом зміни забарвлення голосних* (суть даних методів полягає у впливі на тонус гортані та настроюванні ротоглоткового каналу шляхом змінювання забарвлення якостей звуку);

3) *методи фіксації внутрішніх відчуттів* (методи цієї групи спираються на фізіологічні явища фіксації внутрішніх відчуттів. Фіксуючи та запам'ятовуючи ті або інші відчуття, можна сформуванати необхідну вокальну техніку);

4) *методи вольових наказів та емоційних станів* (методи цієї групи належать до більш високого рівня формування вокальної техніки. Використовуючи внутрішні вольові накази, студент викликає в себе певні емоційні стани, які створюють необхідний характер звуку. Під час виконання технічної вправи чи вокалізу різні емоції впливають на зміну гортані, форми ротоглоткової порожнини, міміки обличчя. Методи даної групи вимагають збалансованості вокальної техніки та емоційних станів);

5) *методи слухових впливів* (ґрунтуються на фізіологічному механізмі, який є суто рефлекторним і практично волі особи не підлягає, цей механізм будується на комплексі зворотних зв'язків, які передаються нейрофізіологічним шляхом, і реалізуються за допомогою слухових стимулів виконавця під час співу).

Специфіка добору та впорядкування методів розвитку співацького голосу студентів-вокалістів вимагає врахування складності роботи педагога, поєднання виконавської та викладацької діяльності, досконалого володіння власними співацькими уміннями та навичками, глибокої усвідомленості закономірностей голосоутворення, володіння навичками координування роботи власного голосового апарату, методикою розвитку юнацьких та дорослих голосів, високим рівнем розвитку вокальних навичок.

Важливим компонентом процесу розвитку співацького голосу є вокально-виконавський аспект фахової підготовки. Це зумовлює необхідність оволодіння

майбутнім вокалістом навичками сценічної майстерності, експресивно-виразними засобами передачі художнього образу вокального твору, інтерпретаторськими навичками.

Вчені, зокрема В. Морозов, висловлюють думку про те, що спів не можна розподіляти на технічну і виконавську частини. Його потрібно розглядати як загальний процес – мистецтво співу. На необхідності єдності розвитку вокально-технічного та художньо-виконавського комплексу вокальних умінь наголошує Д. Люш: "Художньо-виконавська майстерність – кінцева мета навчання співу, але вона може бути досягнутою лише на основі високої вокальної техніки"[4, с. 13].

Розкриваючи питання художнього виконання вокальних творів, І. Колодуб зазначає, що "емоції, настрої, виражені інтонаційно, є носіями змісту музики і завдяки їм світ ідей отримує образну форму" [2, с. 33]. Оскільки означені складові є невід'ємними компонентами вокальної підготовки студентів, методика розвитку співацького голосу студентів повинна включати формування вокальних умінь та навичок із визначених компонентів вокального розвитку. Врахування цих компонентів у методиці розвитку співацького голосу та раціональне поєднання їх у процесі навчання сприятиме досягненню високого рівня фахової вокальної підготовки студентів. Відсутність будь-якого з перерахованих вище компонентів приведе до порушення цілісності процесу розвитку співацького голосу. Так, розвиток мотиваційної сфери особистості студента-вокаліста нерозривно пов'язаний із його практично-виконавською діяльністю, розвитком вокально-слухових навичок та інтелектуальної сфери в галузі вокальної педагогіки. Стимулом для виникнення зацікавленості занять вокалом та формування стійкої потреби вдосконалення вокального потенціалу є випробування власних вокальних здібностей, що сприяє виникненню протиріччя між наявними вокальними даними та еталонним звучанням співацького голосу як рушійної сили навчання.

Педагогічна спрямованість вокальної діяльності вимагає такої методики розвитку співацького голосу студента, зміст якої полягатиме у врахуванні взаємозв'язку компонентів вокальної підготовки, і за якою здійснюватиметься цілеспрямований вплив на мотиваційні установки студентів під час занять вокалу:

- розвиток вокально-аналітичних, технічних та художньо-виконавських умінь та навичок;
- формування оцінювального засвоєння науково-теоретичної бази знань з питань вокальної педагогіки.

Щодо використання інноваційних технологій, то варто застосувати індивідуальний підхід до практики оволодіння студентами педагогічними інноваціями:

- спонукати майбутніх учителів музики до творчої самореалізації у співацькій діяльності;
- актуалізувати інтегративне взаємопроникнення засобів музичної виразності у співацькому навчанні.

Отже, розвиток співацького голосу є важливою складовою процесу фахової підготовки студентів, спрямованою на формування їх професійних якостей, художньо-естетичних смаків, здатності до художньо-творчої діяльності.

Література

1. Антонюк В. Г. Постановка голосу : навчальний посібник для студентів вищих муз. навч. закладів. К.: Українська ідея, 2000. 68 с.
2. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва. Х.: Промінь, 1995. 119 с.
3. Кушка Я. С. Методика навчання співу: посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013. 288 с.
4. Люш Д. В. Розвиток і охорона співацького голосу. К.: Муз. Україна, 1988. 138 с.
5. Фіцула М. М. Педагогіка : навчальний посібник. 2-ге вид., випр. доп. К.: Академвидав, 2006. 560 с.
6. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика розвитку співацького голосу: навч.-метод. посібник для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу. К., 1998. 158 с.
7. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. М.: Музыка, 1974. 262 с.

ФОРМУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВИХ КОМПЕТЕНЦІЙ У СТУДЕНТІВ ПЕДАГОГІЧНИХ КОЛЕДЖІВ НА ЗАСАДАХ ОСОБИСТІСНО-ОРІЄНТОВАНОГО НАВЧАННЯ

*Яблонська Ольга Вацлавівна,
старший викладач КЗ "Бердичівський педагогічний коледж"*

Сучасний етап реформування педагогічної освіти згідно положень закону України "Про вищу освіту" вимагає від навчальних закладів професійної підготовки фахівців на основі впровадження та реалізації компетентнісного підходу в навчанні, формування всебічно й гармонійно розвиненої творчої особистості, яка здатна до професійного зростання й особистісного самовдосконалення.

Однією з ключових проблем сучасної музично-педагогічної освіти є формування диригентсько-хорових компетенцій майбутнього вчителя музики. Дана проблема розглядалася в роботах С. Горбенка, А. Козир, Л. Костенко, П. Ніколаєнко, С. Світало, однак поза увагою науковців залишилася практична робота керівників хорів щодо застосування технологій особистісно-орієнтованого навчання у процесі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Тому предметом нашого дослідження є процес формування диригентсько-хорових компетенцій студентів педагогічних коледжів на засадах особистісно-орієнтованого навчання.

Аналіз науково-методичної літератури дав можливість визначити структуру професійно-особистісних якостей майбутніх учителів музичного мистецтва як диригентів-хормейстерів. Вона охоплює мотиваційно-оцінний, комунікативно-організаційний, емоційно-вольовий та діяльнісно-творчий компоненти. Мотиваційно-оцінний компонент визначає зацікавленість вчителя хормейстерською діяльністю та усвідомлення ним важливості самооцінювання та коригування власних професійно-особистісних якостей. Комунікативно-організаційний компонент характеризує вміння організувати хоровий колектив та толерантно з ним спілкуватися, володіти розвиненою емпатією, викликати позитивні емоції в хоровому колективі тощо. Емоційно-вольовий компонент характеризує розвиненість

емоційно-вольових якостей вчителя, що виявляється у наполегливості, ініціативності, цілеспрямованості, самостійності, здатності активно і впевнено впливати на хоровий колектив; в артистизмі, умінні здійснювати саморегуляцію свого емоційного стану та глибоко відчувати, виразно і мімічно точно передавати емоції хоровому колективу. Діяльнісно-творчий компонент характеризує здатність до педагогічної творчості як інтегративної якості особистості вчителя. Творчий підхід до діяльності виявляється в практичній роботі з хоровим колективом, внаслідок чого формуються та розвиваються творчі якості студентів [3, 10-11].

Впровадження у практику підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва ідей особистісно-орієнтованої педагогічної освіти вимагає створення спеціальних умов. Так, важливою умовою формування диригентсько-хорових компетенцій майбутнього вчителя музики є особистісний підхід до кожного студента. Він вимагає розгляду будь-якого явища з різних точок зору, а також вироблення спільного підходу до проблем, уміння застосовувати знання з різних галузей у вирішенні творчих задач, формування здатності самостійно проводити дослідження; бажання активно виражати себе в якомусь виді творчості, виявляти незалежність у способі пізнання мистецьких явищ.

В системі підготовки майбутніх вчителів музики особливе місце займає виховання їх музичних смаків. У студентів активно формуються музично-естетичні ідеали, розвиваються здібності оцінювання музичних творів. Дослідження психологів і конкретний досвід педагогів підтверджує необхідність введення їх у процес дослідницької роботи, стимулювання пошуків нових шляхів, а не використання готових результатів.

Діалогове спілкування викладача і студента є важливою формою професійних відносин на індивідуальних заняттях з диригування. Воно включає в себе взаємодію, де на основі обміну особистісних позицій суб'єктів можливе їх духовне зростання. Окрім цього, важливим є спілкування в сумісній діяльності та застосування новітніх технологій навчання. Основне завдання – надання допомоги у визначенні свого ставлення до самого себе, інших людей, навколишнього світу, своєї професійної діяльності [5, 10-11].

Зміст диригентсько-хорової підготовки студентів на засадах особистісно-орієнтованого навчання включає:

- підвищення якості професійних умінь та знань, які містяться в програмах предметів "Хорове диригування", "Хорове аранжування", "Хоровий клас та практикум роботи з хором", "Хорознавство";
- досягнення комплексності індивідуального заняття з диригування через різні види музичної діяльності;
- вміння використовувати навички власної виконавської інтерпретації хорових творів;
 - володіння вокально-хоровою та диригентською технікою;
 - застосування міжпредметних зв'язків;
 - уміння організувати колективну та індивідуальну діяльність дітей, забезпечуючи особистісно орієнтований підхід [6; 9].

Сутність диригентсько-хорової підготовки студентів на основі особистісно-орієнтованого підходу міститься у:

- 1) зверненні до особистості студента, його навчальних і життєвих інтересів, потреб диригентсько-хорової діяльності;
- 2) підборі музичного матеріалу, що спрямований на формування загальнолюдських цінностей;
- 3) поступовому ускладненні навчального матеріалу, його емоційному осягненні й осмисленні;
- 4) індивідуалізації навчання; самостійності, розвитку творчих можливостей майбутніх вчителів музичного мистецтва;
- 5) диференційовано-аналітичному підході до підготовки студентів;
- 6) єдності пізнавально-оцінної діяльності, розвитку здатності до співпереживання, співпраці з учнями;
- 7) наданні свободи вибору засобів виконання навчального завдання.

Застосування особистісно-орієнтованих технологій навчання – це важливий процес, що потребує професійних вмінь організації процесу диригентсько-хорової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва. Оволодіння основами професійної майстерності у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін у педагогічних коледжах передбачає здійснення підготовки керівників дитячих хорових колективів за трьома напрямками: доскональне вивчення музично-теоретичного матеріалу; опанування диригентської техніки; вивчення вокально-хорової технології та методики роботи з хором. У процесі підготовки до практичної роботи з школярами майбутнім фахівцям необхідно: розширювати власну інтелектуальну та образно-емоційну сферу; опанувати техніку диригування; націлювати себе на опанування широкого кола знань і вокальних навичок; оволодівати методикою роботи з різними типами хорів, різними віковими групами школярів.

Формування у студентів знань, умінь та навичок хормейстерської роботи залежить від рівня диригентської техніки, розвитку музично-слухових уявлень та музичних здібностей. У процесі практичних занять з хорового диригування, хорового класу, практикуму роботи з хором необхідно акцентувати увагу на оволодінні студентами основними методичними вміннями у контексті розвитку професійно-особистісних якостей. Бажано використовувати наступні методи й прийоми: розповідь, пояснення, методи показу, спостереження та аналіз роботи диригента (студента-випускника) з хором, обговорення теоретичного матеріалу в формі міні-лекцій, моделювання конкретних ситуацій репетиційної роботи з хором, активізації комунікативного потенціалу майбутнього керівника хорового колективу, ситуативно-рольові ігри тощо.

Ефективними педагогічними умовами впровадження особистісно-орієнтованих технологій виступають:

- особистісно-орієнтовані індивідуальні плани з хорового диригування, практикуму роботи з хором;
- складання графіку контрольних занять та заліків з технічного і педагогічного репертуару, а також підсумкових заліків та екзаменів;
- детальне обговорення навчального репертуару на засіданнях ПЦК викладачів хорового диригування та врахування індивідуальних здібностей студентів;
- надання методичної допомоги в підготовці студентів до музично-педагогічної практики;

- забезпечення самостійної роботи студентів;
- активна концертна діяльність.

Отже, застосування особистісно-орієнтованого підходу у формуванні диригентсько-хорових компетенцій майбутнього вчителя музичного мистецтва сприятиме його професійному зростанню.

Література

1. Гриньов В. Й. Формування дидактичної культури майбутнього вчителя: автореф. дис. канд. пед. наук. Х., 2003. 21 с.
2. Диригентсько-хорова підготовка як основа фахового становлення майбутнього вчителя музики. *Молодь і ринок*. 2011. № 11 (82),
3. Коваленко І. Г. Методика формування професійно-особистісних якостей майбутніх учителів музики в процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін: автореф. дис. канд. пед. наук. Київ, 2008. 21 с.
4. Коваленко І. Г. Формування професійно-особистісних якостей майбутніх учителів музики-хормейстерів в умовах багатоступеневої підготовки. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи: зб. наук. праць. Вип. 1. К.: НПУ, 2004. С. 143-147.
5. Особистісний підхід у диригентсько-хоровій підготовці майбутнього вчителя музики / упоряд І. О. Цюряк. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2008. 70 с.
6. Світайло С. Формування фахової компетентності майбутніх учителів музики у процесі диригентсько-хорової підготовки: автореф. дис. канд. пед. наук. Київ, 2012. 24 с.

АРТИКУЛЯЦІЙНА ГІМНАСТИКА НА УРОКАХ ВОКАЛУ В МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ

*Баканова Світлана Анатоліївна,
викладач вищої категорії Ніжинської ДМШ*

Мистецтво співу ще в період античності вважалося першою ознакою наявності у людини освіти. Спів є природним способом вираження естетичних почуттів, дійовим засобом активного залучення дітей до музики. З усіх видів виконавського мистецтва він є найдоступнішим для дітей видом музичної діяльності, порівняно легко засвоюється ними, не вимагає значної підготовки. Тому спів здавна розглядався як один з основних засобів музичного виховання. Він формує слух, мовлення і мислення, емоційно-моральну сферу учня, розвиває творчість та креативність. У процесі співу діти засвоюють музичну мову, пізнають жанрові основи пісні; у них розвиваються музичні здібності, емоційний відгук на пісню, виховується інтерес до музикування тощо.

Заняття співом є важливою складовою гармонійного розвитку учня. Виховання слуху і голосу позитивно впливає на формування мови як основи мислення. Спів допомагає вирішити проблеми звуковимови. Планомірне вокальне виховання чинить сприятливий вплив на фізичне здоров'я дітей, розвиває дихальну й серцево-судинну систему. Отже, займаючись співом, дитина водночас зміцнює своє здоров'я.

Сучасний урок – це урок демократичний. Він проводиться не для учнів, а разом з ними. Його характеризує не навчання словом, а навчання справою. Одне з

важливих завдань уроку вокалу в музичній школі, – навчити дітей співати. Під поняттям "вокальні навички" розуміється комплекс автоматизованих дій, які відбуваються під час співу і підкорюються волі співака. Їх умовно можна поділити на навички дихання, володіння звуком і словом у співі. Усі ці аспекти вокальної техніки тісно пов'язані один з одним, впливають один на одного. Вокально-хорові музично-дидактичні вправи використовуються під час розспівів та на різних етапах розучування пісні.

Як розминку перед співом можна використовувати різні вправи. Пропонуємо вправи для розвитку дихання. Вони сприяють розвитку дихальної системи та співочих здібностей дітей.

1. "Свічечка". Мета: розвивати вміння правильно розподіляти дихання. Діти уявляють, що в них у руках горить яскрава свічечка. Треба так проспівати звук на склад "лю", щоб не загасити свічечку ("лю" в примарній зоні).

2. "Хто довше". Мета: розвивати вокально-хорові навички, дихання, вміння правильно, економно використовувати його. Діти рахують не дуже голосно на одному диханні. Перемагає той, хто довше всіх прорахоє, не перериваючи дихання.

3. "Повітряні кульки". Мета: розвивати вокально-хорові навички, вміння правильно розподіляти дихання. Діти імітують здування кульки, різкий вдих, повільний видих на звук "с", наприкінці - акцент.

4. "Їжачок". Мета: Розвивати вміння правильно розподіляти дихання. Робимо різкий вдих (не піднімати плечі), на звук "ф" порціями видихуємо повітря.

Для чистої звуковимови потрібні сильні, пружні і рухливі органи мовлення – язик, губи, м'яке піднебіння. Усі мовні органи складаються з м'язів. Якщо можна тренувати м'язи рук, ніг, спини, значить можна тренувати і м'язи язика і губ. Для цього існує спеціальна гімнастика, яка називається артикуляційною. Артикуляційна гімнастика допомагає зміцнити м'язи органів мовлення і готує базу для чистої звуковимови. При підборі вправ необхідно дотримуватися певної послідовності – від простих вправ до більш складних. Вправи виконуються в повільному темпі обов'язково перед дзеркалом. Спочатку можна обмежитися дворазовим виконанням вправи, потім кількість повторень збільшується. Заняття повинні проходити в ігровій формі, адже це основна діяльність дітей.

Артикуляція під час співу великою мірою відрізняється від звичайної мови - вона значно активніша. При співі енергійніше працюють внутрішні артикуляційні органи (язик, глотка, м'яке піднебіння); причому робота артикуляційних органів під час співу відбувається уповільнено за рахунок розтягування голосних. Правильна вимова тексту має велике значення для якості співу. Навиків артикуляції можна набувати спочатку на зручних звуках діапазону, у помірному темпі й спокійному ритмі. Головне правило – швидке та чітке формування приголосних і максимальне протягування голосних. Це забезпечується активною роботою мускулатури артикуляційного апарату, головним чином м'язів щік, губ і кінчика язика.

Пропонуємо вправи для розвитку артикуляції: "Радуємось – ображаємось" (працює міміка обличчя, допомагаємо рукою), "Хто що любить їсти" (відкриваємо рот, коли називають улюблені страви), "Коник" (кляцання язиком), "Усмішка" (усміхаємося один одному закритим ротом), "Годинничок" (рот відкри-

тий, язичок вправо-вліво), "Хом`ячок" (надування щік почергово), "Рибка" (втягувати щоки).

Вправи на рівномірний видих та правильну артикуляцію. Співаємо складами: "Ла-ла-ла" (на одному звуці), на звук "р" , "бррр" співаємо до-ре-мі-до-ре (інтонування + дикція), "На-ра-рі", "пам-пам" (співаємо до-ре-мі-і-і, ре-до у швидкому темпі).

Отже, слово і артикуляція мають особливе значення у сфері вокального виконавства. Правильна артикуляція є ознакою високої співочої культури. Від того, як слово донесено до слухача, багато в чому залежить виразність співу, його художня вартість. Тому у вокальних методиках особливої актуальності набувають питання, пов'язані з артикуляційною гімнастикою. Вправи, які використовуються на уроці для розспівування, є одним із важливих елементів роботи по вихованню вокальних навичок. Це шлях до оволодіння технічними і художніми основами співу.

Література

1. Ветлугіна Н.А. Музичний буквар. М.: Просвіта, 1985.
2. Кацер О.В. Игровая методика обучения детей пению : учебно-методическое пособие. СПб.: Музыкальная палитра, 2005. 47 с.
3. Тарасова К. До постановки дитячого голосу. *Музичний керівник*. 2005. № 1. С. 2.
4. Тютюннікова Т. Є. Щоб навчитися співати, треба співати. *Музична палітра*. 2004. №5.
5. Шараєвська І., Степаненко Н. Мовленнєві та музично-рухові вправи за системою Карла Орфа. *Музичний керівник*. 2011. № 3. С. 9-14.

РОЗВИТОК ТА ОХОРОНА ДИТЯЧОГО СПІВОЧОГО ГОЛОСУ: ПРАКТИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

*Ляшко Альона Володимирівна,
викладач Ніжинської ДМШ*

Охорона та розвиток дитячого голосу є важливою проблемою вокальної педагогіки. Дитячий співочий голос потребує особливої уваги, спрямованої на збереження його природних якостей. Недотримання гігієни співочого голосу приводить до невірної функціонування голосових органів, їх перенапруження, що негативно впливає на розвиток дитини.

Причинами виникнення проблем з голосовим апаратом у дітей є: зловживання верхніми звуками, надмірно довгий спів, форсоване звучання, спів у невластивій даному голосу теситурі, неправильні (шкідливі) звички звукоутворення, спів у хворому стані тощо. Діти нерідко змагаються в гучному співі, прагнуть співати голосніше, ніж це можливо для їх голосу, намагаються збільшити свій діапазон, що може призвести навіть до втрати голосу.

Щоб зберегти голос дітей, викладач повинен контролювати їх спів та не допускати до стану крику, оскільки різке й напружене звучання псує голосовий апарат. Деякі з дітей надто багато кричать вдома, на перервах у школі, на вулиці. В результаті вони починають сипіти, кашляти, від напруги у них запалюється гор-

тань і голосові зв'язки, які перестають нормально змикатися і голос пропадає. Співати охрипим голосом на уроці категорично забороняється. Такий спів шкодить учням і є поганим прикладом для інших дітей. Звичайно, гучна мова і навіть крик під час ігор - явище деякою мірою природне для дітей. Тому потрібно доносити до них інформацію про шкідливість зловживання голосом і можливі наслідки.

Ще одне правило охорони дитячого голосу - систематичність занять співом, що сприяє більш планомірному розвитку голосового апарату. При цьому зміцнюються голосові зв'язки, формуються їх функціональні особливості, тренується музична пам'ять і, таким чином, виробляються співацькі навички [2].

Дослідження довели, що спів має позитивний вплив на організм дитини і його інтелект. Це своєрідна гімнастика, яка сприяє правильному розвитку грудної клітини, регулюванню функцій серцево-судинної системи і, водночас, прищепленню художньо-естетичних навичок. Але слід пам'ятати, що тривалий спів стомлює голос, тому педагог повинен стежити за тим, щоб безперервний спів в молодших класах тривав не більше 20 хвилин, а в старших – не більше 30. Перерви є такою ж важливою частиною виховного процесу, як дотримання основних положень гігієни [1].

На початковому етапі навчання співу необхідно робити вокальні вправи, які дозволяють освоїти базові прийоми співу як сходинки до вершин виконавської майстерності. Навчальний репертуар мають складати пісні з обмеженим діапазоном (відповідно до вікових показників), зручною теситурою та невеликим об'ємом музичних фраз. Текст пісень має бути доступний розумінню дітям і спиратися на розвинені у них уявлення і образи. Розуміння тексту пісні примушує дітей прислухатися до звучання, в результаті чого виробляється слухова чутливість, яка дозволяє сприймати і точно відтворювати звуковисотні співвідношення мелодії. Пов'язуючись із м'язовими відчуттями, вони впливають на розвиток вокально-слухової координації, яка потрібна для якісного розвитку голосу.

На уроках вокалу вчитель вчить дитину *співацькому диханню, звукоутворенню, артикуляції та інтонації*.

Співацьке дихання потребує набуття навичок безшумного вдиху, який відповідає характеру і темпу пісні. Дихання є однією з умов формування правильного звукоутворення. Існують різні типи вокального дихання. Найбільш визнаним сучасною вокальною педагогікою є комбіноване або нижньореберне діафрагмальне дихання. Під час вдиху повинні розширюватись лише нижні ребра. Типовим недоліком школярів є поверхневе неглибоке дихання з переважною участю верхньої частини грудної клітки (зовні це виявляється в припіднятості плечей). Зайве повітря надмірно давить на зв'язки, що приводить до неточної інтонації. Учителю повинен звертати особливу увагу учнів на необхідність співати "на диханні" (чим менша сила звуку, тим більше треба затримувати дихання) та показувати їм різницю між тихим співом "на опорі" та "без опорі".

Звукоутворення. Звук – одна з головних виконавських якостей, а його змістовне, соковите наповнення є наслідком систематичної праці. Навичка вільного ненапруженого звукоутворення має велике значення, бо напружений форсований звук створює неприємне враження. У молодших класах краще співати у низхід-

ному русі, без великих стрибків, у зоні примарних звуків, у спокійному темпі та ритмі. Поступово слід переходити до мелодії, де низхідний рух чергується з висхідним. Щоб забезпечити згладжування регістру, непомітний перехід від грудного регістру до змішаного, слід працювати над вирівнюванням звучання голосів по тембру на всьому діапазоні.

Артикуляція під час співу великою мірою відрізняється від звичайної мови - вона значно активніша. При співі енергійніше працюють внутрішні артикуляційні органи (язик, глотка, м'яке піднебіння); причому робота артикуляційних органів під час співу відбувається уповільнено за рахунок розтягування голосних. Правильна вимова тексту має велике значення для якості співу. Навичок артикуляції можна набути спочатку на зручних звуках діапазону, у помірному темпі й спокійному ритмі. Головне правило вокальної артикуляції – швидке та чітке формування приголосних і максимальне протягування голосних. Це забезпечується активною роботою мускулатури артикуляційного апарату, головним чином м'язів щік, вуст та кінчика язика.

Інтонація. Уміння точно відтворювати висоту звуків, тобто правильно інтонувати, є однією з важливих умов співу. Інтонація певною мірою залежить від того, наскільки розвинений музичний слух, увага і володіння співацькими навичками.

Основні методи роботи над інтонацією: попередній аналіз пісні, виділення складних місць в інтонаційному відношенні; спів із назвами нот; спів із закритим ротом; спів у середньому темпі; метод транспонування, тобто розучування складних інтонаційних місць в іншій, більш зручній тональності [4].

Важливою умовою досягнення добрих результатів при співі являється комфортна психологічна обстановка на зайнятті. Доброзичливий тон, любов до дітей, чуйність, доступність інформації, водночас вимогливість – все це приведе учнів до прекрасних результатів.

Отже, співочий голос дитини вимагає дуже бережливого ставлення. Дотримання гігієни співочого голосу сприятиме правильному функціонуванню всього голосового апарату, що дасть можливість набувати вокальних навичок та співацького досвіду.

Література

1. Вільсон Д. К. Нарушения голоса у детей / пер. с англ. М.: Медицина, 1990. 448 с.
2. Венгрус Л. А. Пение – фундамент музыкальности. Великий Новгород, 2000. 245 с.
3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2000. 338 с.
4. Люш Д. В. Развитие и сохранение печеского голоса. К.: Муз. Украина 1988. 138 с.

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У КЛАСІ ВОКАЛУ

*Плотнікова Олена Анатоліївна,
концертмейстер ДМШ № 2 м. Шостка*

Професія концертмейстера є однією з поширених сфер діяльності піаніста. В умовах сучасних вимог вона передбачає: володіння розвиненим гармонійним слухом, почуттям ритму, відчуттям форми; здатність інтонаційно мислити, охоплювати твір в цілому, розуміти стильові та жанрові особливості твору тощо. Крім того, концертмейстеру потрібно володіти інформацією про інтерпретацію та виконавську манеру, взаємозв'язок темпу музичного твору з осмисленим проголошенням словесного тексту і диханням. У роботі концертмейстера не можна упускати величезну роль ансамблю, спільного спілкування, партнерства та обміну інформацією. Треба зазначити певний універсалізм професії концертмейстера: піаніст, диригент, педагог-репетитор, художній керівник ансамблю, менеджер, психолог, викладач співу (при роботі зі співаками-аматорами).

Робота концертмейстера в класі вокалу має свої особливості. Для успішної роботи у класі вокалу концертмейстер має:

- вміти читати з листа фортепіанну партію будь-якої складності;
- у процесі гри акомпанементу бачити і чітко уявляти партію соліста, вловлювати індивідуальну своєрідність його трактування та підтримувати його всіма виконавськими засобами, пристосовувати своє бачення музики до виконавської манери соліста;
- володіти навичками гри в ансамблі;
- вміти перекладати незручні епізоди фортепіанної фактури, не порушуючи задуму композитора;
- вміти транспонувати на півтон (тон) вгору і вниз;
- знати основи диригентських жестів і прийомів; основи постановки голосу, дихання, артикуляції, нюансування; основи мовної інтонації (правила вимови слів, їх закінчень, особливості фразування) тощо;
- бути особливо уважним (вміти швидко підказати солістові слова, компенсувати темп, настрій, непомітно підіграти мелодію в разі потреби);
- вміти "на ходу" підібрати мелодію і акомпанемент;
- знати основи історії музичної культури, образотворчого мистецтва та літератури, щоб вірно відобразити стильові та художньо-образні особливості творів.

Концертмейстер повинен володіти рядом важливих якостей:

1) увага концертмейстера має бути багатоплощинною: вона розподіляється на власні руки (точність відтворення фактури, звуковедення, педалі тощо) і соліста. Досягнення звукового балансу акомпанементу й партії соло є основою ансамблевого музикування;

2) мобільність, швидкість і активність реакції на будь-які проблеми у соліста (забування тексту, переплутування куплетів, неконтрольоване хвилювання тощо). Досвідчений акомпаніатор має, не перестаючи грати, вчасно підхопити соліста і благополучно довести твір до кінця; зняти нервову напругу соліста перед

естрадним виступом. Творче натхнення концертмейстера передається партнеру і допомагає йому набути впевненості, психологічної та м'язової свободи;

3) воля і самовладання при виконанні складної фактури. Концертмейстер повинен твердо пам'ятати, що ні зупинятися, ні поправляти свої помилки неприпустимо, як і висловлювати своє невдоволення власною помилкою мімікою або жестом;

4) педагогічний такт і інтуїція. В обов'язки піаніста-концертмейстера вокального класу, крім акомпанування співакам на концертах, входить допомога учням у підготовці нового репертуару.

Особливо важливою є робота концертмейстера зі співаком-початківцем. Працюючи з вокалістом, концертмейстер повинен: вникати в поетичний текст, який допомагає зрозуміти образно-емоційний зміст вокального твору; враховувати, що від точно знайденої фортепіанної звучності залежить і звучання сольної партії (грубий, стукаючий звук акомпанементу викликає форсування звуку вокалістом, а м'який "спів" фортепіано привчає соліста до правильного ведення звуку й оберігає його від крику).

Важливо захопити учня музичним твором. Для цього слід надати можливість почути твір в цілому. Краще виконати його кілька разів, щоб учень зрозумів основний характер, художній образ та можливість його вокального втілення. Якщо юний співак не володіє навичками сольфеджування по нотах, піаніст повинен зіграти йому мелодію пісні (романсу) на фортепіано і попросити відтворити її голосом. Для полегшення цієї роботи всю вокальну партію можна розучувати послідовно по фразах, реченнях, періодах.

Істотним аспектом роботи концертмейстера є ритмічна сторона виконання. Співак-початківець ще недостатньо усвідомлює, що ритмічна чіткість визначає характер музики. Для кращого засвоєння ритмічної сторони корисно диригувати, щоб відчувати сильну долю такту, основний пульс твору, домогтися ритмічної рівності.

Концертмейстер через високохудожнє виконання акомпанементу виховує музичний смак учня. У процесі розучування твору концертмейстер має налагодити тісний контакт з солістом (як робочий, творчий, так і чисто людський, духовний), викликати почуття повної довіри. Учень-вокаліст повинен бути впевнений, що концертмейстер його "веде", чуйно і дбайливо ставиться до його голосу, знає його виконавські можливості (теситурні слабкості і достоїнства).

Специфіка роботи концертмейстера в музичній школі передбачає необхідність володіння такими вміннями, як: підбір на слух супроводу до мелодії, елементарна імпровізація вступу, програшу, висновків, варіювання фортепіанної фактури акомпанементу при повторенні куплетів тощо. Класичний вокальний репертуар виключає широке використання імпровізації, однак такі вміння знадобляться у вокальному класі при розучуванні народних і популярних дитячих пісень, які не мають повного нотного викладу фортепіанної фактури.

Отже, концертмейстер у класі вокалу відіграє особливу роль. Він повинен безкорисливо любити свою спеціальність, яка не часто приносить зовнішній успіх - оплески, квіти, почесні і звання. Він завжди залишається "в тіні", а його робота розчиняється у спільній роботі з викладачем вокалу та учнем, в загальній праці з

вокальним ансамблем чи хоровим колективом. Концертмейстер - це покликання, велика і кропітка педагогічна праця. Окрім того, професія концертмейстера вимагає музично-виконавської майстерності та розвиненої художньої культури.

Література

1. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 197. 96 с.
2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: учебное пособие. М., 2002. 192 с.
3. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста – концертмейстера. *Музыка в школе*. 2001. № 4. С.41-45.
4. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором. *Музыка в школе*. 2001. № 5. С. 67-74.
5. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: методологические основы. Л., 1972. 80 с.
6. Малишева Н. М. Про співи: з досвіду роботи зі співаками: методичний посібник. М., 1988.
7. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / пер. с англ. В. Чачавы. М.: Радуга, 1987. 432 с.

РОЗДІЛ 3

ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ОРКЕСТРОВА ПЕДАГОГІКА ТА ВИКОНАВСТВО

НАРОДНЕ АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ В УКРАЇНІ: ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ СКЛАД

*Біла Наталія Леонідівна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*

Ансамблеве інструментальне музикування в народному музичному мистецтві України завжди було і є досить поширеним явищем, про що свідчать результати наукових досліджень етномузикознавців (К. Квітка, Ф. Колесса, М. Грінченко, М. Лисенко, Г. Хоткевич та багатьох інших). Певні відомості щодо їх виникнення та існування висвітлено також у наукових працях, присвячених діяльності музичних цехів, які існували в українських містах протягом XVI-XIX століть. До них входили: скрипалі, цимбалісти, органісти, бубністи та виконавці на духових інструментах. Об'єднуючись в ансамблі, вони обслуговували народні гуляння, народно-побутові свята, вечорниці та інші заходи. Згідно досліджень, залежно від обставин до їх складу входило від двох до п'яти виконавців. В основному вони виконували інструментальні мелодії, які супроводжували весільний обряд, та різноманітну танцювальну музику.

З часом прагнення до повноцінного звучання ансамблю призвело до розмежування функцій кожної з партій, у результаті чого виникла їх чітка диференціація, а саме: першій (провідній) партії доручався верхній мелодійний голос, який зазвичай виконував скрипаль; другій партії доручалося створення гармонічного плану твору у виконанні другої скрипки, цимбал, басолі або гармонії; функція третьої партії полягала в підтримці метро-ритмічної основи твору, що доручалося контрабасу, бубну або барабану.

В енциклопедичних виданнях щодо ансамблів народного музикування вживається термін "троїсті музики". Дана назва пояснювалася тим, що "музики" - це множина від слова "музика", а "троїсті" -

- що до складу ансамблю входили зазвичай три виконавці (К. Квітка, А. Гуменюк, А. Іваницький).

Разом з тим, необхідно відзначити, що інструментальний склад ансамблю не був сталим. Відомі різні склади: скрипка, сопілка і бубон; скрипка, цимбали і барабан; скрипка, цимбали і бас; скрипка, цимбали і бубон; дві скрипки і бас (або бубон).

Аналіз досліджень (А. Рубець, Ф. Колесса, С. Людкевич, К. Квітка, С. Грица, І. Клименко) свідчить про територіальні особливості ансамблевого музикування в Україні. Так, на Бойківщині побутовували ансамблі з двох скрипок. На українській і румунській території Північної Буковини поширені гуцульсько-румунські традиційні ансамблі, до складу яких входили три скрипки, а інколи і

бас. Однак у центральних регіонах України побутували переважно скрипка, басоля і бубон, а у західних – скрипка, цимбали і бубон.

Розташована на терені білорусько-українсько-російських кордонів Сіверщина зберігає характерні для цього масиву і культури ознаки. Певною мірою це стосувалося і традиційного музичного інструментарію та інструментальної музики. Типовим тут був склад: дві скрипки і барабан.

Найбільш характерними для складу сучасних колективів даного регіону є використання бандур, кобз, сопілок та гармонік. Певний інтерес виникає до застосування самотніх етнографічних і, так званих, реставрованих фольклорних інструментів: окарин, кувиць, трещіток, бугая, козобаса. Це надає змогу керівникам ансамблів даного жанру розширювати виразні можливості ансамблю в акустичному забарвленні та звучанні виконуваних творів. Склад сучасних ансамблів народного музикування постійно змінюється. Серед них популярними є такі поєднання інструментів: скрипка і бас, скрипка і цимбали, скрипка і гармонія, гармонія і мандоліна, баян і губна гармонія, скрипка і мандоліна.

Отже, аналіз інструментального складу ансамблів, які побутували на теренах України, дозволяє зробити висновок: інструментальний склад ансамблів народного музикування був досить різноманітним і залежав від етнорегіональних особливостей та географічного розташування окремих регіонів.

ВІБРАЦІЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ У ПРОЦЕСІ ГРИ НА СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Явнанова Вікторія Заївна,

старший викладач вищої категорії Черкаської ДМШ №5

Співучість і задушевність тону при грі на смичкових інструментах значною мірою пов'язана із застосуванням вібрації, яка впливає на виразність виконання, надає звуку необхідної пульсації, жвавості і теплоти, урізноманітнює звукову палітру твору та посилює його емоційний вплив на аудиторію. В цьому полягає її художнє значення.

Характер *vibrato* повинен визначатися змістом музичного твору чи функцією окремої музичної фрази. Якщо *vibrato* не збігається з характером музики, воно може вкрай негативно позначатися на виконанні. На думку Л.Ауера, використання вібрації без художньої доцільності є негативним явищем, що зводить засіб до самоцілі [1].

Вібрацію необхідно диференціювати і застосовувати свідомо і розумно. Щоб стати справжнім засобом виразності, вібрація повинна мати безліч відтінків і градацій. Єдиним мірилом повинен бути добре розвинений музично-художній смак.

Існує вид музики, в якому доречним і стильним є застосування більш широкого за розмахом і не дуже швидкого *vibrato*. Мається на увазі національно-характерна манера виконання народної музики румунами, молдаванами, мадярами і циганами. Так, підкреслено пристрасна виразність з частим застосуванням *vibrato* великих розмахів характерна для повільних вступів чардашів та інших пісенно-

танцювальних форм цих народів, у яких скрипка є національним музичним інструментом.

Під час гри без супроводу скрипаль максимально вільний у виборі vibrato. Однак при поєднанні скрипки з фортепіано виникає проблема звукового ансамблю. Найскладнішою є проблема координації vibrato в смичкових ансамблях.

На якому етапі оволодіння інструментом можна приступати до вивчення vibrato? Перш за все, у учня повинна виникнути внутрішня потреба вібрувати, тобто прикрашати звук, робити його більш виразним. Як вказує практика, така потреба з'являється у 2-3 класі, коли дитина починає відволікатися від роботи рук і більше звертати увагу на гру педагога. Розвиток навичок гри із застосуванням vibrato зазвичай починається після того, як учень ґрунтовно засвоїв прийоми гри в перших позиціях.

Виділяють три види основних рухів рук, за допомогою яких проводиться vibrato: ліктьове, кистьове і обертальне. Ці різновиди дуже рідко використовуються ізольовано, здебільшого зустрічаються змішані види. Обертальне vibrato більш характерно для віолончелі, на скрипці і альті воно зустрічається епізодично або в поєднаннях з іншими видами.

Щодо роботи над розвитком vibrato в музичній педагогіці немає достатньо визначеної методики, тому в багатьох випадках оволодіння цією навичкою відбувається стихійно. Найпоширенішим (але не завжди найефективнішим) способом досягнення потрібного звуку є шлях проб і пошуків.

Серед педагогів-скрипалів та віолончелістів існує думка, ніби прийоми вібрації неможливо і не потрібно розвивати, бо вібрація на деякому етапі навчання з'являється сама собою. Вібрація, безперечно, відноситься до числа найбільш складних прийомів, які використовуються при грі на смичкових інструментах. І тому набуття навичок vibrato має бути предметом пильної уваги викладача. Якщо відомі способи виконання того чи іншого прийому, то необхідно вишукувати і методи розвитку необхідних навичок.

У практиці навчання вібрації з деякими надто затиснутими учнями простіше освоїти спочатку ліктьову вібрацію в високих позиціях, а потім обертальну в першій позиції. Це сприяє поступовому звільненню затиснутих м'язів спини і рук дитини.

Розглянемо основні аспекти роботи з учнем над вібрацією.

1. Учень повинен чітко уявляти собі що таке співучий і виразний звук. Тому, приступаючи до розвитку навичок вібрації, педагог повинен сформулювати в учня правильне уявлення про художнє звучання. Це завдання тісно пов'язане з розвитком музичного слуху.

2. Вібрація здійснюється, як правило, тільки одним пальцем. Лише в окремих випадках, при слабкому мізинці, можна допустити виконання вібрації спільно четвертим і третім пальцями.

3. Тривала і майже безперервна робота одних і тих же м'язів, що беруть участь у виконанні вібрації (м'язів-антагоністів), можлива лише при цілком вільному стані руки.

4. Рухи руки мають бути рівномірно-ритмічними - це одна з найважливіших умов для оволодіння навиком вібрації. Не слід випускати з уваги

необхідність координації дій рук: ліва рука виконує невеликі коливальні рухи, права - плавні, широкі. Узгодження таких різних за характером рухів є завданням вельми складним і тому найбільше ускладнює вироблення вібрації.

Визначимо послідовність оволодіння навиком вібрації:

1. Вібрація виповнюється заздалегідь підготовленим пальцем. Опускання пальця і його коливання виконуються окремо.

2. Опускання і коливання пальця виконуються одночасно, при цьому уникати перебільшеного тиску пальця на струну.

3. Поєднання вібраційно-коливальних рухів пальця з ковзанням, яке виконується чітко, швидко і легко.

4. Вібраційні коливання пальця поєднуються з перенесенням його на іншу струну, при цьому звертати увагу на "рульовий" рух ліктя лівої руки.

5. У деяких випадках можлива підготовка пальців.

6. Уникати вібраційно-коливальних рухів при виконанні 16-х. Чітке ритмічне падіння пальців при спокійному положенні руки без напруги і без вібрації.

7. При зміні позиції, під час переміщення руки вібрація припиняється, потім знову поновлюється в новій позиції.

В процесі проходження навчального репертуару слід вказувати учням на приклади різної вібрації, відповідно до характеру музики. Так, класична кантилена музика вимагає більш спокійної широкої вібрації, ніж рвучка і пристрасна музика романтиків. У межах одного й того ж стилю вібрація повинна відповідати характеру твору.

У скрипалів найчастіше використовується кистьове *vibrato*. Але треба пам'ятати, що в ряді випадків (наприклад, у високих позиціях і в подвійних нотах) необхідне ліктьове *vibrato*. Як правило, цей вид *vibrato* не викликає в учнів особливих труднощів. Важливо, щоб учні вміли застосовувати обидва ці види. Це додало б їх виконанню різноманітності звучання.

Для початкового оволодіння навичкою гри із застосуванням *vibrato* можна рекомендувати методику, яка виправдала себе на практиці:

1) Спочатку вправи виконуються кожним пальцем окремо (доцільно дотримуватися такого порядку: 2-й (середній), 3-й, 1-й і 4-й палець). Перші вправи - беззвучні, для однієї лівої руки. Встановивши 2-й палець на струну Ре в II або III позиції, учень здійснює широкі рівномірні й ритмічні повороти передпліччя в сторону підставки і назад при дещо ослабленому натиску струни і цілком вільній руці. Рухи руки подібні повільним коливань маятника. Потрібно уникати ізольованих рухів кисті. Потім вправа виконується 3-м і 1-м пальцем. Після деякого засвоєння прийому вправа виконується в I позиції при звичайному натисканні струни, застосовуючи 4-й палець.

2) Зазначені вправи виконуються спочатку *pizzicato*, потім *arco*. При гри смичком найдоцільніше дотримуватися такої послідовності: половинні ноти, цілі і четвертні.

3) Учень починає застосовувати *vibrato* на окремих витриманих нотах, що зустрічаються в п'есах. Для початку слід використовувати неважкі, добре вивчені учнем п'еси та етюди кантиленного характеру.

Отже, процес оволодіння учнем навичкою гри на vibrato має проходити під пильним контролем викладача. Учень повинен усвідомити, що vibrato є засобом виразності для скрипаля (віолончеліста). Застосовувати vibrato можна лише у контексті художньо-образного змісту музичного твору.

Література

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке / пер. с англ. Л., 1933.
2. Агарков О. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке: исследовательско-методический очерк. М.: Музгиз, 1956. 63с.
3. Баринская А.И. Начальное обучение скрипача. М.: Музыка, 2007. 103 с.
4. Броун А. Очерки по методике игры на виолончели. М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. 88 с.
5. Сапожников Р. Е. Основы методики обучения игре на виолончели. М.: Музыка, 1967. 202 с.
6. Струве Б.А. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах. Л.: Гос. муз.издательство, 1933.

РОЗВИТОК В УЧНІВ ВІДЧУТТЯ МЕТРО-РИТМУ

*Гаркавенко Лідія Василівна,
старший викладач Коропської школи мистецтв*

Ритм як явище супроводжує людину все життя - ритмічність ходьби, праці тощо. Ще не народившись на світ, малюк чує мамине серцебиття, ритмічність мовлення (як словесного, так і музичного). Слухаючи музику, людина реагує якими-небудь рухами: погойдує головою чи ногою. Коли ми працюємо з маленькими дітьми, ми також використовуємо ритм (ходьбу, гру, ляскання в долоні, відстукування ритму олівцем) для кращого сприйняття і закріплення різноманітних вражень.

Роль ритму у музичному мистецтві дуже велика, у процесі розвитку музики він набув більш складних форм. Тому формування в учнів відчуття ритму є однією з найважливіших і найскладніших проблем музичної педагогіки. А.Гольденвейзер називав ритм свого роду першоосновою музичного мистецтва. З ритму як "першоелемента" музичного сприйняття виходив при побудові системи музичного виховання дітей К.Орф. Ритм допомагав йому швидко знаходити контакт з малорозвиненими у музичному відношенні дітьми; для цього він використовував слово, музику й рух у спеціальних вправах. У його школі діти займалися вільною ритмічною імпровізацією. Музично-виховна система К.Орфа заклала хороші передумови для участі дітей у різних видах музичної діяльності – інструментальному та ритмо-пластичному музикуванні.

Особливу увагу до почуття метричності приділяє французька система виховання учнів, яка використовує для цього спеціальні вправи. Вправи зводяться до того, що учням пропонується просто рахувати "раз, два, три" в певному темпі. Відлік проводиться вголос і про себе, в рахунок змінюються акценти, робляться паузи, тобто ритмічні формули поступово ускладнюються. Велике значення має уміння тримати темп усередині себе і виховувати пам'ять на визначений темп. При вихованні почуття ритму важливо звертати увагу дітей як

написана та чи інша мелодія (якими тривалостями). Поки не відпрацьовано у дитини відчуття метро-ритму, вона не зможе чітко виконати будь-який ритмічний малюнок.

У роботі над розвитком почуття ритму є декілька напрямів. Одні вважають, що треба розпочинати з такого ритму, де ясно чується доля (тобто з чверті і половинної). Безпосереднє сприймання половинки дуже неясно сприймається дітьми. Вони розуміють, що половинна довга, але скільки вона повинна тягнутися вони не відчують. Тому, вивчаючи різні ритмічні малюнки, потрібно пропрацювати їх у різних розмірах. Скажімо, у молодших класах ДМШ ми формуємо в учнів відчуття дво-три дольності. Природно ми починаємо його розвивати шляхом слухання музичних прикладів та спроби диригувати під цю музику.

Необхідно підкреслити, що належною опорою для розвитку в учня відчуття ритму може служити добре "налагоджена", достатньо надійна і міцна музично-виконавська моторика. І навпаки, невмілі й незграбні фізичні дії учня-виконавця здатні з часом деформувати й розладнати його музично-ритмічне відчуття, розхитати весь темпо-ритмічний фундамент твору. Ритм відіграє велику роль у виконанні музичних творів. Найефективнішою вправою визнана гра під метроном. Чим раніше учень досягає більш високого рівня розвитку почуття ритму, тим легше йому у виконавській діяльності, тим менше помилок він допускатиме при грі на музичному інструменті. Ритм в музиці є не лише категорією часового вимірювання, це емоційно-виразова, образно-поетична, художньо-сміслова категорія. Тому робота над розвитком почуття ритму в учня важлива як для сприйняття ним музики, так і для її виконання.

Отже, відчуття музичного ритму є таким, що розвивається. Інше питання, якою мірою воно може бути розвиненим в учня, які межі його ефективності та практичної дієвості, якого педагогічного втручання воно вимагає. Усвідомлення учнем виразного значення ритму має великий музично-розвивальний ефект.

Література

1. Кабалецький Д. Б. Як розповідати дітям про музику. М.: Сов. композитор, 1977. 252 с.
2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.
3. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.

ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ В КЛАСІ ГІТАРИ

*Павленко Світлана Василівна,
викладач-методист вищої категорії КВНЗ
"Ніжинський коледж культури і мистецтв ім. М. Заньковецької"
Чернігівської обласної ради*

Сьогодні інтенсивно зростає популярність ансамблевого виконання, виявляється потреба музикантів у самореалізації індивідуального творчого потенціалу через колективну творчість. Однією з форм творчої роботи, що застосовується в

класі гітари зі студентами, є ансамблеве музикування. Стійкий інтерес студентської молоді до музикування в ансамблі дозволяє ефективно вирішувати вузько-технологічні проблеми досконалості ігрових навичок, розвивати весь комплекс музичних здібностей, що сприяє активізації занять і стабільності публічних виступів.

Л. Казахватова вказує, що гра соліста багато в чому відрізняється від гри в ансамблі. Соліст здатний виконати твір у цілому, тоді як ансамбліст озвучує тільки свою партію. При цьому володіння, хоч і досконало, тільки своєю музичною партією не дає цілісного слухового уявлення про музичний твір. Таке уявлення виявляється в процесі копійної спільної роботи й ансамблевих репетицій з іншими учасниками, що дозволяє їм не просто грати, але слухати й аналізувати свою гру, проектуючи її на ансамблеву специфіку [1, с. 396].

Для повноцінного високохудожнього виконання оригінальних творів чи перекладів зі складною фактурою та для досягнення об'ємного звучання музики в класі гітари можуть створюватися групи гітаристів з двох, трьох, чотирьох і більше виконавців. Кожен учасник ансамблю виконує спеціально написану для нього складову частину музичного твору – партію. Слід зазначити, що для малих ансамблів партії, зазвичай, досить складні, через що всі виконавці повинні володіти майже рівними музично-технічними можливостями гри на інструменті. В ансамблі більшого складу складнішими є перша та друга партії, тому кожна партія гітари може виконуватися декількома музикантами, що дає можливість залучати до колективного музикування студентів із різним рівнем виконавських умінь і навичок.

Процес музично-виконавської взаємодії потребує спільної сенсомоторної координації, спільного трактування музичного твору і розв'язання технічних труднощів виконання, а також спільного відтворення емоційно-образного змісту виконуваного твору. Проте формування єдиної виконавської стратегії і тактики втілення авторського задуму має здійснюватися при методичній допомозі викладача чи художнього керівника ансамблю гітаристів. Зауважимо, що якість ансамблевого виконання залежить від: синхронізації звучання всіх партій виконуваного твору (єдність темпу й ритму партнерів); узгодженості штрихів, прийомів гри та фразування виконуваного твору; врівноваженості у силі звучання всіх партій виконуваного твору (єдність динаміки).

Важливим аспектом в ансамблі гітаристів є синхронізація звучання, яке містить у собі два компоненти: метро-ритмічний і темповий. Метро-ритмічний компонент – узгодженість часових та акцентних аспектів мелодії, гармонії, фактури, всіх інших елементів музичної мови. Отже, метро-ритм - це закономірне розділення часової послідовності тривалостей на групи, котрі об'єднуються навколо звуків, що відзначаються наголосом. Темповий компонент передбачає досягнення єдності швидкості виконання твору та дотримання агогічних відхилень (пришвидшень, уповільнень тощо).

Індивідуальні особливості темпу гітаристів виявляються досить чітко, тому узгодження міри агогічних відхилень від встановленого темпу набуває особливого значення. Наприклад, *rubato* в ансамблевому музикуванні порівняно із сольним відзначається більшою регламентованістю, тому при виконанні музичного

твору важливим є чуття міри дотримання пропорцій під час зміни темпу. Слід зазначити, що для встановлення агогічних відхилень викладачеві потрібно визначити, хто з учасників ансамблю буде виявляти ініціативу при здійсненні темпових змін. Також синхронність вступу і зняття звуків теж становить певну проблему. Якщо в оркестрі є диригент, який чітко показує всі агогічні відхилення, ауфтакт і зняття, то в ансамблі гітаристів ці функції виконує один з його учасників за допомогою ледь помітних рухів голови, корпусу, рук.

Створення ансамблевої інтерпретації зумовлює необхідність активізації темпо-ритмічної відповідальності виконавця, формує загострене відчуття єдиної ритмічної пульсації як чуття «живого» творчого ритму, що сприяє необхідному збігу фактурних елементів ансамблевого твору.

Основним критерієм сформованості рівня ансамблевої компетентності виступає принцип узгодженості виконавських завдань учасників ансамблю, який забезпечує чітку логіку розподілу фактурних елементів (динаміки, артикуляції, фразування тощо). У процесі ансамблевої взаємодії важливо домагатися тотожності виконавських прийомів, трактування тембрів і динамічних сполучень усіх фактурних елементів виконуваного твору.

Для досягнення збалансованого звучання інструментів ансамблю необхідно враховувати і співвідношення рельєфних та фонових прошарків, звукові можливості інструментів, теситури партій в конкретних часових межах. Слід зазначити, що збалансованість спільного музикування залежить не тільки від регламентованої нотним записом градації нюансів, а й від способів звукоутворення в ансамблевих партіях та в конкретних моментах виконання музичного твору.

В. Лабунець пропонує відбирати учасників ансамблю гітаристів за такими критеріями:

- професійний рівень: музично-теоретична підготовка, технічно-віртуозна майстерність, емоційність, увага;
- взаємодія з партнерами під час репетиційної роботи та публічних виступів;
- ставлення до спільної музично-виконавської діяльності: активність, пасивність, бажання, сумлінність, інтерес, працездатність [2, с. 5].

Отже, значення ансамблевого музикування важко переоцінити. Спільна музично-виконавська діяльність перед публікою є ідеальною передумовою для формування навичок виступів перед будь-якою аудиторією. Формування ансамблевих вмінь студентів в класі гітари має забезпечуватись певним обсягом професійних знань та системою видів діяльності, спрямованих на розвиток спеціальних музично-виконавських здібностей та формування специфічних ансамблевих навичок. Для гри в ансамблі студент повинен володіти виконавською увагою, музичною пам'яттю, ритмічним чуттям і здатністю уявляти музично-слухові образи.

Література

1. Казахватова Л. А., Сибирякова Г.Г. Теоретические аспекты профессиональной подготовки будущего педагога-музыканта в классе ансамблевого исполнительства. *Молодой ученый*. 2013. № 8. С. 395-402.

2. Лабунець В.М. Шестиструнна гітара в ансамблі: навч.-метод. посіб. Вінниця: Розвиток, 2008. 204 с.

3. Михайленко Н. П. Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре. Киев: Книга, 2003. 248 с.

СЦЕНІЧНЕ ВИКОНАННЯ ЯК ЗАВЕРШАЛЬНИЙ ЕТАП РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ У КЛАСІ БАЯНА

*Куліш Валентина Степанівна,
викладач-методист Ірпінської дитячої школи мистецтв*

На наш погляд, робота над музичним твором не може вважатися завершеною до того часу, доки його не буде виконано на сцені. Підтвердження про важливість завершального етапу роботи над музичним твором можна знайти і у висловах багатьох відомих музикантів-педагогів. Вони наголошують на тому, що робота над твором завершується не вдома, а на естраді, у процесі публічного виступу.

Наближення закінчення роботи над музичним твором заставляє викладача особливо уважно віднестись до того, наскільки вільно відчуває себе учень у процесі його виконання. Тут ми маємо на увазі, перш за все, те відчуття внутрішньої розкутості й творчої свободи, яке є необхідною умовою повноцінного виконання. Обмежуючись декількома зауваженнями загального порядку, чи вдаючись до аналізу окремих конкретних епізодів, викладач повинен дозволити своєму учню стати в повному розумінні слова "господарем своєї гри". В умовах сценічного виступу створюються сприятливі передумови для демонстрації учнем творчої уяви, інтуїції. Інколи з радістю і здивуванням можна почути виконання учня, який ніби перероджується на сцені! Він і сам, безумовно, відчуває різницю у виконанні п'єси в цілому чи якогось епізоду удома або в класі, де прозвучало цікавіше. Якщо музичний твір недостатньо вивчений, потрібно, по можливості, відкласти виступ учня, не робити багато зауважень і вказівок в останні дні перед виступом на естраді.

Сцена дозволяє виявити й перевірити всі недопрацювання, неточності (те, що І. Гофман називає маленькими несподіваними випадковостями). Саме тому за декілька уроків перед концертним виступом у класі слід створити атмосферу естради: викладач разом із учнями знаходиться на відстані від виступаючого, тобто у ролі слухача. Що цікаво – учні молодших класів в основному не виявляють на репетиціях значної нервової напруги, найчастіше вони знаходяться у святково-му й піднесеному настрої, натомість старшокласники значно більше переживають.

Так, у випадку, коли учень забув якийсь місце, розгублено зупинився, викладач повинен підтримати його, не фіксувати увагу на невдачі, попросити грати далі (наприклад, звернутись до учня: "Ти впевнено знаєш п'єсу, а інакше я б тебе не випустив на сцену", "Ти дійсно доказав нам, що ти талановитий", "Мені дуже сподобалось, як ти впорався зі складними місцями у творах та хвилюванням" тощо). Таким чином учень відволікатиметься від переживань і набуватиме відчуття впевненості у собі. А якщо викладач не зовсім задоволений якістю виконання, тоді слід активізувати загальний настрій учня (наприклад:

"Граї сміливіше", "Знову сонячно", "Ніби здалеку" або виразно підспівати мелодію, при цьому емоційно "диригуючи"). Також викладач може порекомендувати учню додаткові форми домашньої роботи, при яких програвання всього твору поєднується із тренуванням музичної пам'яті – умінням розпочинати виконання з будь-якого логічно виправданого епізоду твору.

З самого початку навчання слід виховувати в учня здатність до саморегуляції психофізичних процесів. Перед виступом можна рекомендувати учням заспокоїтись емоційно, звільнитися психічно і фізично. Особливо важливо увійти в потрібний режим з перших тактів виконання музичного твору, тобто максимально зібратися; брати такий темп, який визначається реальною готовністю твору на даний момент; слухати музику та інструмент, а не контролювати текст тощо. Також рекомендовано нагадувати учня про те, що безпосередньо перед виступом потрібно мати хороший загальний стан (надто багато не займатися на інструменті, не переїдати, гарно виспатись тощо).

Після того, як учень вперше виступить на естраді зі складним для себе твором, може виникнути необхідність перегляду виконавського плану, інтерпретації музичного твору. Тут можна використати метод обговорення, коли викладач ділиться своїми міркуваннями, учень своїми, а результатом будуть якісь нові деталі в інтерпретації для подальших виступів.

Отже, ні виконавська свобода і яскравість виступу, ні якісь інші виконавські якості не можуть розвиватися повною мірою, якщо учень буде мало виступати на естраді. Тому що саме виступ ніби підводить підсумок усієї зробленої в класі роботи, зобов'язуючи і викладача, і учня до можливо більш високої її якості, вимагаючи особливої закінченості, що спонукає учня максимально використовувати всі свої виконавські можливості. Таким чином, виступ на естраді постає в якості одного із найбільш дієвих чинників стимулювання розвитку учня. Вдале, яскраве, емоційно наповнене і водночас глибоко продумане виконання є завершальним етапом роботи над музичним твором, який має важливе значення для кожного учня. Іноді такий виступ може виявитися великим творчим досягненням, свого роду творчою віхою на певному ступені навчання учня.

СПЕЦИФІКА РОБОТИ З УЧНЯМИ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА БАЯНІ (АКОРДЕОНІ)

*Баканов Леонід Сергійович,
старший викладач першої категорії Ніжинської ДМШ*

Постановка виконавського апарату є однією з найважливіших проблем початкового етапу навчання баяніста (акордеоніста), яка широко висвітлюється в численних методичних працях, музично-теоретичних розробках та виконавсько-практичних рекомендаціях. Але поширеність означеної проблеми у виконавсько-педагогічній практиці та значущість для виховання музиканта зумовлює її подальше вивчення.

Розглянемо основні аспекти роботи з учнем на початковому етапі навчання.

Підбір музичного матеріалу на початковому етапі навчання спрямований на поступове набуття учнем виконавсько-технічних умінь та закріплення їх як

художньо-виконавських прийомів. Поступове ускладнення музичного матеріалу вимагає постійного вдосконалення виконавських прийомів. Це стосується систематичного контролю за виконавським апаратом, підбору зручної та виправданої аплікатури, володіння міхом, штрихами, нюансами, динамічною шкалою, філіруванням звука тощо.

Говорячи про специфіку роботи з учнями на початковому етапі навчання гри на баяні (акордеоні), слід зупинитися на питанні постановки виконавського апарату, а саме: посадка учня-баяніста (акордеоніста); положенням його рук, ніг та корпусу під час гри; положення музичного інструмента стосовно корпусу; положення правої та лівої рук на клавіатурі під час гри.

Головним аспектом постановки, який стосується практично всіх виконавців-інструменталістів, є зручність і комфортність у взаємовідносинах між музикантом та його інструментом. Для вільного опанування інструмента необхідно, перш за все, зручно сидіти на передній частині переважно твердого стільця (оскільки м'який стілець не надає необхідного відчуття опори). Суттєвою є й висота стільця, яка має бути такою, щоб коліна баяніста знаходилися паралельно підлозі. У такому положенні баян (акордеон) не "сповзатиме" нижче, не створюватиме незручностей під час гри.

Суттєвим чинником постановки є положення ременів баяна, що мають бути не занадто тугими, але й не дуже вільними. Так, лівий ремінь (коротший) має міцно притискати інструмент до корпусу виконавця, правий (дещо вільніший) має бути таким, щоб гриф баяна опирався на праву ногу виконавця. Спина при цьому має бути рівною. Міцне утримання інструмента на колінах виконавця дає можливість баяністові успішно вирішувати завдання звукодобування, не відволікаючись ні на що. Для впевненішого відчуття рівноваги музичного інструмента обидва ремені за спиною можуть кріпитися ще одним – горизонтальним. Усі ці моменти сприятимуть якісній роботі над звуком, вправному керуванні міхом, можливості використовувати різноманітну динаміку і штрихи.

Ще однією важливою проблемою початкового етапу навчання гри на баяні (акордеоні) є постановка рук. Конструкція інструмента та система розміщення клавіатур надають можливість виконавцеві повною мірою використовувати природну гнучкість правої руки, яка має вільно рухатися, не порушуючи розвитку музичної тканини і "дихання" мелодії.

Так само це стосується і постановки лівої руки, яка, окрім безпосередньо гри на клавіатурі, здійснює ще й міховедення. Саме тому ліва рука має достатньо міцно триматися між корпусом інструмента та лівим ременем, що уможливить не тільки непомітний розжим та зжим міха під час виконання, але й забезпечить якісніше філірування звука. Слід також зважати на те, що потужніша динаміка ускладнює пересування лівої руки вздовж клавіатури. Ця обставина зумовлює уважне спостереження за рухом лівої руки та відчуттям свободи у процесі виконання.

Постановка рук баяніста або акордеоніста – поняття умовне й динамічне через постійну зміну залежно від ситуації (тобто від твору). Тому процес набуття навичок керування положенням рук має відбуватися одночасно із засвоєнням усіх музично-виконавських прийомів під час роботи над різножанровим музич-

ним матеріалом (художні твори, вправи, гами, етюди тощо), відпрацювання виконавських прийомів у різних темпах, різною динамікою та аплікатурою.

Не менш важливим аспектом роботи з початківцем є засвоєння аплікатурних формул. Головними принципами підбору аплікатури є зручність, доцільність та художня необхідність, які допомагатимуть учневі-баяністу реалізувати необхідні виконавські завдання. Тому з перших кроків музикування на інструменті необхідно наполегливо працювати над пошуком такого варіанта аплікатури, яка буде для виконавця не тільки зручною (зберігатиме природне положення рук), але й допомагатиме успішно вирішувати складні завдання голосоведіння, фразування, балансу звучності тощо. Оскільки учень-початківець не має достатнього досвіду роботи з музичним матеріалом, викладачеві слід постійно контролювати цей процес.

Під час підбору аплікатури бажано окремі фрагменти музичного тексту програвати в різних темпах, адже в різних темпах координація рухів пальців може різнитися. Безумовно, кожен виконавець має підбирати власну аплікатуру, з урахуванням фізіологічних особливостей побудови своїх рук. Адже буває і так, що аплікатура, яка до вподоби одному баяністу (акордеоністу), зовсім не влаштовує іншого. Тому в етюдах бажано свідомо не позначати жодної аплікатури. Причин тому декілька: етюди можна виконувати не лише на баяні, але й на акордеоні; кожен виконавець може працювати над етюдами, користуючись своєю, зручнішою, на його погляд, аплікатурою; зважаючи на те, що етюди є вправами для розвитку різних видів виконавської техніки, то деякі з них можуть виконуватися кількома варіантами аплікатури, що надає можливість урівноваження усіх пальців на руці.

Важливим аспектом роботи з учнем-баяністом є міховедення. Якість міховедення є одним з найважливіших показників рівня виконавської культури баяністів та акордеоністів. Баян – унікальний музичний інструмент, який має не тільки великий звуковий діапазон, але й достатньо широкі динамічні можливості – різноманітне нюансування, можливість витонченого філірування звука в межах практично всього діапазону. І головне місце в процесі досягнення динамічної та художньої виразності звука відводиться міховеденню. Посилюючи або послабляючи рух міха, баяніст може досягти як тонкого *pp*, так і могутнього *ff*. Змінювати напрям руху міха необхідно непомітно, не порушуючи логіки розвитку музичного твору. Найкраще змінювати міх під час фразувальної цезури. Але, як свідчить практика, не завжди існує така можливість і не завжди це зручно робити, наприклад, під час виконання поліфонічних творів або досить тривалих музичних фраз на *legato*. У таких випадках змінювати напрям руху міха необхідно дуже швидко, але без поштовху, не допускаючи розриву звучності. Дуже важливо також повністю дослуховувати тривалість ноти перед зміною напрямку руху міха.

Техніка міховедення потребує уваги з початкового етапу навчання гри на музичному інструменті. Від того, наскільки вправно баяніст (акордеоніст) керуватиме міхом, значною мірою залежить зручність гри на музичному інструменті, спритність та продуктивність вирішення художньо-виконавських завдань.

Від правильного руху міха залежать усі засоби звукодобування. Так, найменша зміна руху міха автоматично змінює динаміку, тривалість звука, його

характер. Необхідно зазначити, що кожен штрих має багато різновидів, між якими шкала ледь помітних відтінків. Кількість способів контактування пальців виконавця з клавіатурою інструмента є безмежною, особливо в поєднанні з характером руху міха, безліччю варіантів звучання певного штриха.

Отже, початковий період навчання на музичному інструменті – це складний процес засвоєння та вдосконалення виконавських навичок і прийомів гри як складових музичного професіоналізму. Навчання – це процес творчого пошуку, знаходження та відпрацювання нових, досконаліших елементів музичної виразності, які можна відчувати лише інтуїтивно, оскільки перебувають вони на рівні підсвідомості виконавця. Тому в кожному конкретному випадку виконавцеві слід знаходити такі засоби звукодобування, які б сприяли вирішенню складних художньо-виконавських завдань.

Література

1. Алексеев И. Викладання гри на баяні. К.: Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури, 1957. 143 с.
2. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства : учебное пособие. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиних, 2006. 520 с.
4. Ризоль Н. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне. М.: СК, 1977. 279 с.

СПОСОБИ ВТІЛЕННЯ ПРИХОВАНОГО ГОЛОСОВЕДЕННЯ НА БАЯНІ (АКОРДЕОНІ)

Т. М. Бодра,

викладач вищої категорії,

старший викладач Броварської дитячої музичної школи

Баян (акордеон) – це інструмент, який володіє насиченим, співучим та сильним звуком, динамічною гнучкістю та великими можливостями тонкої філіровки звуку. Так історично склалося, що постійне місце в баянній виконавській практиці займає жанр обробки народних пісень та танців, що органічно відтворює первинну сутність народно-інтонаційної сфери як найприйнятнішої для специфіки баяна. Інший цінний шар баянного репертуару складають класичні твори – переклади кращих зразків світової музичної спадщини, котрі були написані для органа, скрипки, клавесину, фортепіано або оркестру. Органні твори природно вписалися в репертуар баяністів (акордеоністів), бо багатотембровість, поліфонічність та силобічність характеру звучання цих інструментів споріднює їх з органом.

Робота над поліфонічними творами є важливою складовою виконавського мистецтва на баяні (акордеоні). Найважливішою характерною рисою поліфонії є одночасність звучання декількох мелодичних ліній, що зумовлює необхідність чути і вести кожен голос окремо і всю сукупність голосів у їх взаємозв'язку.

Повноцінне сприйняття поліфонії немислиме без музики Й. С. Баха. Вона поєднує в собі риси як поліфонічного, так і гомофонно-гармонічного мислення. У гомофонному складі тональність і гармонія сприймаються через вертикаль, а поліфонічна тканина за своєю природою – горизонтальна. Уміння "горизонтально"

мислити, слухаючи одночасно низку різноманітних елементів музичної тканини – здатність, яка є необхідною при сприйнятті багатоголосся. Необхідними складовими трактування поліфонії є знаходження потрібного темпу, інтонаційно-ритмічного забарвлення голосів, цілісності мелодійного дихання, міховедення, артикуляції, штрихів, динаміки тощо.

На відміну від традиційних клавішних інструментів (клавесину, органа, фортепіано), для яких написано більшість поліфонічних творів, на баяні (акордеоні) можливе як рівне звучання тону, так і його посилення або послаблення. Це означає, що у процесі голосоведіння, в тому числі й "прихованого", баяніст (акордеоніст) може акцентувати увагу слухача не тільки на моменті атаки тону, але й на його веденні й завершенні. Таким чином, за допомогою міхо-пальцевої артикуляції підсилюється виразність виконання, здійснюється фразування.

Поліфонічна фактура будується на одночасному звучанні декількох голосів, включаючи імітації, підголоски, приховані голоси, де кожен голос має як загальний розвиток, так і власний інтонаційний. Існує декілька видів голосоведіння: пряме (голоси рухаються в одному напрямку), непряме (один з голосів змінює висоту), протилежне (голоси рухаються протилежно один одному), приховане (мелодійна зв'язність окремих звуків на відстані).

Виконавець має знати і відчувати способи злиття голосів у багатоголоссі (втори, гармонічна лінія контрапунктуючого нижнього голосу, педальні звуки, оклики), щоб провести, виразити їх, розкрити одночасно і контраст, і єдність голосів, що складають сутність поліфонії.

Характерна риса прихованих голосів – це окремі звуки на відстані широких інтервалів, пов'язані однією мелодійною лінією. Вони переплітаються в поліфонічну тканину, що збагачує її затриманням звуків, їх оспівуванням тощо.

Вибір способів втілення прихованого голосоведіння залежить від багатьох чинників: від типу поліфонічної фактури, кількості прихованих ліній, від ступеня їх самостійності, інтонаційного контексту. Основним способом виділення голосів як основних, так і прихованих, є вміння виконавця використовувати штрихи – це засоби звуковидобування, що мають вплив на створення характеру мелодії, досягнення різноманітних ступенів прозорості або густоти звучання. У багатоголосних творах треба чітко вести основну мелодійну лінію, але водночас стежити за тим, щоб не губилися лінії інших голосів. Це досягається за допомогою протиставлення різних штрихів, наприклад: *legato* і *staccato*, *legato* і *non legato*.

Найбільш поширеним способом виділення прихованого голосу на баяні (акордеоні) є штрих *portato* (виражати, стверджувати) – це зв'язані звуки, але на відміну від *legato*, початок кожного більш активний за рахунок міху.

Кожна нота підкреслюється не перериваючи звучання, доречно звучить як у кантилені, так і в педальних звуках. Щоб відтінити прихований голос у багатоголосній поліфонічній фактурі, часто використовується штрих *tenuto* – витримані звуки до кінця тривалості, відокремлені один від одного. На фоні загального *legato*, *tenuto* надає особливу виразність мелодійній лінії прихованого голосу. Такий спосіб вимови відповідає органному, але на баяні (акордеоні) він може доповнюватись різними способами туше, виразністю ведення звуку (імітування *crescendo* або *diminuendo*).

Одним із найбільш ефективних способів виділення того чи іншого голосу на клавесині й органі вважався прийом акцентування через обмеженість атаки звуку на цих інструментах. В акордеонній техніці також використовується цей прийом. Щоб підкреслити лінію прихованих тонів на відстані при загальному *legato*, застосовуються ледь помітні агогічні поштовхи цих тонів. Тривалий баянний звук пов'язує сусідні ноти, утворюючи єдину лінію, тому використання штрихів або спеціального міховедення надає можливість відтінити гармонічні ноти від мелодичних, виявити приховану поліфонію.

Отже, у процесі роботи над конкретним поліфонічним твором, певного аналізу потребують питання, пов'язані з динамікою, жанровими основами тем, формоутворенням. Завдання викладача – допомогти учневі більш глибоко зрозуміти тонкощі поліфонічної музики, що обов'язково буде мати вплив на його подальший розвиток.

ПРОБЛЕМА ГРИ НА СЛУХ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Скакальська Зоя Євгенівна,
викладач вищої категорії Луцького педагогічного коледжу,
старший викладач*

Зміни, що намітилися останніми роками в системі освіти, визначаються соціальною потребою суспільства в збереженні та розвитку національної культури. Головною фігурою в становленні даного процесу має стати педагог – духовно багата, творчо активна, цілісна особистість, яка самостійно обирає дії й рішення та здатна до нестандартних дій.

У програмі підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва та музичного керівника дошкільного закладу найбільш проблемними завданнями інструментально-виконавської підготовки є уміння грати на слух (підбирати акомпанемент до мелодії, імпровізувати). Тому це питання все більше привертає до себе увагу викладачів музично-педагогічних факультетів вищих закладів освіти, адже в процесі роботи в школі вчитель часто зустрічається з проблемою підбору нового репертуару (пісень, почутих по телебаченню, радіо тощо).

Спосіб навчання гри на слух є одним із найменш досліджуваних у вітчизняній музичній педагогіці. На сьогоднішній день опубліковано лише декілька досліджень та рекомендацій, але вони не розв'язують цього завдання в цілому. Саме ж уміння є однією з форм активізації творчої діяльності у процесі інструментально-виконавської підготовки студентів. Під грою на слух потрібно розуміти виконання на інструменті музичного матеріалу, засвоєного і безпосередньо відтвореного студентом на основі власних музично-слухових уявлень (без нот).

В музично-педагогічній практиці довгий час побутувала усталена думка, що вміння грати на слух (як і вміння імпровізувати) є природним даром і навчання не підлягає. Відповідно і роль педагога у формуванні зазначених навиків не є надто значимою, порівняно з навчанням гри з нот. Цій проблемі особливу увагу

приділяли Ю. Акімов і П. Гвоздєв. У своїх рекомендаціях баяністам вони зазначають, що поступово від підбору пісні учні (залежно від здібностей) зможуть перейти до імпровізації, а в подальшому - до створення власної музики, тобто до вищих форм музичної творчості. Труднощі зумовленні самим характером керування творчою діяльністю: не можна авторитарними методами примусити студента творити й фантазувати, слід шукати шляхи, які б стимулювали їх творчі пошуки та активізували їх творчу енергію. "Творчі задатки необхідно розвивати в кожній людині", – стверджував Д. Кабалевський [1, с. 43].

Як показує практика, лише граючи на музичному інструменті, студент активно включається в музикування, під час якого розвиваються художні здібності і творче мислення. Такий потяг до музичної творчості потрібно всіляко підтримувати та організовувати. З цього приводу доцільною є думка відомого литовського педагога Е. Бальчітіса: "Школі менш потрібен відмінно граючий піаніст, а більше вчитель, що вміє добре читати з листа, вільно підбирати акомпанемент, імпровізувати, грати на слух" [2, с. 46].

На початковому етапі навчання гри по слуху педагог має вивчити можливості студента: наскільки розвинений гармонічний слух, відчуття ритму, музична пам'ять. Вміння підбирати на слух залежить від чіткості музично-слухових уявлень студента. Розвитку внутрішнього слуху сприяють такі вправи: відтворення ритмічного малюнку мелодії, визначення напрямку руху мелодії (висхідний, низхідний), відчуття сильних і слабких долей такту та визначення розміру, відчуття стійких та нестійких ступеней ладу тощо. Особливо активізується завдання в тому випадку, коли студенту запропонувати створити до знайомої йому пісні не один, а декілька варіантів супроводу. Для таких вправ доцільно використовувати народні мелодії з невеликим звуковим діапазоном (терція, кварта, квінта) та простими ритмічними побудовами (половинні, четвертні, восьмі).

Для більш глибокого засвоєння гри на слух доцільно записати почуту мелодію нотами. Це дасть змогу не тільки "внутрішньо почути", але й побачити її. При самому ж аналізі записаної мелодії загострюється увага до руху мелодії, її ритму, взаємовідношень різних ступеней ладу, елементів форми, змісту тощо. Шлях від почутого до записаного й виконаного формує у студента не лише навик гри на слух, але й свідоме відношення до нотного тексту, його структури.

У процесі роботи над розвитком навичок гри на слух доцільно використовувати прості дитячі пісні. Для розвитку навиків підбору акомпанементу до цих мелодій доцільно використати метод "гри з рук", тобто викладач сам ілюструє простий акомпанемент, а студент наслідує гру викладача. Показ "гри з рук" є одним із шляхів переходу до наступного етапу – підготовки до самостійного підбору супроводу до пісні. Сам підбір простих мелодій стимулює студента до поглибленого вивчення музично-теоретичних дисциплін, які необхідні для формування фахівця у галузі мистецтва та музичного виховання.

Отже, уміння грати на слух є вкрай важливим для майбутнього вчителя музики, тому оволодіння ним має стати предметом пильної уваги. Студент має не тільки оволодіти ним, а й усвідомити шлях його набуття. Вільне володіння цим умінням дозволяє майбутньому музичному керівнику дошкільного закладу чи вчителю музичного мистецтва набагато впевненіше себе почувати у процесі музично-педагогічної діяльності, нестандартно мислити та творчо працювати.

Література

1. Кабалевський Д. "Дорогие мои друзья". М.: Молодая гвардия. 1979. 43с.
2. Падалка Г.М. Музична педагогіка: курс лекцій з викладання музичних дисциплін в системі педагогічної освіти / за ред. В. Г. Бутенка. Херсон: ХДПІ, 1995. 46 с.

ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ: ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ

Решетник І. Є.,

*викладач-методист вищої категорії
Чернігівської міської школи мистецтв*

Оркестрове виконавство є одним із найпоширеніших видів інструментального мистецтва, який віддзеркалює історію культури, еволюцію форм художнього мислення.

Першим оркестром, який був організований на території пострадянського простору, був колектив бандуристів під орудою талановитого бандуриста, композитора і етнографа Гната Хоткевича, який вперше публічно продемонстрував виконавські можливості народних митців та привернув до себе увагу професійних музикантів (1902 р.).

У 1922 р. було створено Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Леонтовича. Важливою аспектом своєї роботи товариство вважало налагодження зв'язків між музикантами-професіоналами та народними митцями. Результатом стала організація у Києві (1926 р.) етнографічного концерту народних співаків і музикантів. Серед виконавців було чотири лірники, два бандуристи, скрипач, сопілка і бубніст. Склад цього своєрідного ансамблю нагадував склад оркестру, організованого Г.Хоткевичем. Його публічні концерти збуджували думку про організацію оркестру народних інструментів. Помітно зріс і інтерес спеціалістів і громадськості до цього виду виконавства.

Наприкінці 20-х років у Харкові було створено оркестр у складі десяти кобзарів. Він відрізнявся від інших подібних колективів тим, що в ньому використовувались три типи бандур: пікколо, прими і басы. Пізніше до складу колективу було введено квіртет лір, цимбали та сопілки. За характером укомплектування це вже був справжній оркестр українських народних інструментів, який мав повний загальноновизнаний діапазон і відзначався гамою тембрів. Остаточний склад його викристалізувався трохи пізніше.

З роками виконавська майстерність цього самодіяльного колективу зростала, його склад розширювався, збагачувалась оркестрова палітра. Але ці пошуки, на жаль, були зосереджені, в основному, навколо створення нових типів бандур та лір. Найбільшим недоліком було ігнорування художнім керівництвом тих виконавських традицій та складу, яким відзначались народні інструментальні ансамблі взагалі і особливо тріоїста музика, де скрипка, як правило, була основним інструментом. Скрипки дають протяжність і безперервність звучання оркестру і мають широкі художньо-виражальні можливості.

Натомість орієнтація на бандури та ліри як основні інструменти збіднювала технічні і виконавські можливості оркестру, робила його палітру одноманітною. Великі прогалини в діапазоні оркестру (наприклад, між високим звучанням сопілок та низьким звучанням трембіт з обмеженим звукорядом) також негативно відбивались на звучанні оркестру. Все це певною мірою гальмувало його розвиток, не сприяло збагаченню і розширенню репертуару, але все ж не заважало оркестрові своєю концертною діяльністю спростовувати думку необізнаних фахівців про обмеженість бандурного репертуару. Існування самодіяльного колективу, який з таким недосконалим складом виконував художні обробки народних пісень, твори Бетховена та Венявського, доводило нагальну потребу створення оркестру українських народних інструментів.

У 1931 р. відбулась перша Всесоюзна музична олімпіада, в якій взяли участь понад 60 художніх колективів (хорів та оркестрів - симфонічних, духових, народних). Організатором одного з оркестрів був знавець українських народних інструментів Л.Гайдамака, який перетворив його у своєрідну експериментальну лабораторію: тут виховувались кадри виконавців, створювався репертуар. Загалом діяльність цього оркестру була помітним явищем у мистецькому житті України, зразком для створення подібних колективів, до яких залучались музично обдаровані діти, студенти та викладачі навчальних закладів. З середовища цього оркестру виходили музиканти-виконавці високої кваліфікації. Деякі з них після навчання переходили до професійних художніх колективів.

Сьогодні в Україні функціонують професійні, аматорські та навчальні народні оркестри. Сучасний оркестр народних інструментів – це раціонально сформований колектив, що характеризується удосконаленим музичним інструментарієм, жанрово-стильовою різноманітністю репертуару, значними художньо-виражальними можливостями і національним колоритом звучання.

Україна займає одне з вагомих місць за різноманітністю народного музичного інструментарію. Вчені зазначають, що зростання інтересу до самобутнього музичного інструментарію у різних регіонах України зумовлює все більшу їх інтеграцію. Наприклад, цимбали, які донедавна були поширені лише в західноукраїнських областях, сьогодні набувають популярності у центральних регіонах України. Бандура, яка ще століття тому майже не була відома в Західній Україні, набула значного поширення у Львівській, Івано-Франківській, Тернопільській, Рівненській, Житомирській областях і по праву стала національним інструментом українського народу.

Для поповнення репертуару оркестри народних інструментів використовують багато різних джерел. Основну його частину складають оригінальні твори для оркестру, перекладення (інструментовки) класичних творів, обробки народних мелодій, сучасний авангард, твори для різних видів ансамблів, сучасні популярні твори, кавер-версії хітів тощо. У творчості сучасних професійних оркестрів народних інструментів органічно поєднуються традиції народно-оркестрового виконавства та новаторські тенденції у творчості сучасних композиторів.

Отже, народні інструменти широко використовуються в сучасному вітчизняному мистецькому просторі. Відбувається трансформація оркестрів народних інструментів, які розширюють свій виконавський репертуар та демонструють невгасаючий інтерес до народних інструментів.

Література

1. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти. *Наукова думка*, 1977. 240 с.
2. Грінченко М. О. Історія української музики. К., 1922. 278 с.
3. Комаренко В. Український оркестр народних інструментів. К., 1980. 214 с.
4. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах: підручник для вищих та середніх навч. закл. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 73 с.
5. Нелюбов Р. М. Проблеми та перспективи колективного народно-інструментального музикування. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. С. 273-277.

РОЗДІЛ 4 ФОРТЕПІАННА ПЕДАГОГІКА ТА ВИКОНАВСТВО

РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНИХ ЯКОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Гусейнова Лариса Василівна,
декан факультету культури і мистецтв
імені Олександра Ростовського,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*

Для того, щоб виховати музиканта-виконавця, необхідно визначити систему професійних якостей, які забезпечують успішність здійснення інструментально-виконавської діяльності. Такий підхід уможливорює об'єктивний професійний відбір, а також розвиток цих якостей майбутніх вчителів музичного мистецтва в процесі навчання.

Панівною у висловлюваннях багатьох музикантів є думка, що для здійснення виконавської діяльності важливі не тільки наявність таланту, але й глибоких знань, різнобічної культури, значимість усієї особистості виконавця, а також специфічні виконавські дані, певні індивідуальні якості, як то темперамент і натхнення, творча воля і вільне володіння інструментом. Спираючись на історію виконавства, Л. Гінзбург доводить, що іноді наявність глибокого художнього розуміння твору супроводжується відсутністю необхідних виконавських даних, а блискуча віртуозна обдарованість поєднується з досить низькою інтелектуальністю, обмеженою культурою сприймання; він стверджує, що для втілення художнього образу виконавець повинен володіти високою професійною майстерністю, що досягається постійною працею [2].

Більшість музикантів-піаністів виступають за такі провідні аспекти творчої діяльності виконавця, як поєднання художньої інтуїції, художньої свідомості, техніки та артистичної волі (О. Гольденвейзер, Г. Коган, Я. Мільштейн, Г. Нейгауз, С. Савшинський, С. Фейнберг та інші). З їх теоретичних досліджень випливає, що у випадку недостатнього розвитку хоча б однієї з цих якостей мистецтво виконання не буде повноцінним.

С. Савшинський стверджує, що виконавські якості концентруються у трьох змістовних групах – художній (проникливість, змістовність, артистичність, емоційність виконання, багатство, шляхетність, витонченість його інтонацій), технічній (високий ступінь майстерності, віртуозність) та естетичній (тембральне та динамічне розмаїття звучання). Педагог-піаніст доповнює характеристику виконавця такими якостями, як вимогливість, відповідальність за свою творчість, спостережливість, ініціативність, здатність до самоспостереження та спостереження за реакцією слухачів, а також підкреслює, що кожний музикант володіє цими якостями від природи, але вони потребують активного розвитку та виховання [6, 6].

Характеризуючи якості виконавця, Л. Баренбойм виділяє творчу пристрасність, або творчу здатність яскраво, емоційно, пристрасно сприйняти художній твір; зосередженість, рельєфне подання, гнучку уяву; творче естрадне самопочуття, загальну та фахову культуру, пов'язану зі специфікою даного мистецтва; технічну майстерність [1].

В. Муцмахер наголошує на проблемі формування вольових та пізнавальних якостей вчителя музики (емоційна чуйність, цілеспрямованість, наполегливість, особливості уваги, уяви, пам'яті) у процесі індивідуального навчання музично-виконавським дисциплінам [4].

Р. Мойсеєнко стверджує, що у процесі активної навчальної діяльності розвиваються якості, притаманні творчій особистості, а саме: ініціативність, самостійність, цілеспрямованість, наполегливість. Публічний характер музично-педагогічної діяльності припускає розвиток психологічної витривалості, тобто впевненості в своїх силах, можливостях; здатності керувати своєю поведінкою, настроєм; саморегуляції, рівноваги та витримки [3, с. 47].

Серед інтегральних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва найбільшу увагу, на думку О. Рудницької, привертають комунікативність, емпатія, креативність та рефлексія [5, с. 61].

Отже, в процесі інструментально-виконавського навчання у майбутніх вчителів музичного мистецтва необхідно розвивати весь комплекс професійних якостей, що сприятимуть як результативності навчання, так і успішній реалізації у майбутній професійній діяльності.

Література

1. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л.: Музыка, 1974. 287 с.
2. Гинзбург Л. С. Современное музыкальное исполнительство: Проблемы и средства. *Музыкальное исполнительство*. Вып. 11. М.: Музыка, 1983. С. 68-101.
3. Мойсеєнко Р. Н. Формирование профессиональной готовности будущего учителя средствами индивидуальной работы: дис. ... канд. пед. наук. Кр. Рог. 1997. 182 с.
4. Муцмахер В. И. Формирование профессионально значимых качеств личности учителя музыки. М.: МПНИ, 1988. 62 с.
5. Рудницька О. П. Музыка і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: навч. посібник. К.: ІЗМН, 1998. 248 с.
6. Скрипкина Э. А. Исполнительские качества учителя-музыканта как проблема исследования. *Профессиональная подготовка учителя музыки общеобразовательной школы*: сб. науч. тр. Вып. I. М., 1978. С. 3-12.

ГРА НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ В КОНТЕКСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ УЧНЯ-ХОРЕОГРАФА

В. В. Ревенчук,

кандидат педагогічних наук,

*доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*

Згідно Концепції сучасної мистецької освіти, сучасна мистецька школа є закладом, де особистість має можливість розвивати мистецькі здібності, набувати

початкових професійних компетентностей, естетичного досвіду та ціннісних орієнтацій через активну мистецьку діяльність. Найважливішим завданням мистецької освіти є виявлення, плекання й розвиток здатності до творчості.

У наш час популярною формою естетичного виховання дітей стали хореографічні відділення шкіл мистецтв та хореографічні школи. Зазвичай фахова підготовка учня-хореографа відбувається шляхом опанування різними видами танцю – класичний, народний, бальний, сучасний тощо. Незважаючи на нероздільний генетичний зв'язок хореографії з музикою, все ж музичний розвиток учня у хореографічних навчальних закладах відбувається лише опосередковано, тобто у процесі навчально-хореографічних занять учень лише пасивно сприймає (слухає) різні види музичного супроводження танцю.

Однак глибокий взаємозв'язок і взаємодоповнюваність хореографічного і музичного мистецтва зумовлює значущість музичних дисциплін у системі підготовки учня-хореографа. Адже успішність оволодіння мистецтвом танцю значною мірою залежить від розуміння учнем художньо-емоційного змісту музичного мистецтва. Через виконання музики учень вчиться передавати своє розуміння музичного твору та самореалізовуватися й самовиявлятися через власні емоційні переживання. Тому музично-виконавська підготовка учнів має бути невід'ємною складовою навчально-виховного процесу хореографічної школи, а навчальна дисципліна "Музичний інструмент" - важливим компонентом забезпечення фахового розвитку учнів, які оволодівають мистецтвом танцю.

Гра на музичному інструменті є видом активної творчої діяльності, яка має безмежний вплив на розвиток здатності учня до творчості. Адже виконання навіть найпростіших музичних творів вимагає напруження інтелекту, емоцій, мислення уваги тощо. У процесі гри на музичному інструменті відбувається набуття учнем хореографічної школи комплексу знань, умінь і навичок, які забезпечують його творчу самореалізацію у процесі виконання музичних творів з одного боку, а з іншого - сприяють поглибленню розуміння музичних особливостей хореографічного мистецтва й усвідомленню музичної своєрідності різних танців.

Перед викладачем інструментально-виконавських дисциплін постають важливі завдання:

- розвиток в учня інтересу до музичного мистецтва, естетичного смаку, музично-образного мислення, навичок сприймання музики, здатності до розмірковування про неї у взаємозв'язку з іншими видами мистецтв (зокрема, мистецтвом танцю);
- формування у нього навичок гри на музичному інструменті, опанування технологією виконання музичних творів, засвоєння на практиці засобів музичного вираження та використання їх у процесі інтерпретації музичних творів різної складності;
- формування навичок емоційного, художньо-образного концертного виконання музичних творів;
- розвиток мотивації до самостійної роботи за інструментом, формування творчої активності учня у процесі вивчення, слухання й виконання музичних творів;
- формування ключових компетентностей (знань, умінь, навичок, розуміння, ставлення), які забезпечують можливість учня продовжувати навчання за

освітньою програмою в інструментальних класах базового (середнього) підрівня загально-мистецького або початкового професійного спрямування, чи можливість учня продовжувати навчання за спорідненими видами мистецтва (театральне мистецтво, сольний спів тощо), а саме: музично-виконавська компетентність, музично-теоретична компетентність, компетентність з публічного мистецького виступу, загальна інтегрована компетентність.

Навчально-виховний процес у класі музичного інструмента включає наступні компоненти:

- ✓ Організація ігрового апарату – посадка за інструментом, відпрацювання ігрових рухів, самоконтроль м'язових відчуттів, координація рухів;
- ✓ Формування уявлень про культуру звуковідтворення на інструменті – розуміння взаємозалежності якості звука і свободи ігрового апарату;
- ✓ Активізація пізнавально-психічних процесів (увага, пам'ять, сприймання, уява, воля) для точного відтворення на інструменті нотного тексту;
- ✓ Змістовне, емоційно-образне виконання музичного твору;
- ✓ Розвиток навичок читання нот з листа, підбір мелодій на слух, гра в ансамблі.

Зміст навчального предмета "Музичний інструмент" спрямований на формування в учнів-хореографів ключових компетентностей шляхом поєднання в єдиному занятті елементів різних музичних дисциплін (гра на інструменті, гра в ансамблі, музична грамота, бесіди про музичні жанри та стилі тощо), різноманітних форм організації освітнього процесу (індивідуальний урок, концерт, конкурс, вистава, тематичні вечори, урок-бесіда, урок-екскурсія, урок-концерт, урок-конкурс тощо).

Упродовж навчання у класі музичного інструмента учні знайомляться з творами різних танцювальних жанрів. Це дає можливість у різному художньому контексті засвоювати характерні особливості того чи іншого танцю, формувати уявлення про інтонаційно-ритмічні особливості певних танців, закладати підґрунтя для репертуару, що може стати затребуваним на наступному підрівні початкової музичної освіти та у майбутній професійній діяльності.

Отже, інструментально-виконавська підготовка є важливою й необхідною складовою фахової підготовки учня-хореографа. На заняттях з музичного інструмента відбувається активне сприймання й виконання музики, що, в свою чергу, сприяє поглибленню розуміння учнем хореографічного мистецтва.

ДИТЯЧА ФОРТЕПІАНО МУЗИКА В. КОСЕНКА У РЕПЕРТУАРІ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

*Ляшенко Тетяна Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*

В історії української музичної культури Віктор Степанович Косенко займає гідне місце як талановитий композитор, блискучий піаніст та педагог. Його твори увійшли до музичного життя і стали невід'ємною частиною концертного й

педагогічного репертуару мистецьких навчальних закладів України. Велику популярність здобули його романси, "Героїчна увертюра", концерт для фортепіано з оркестром, поеми-легенди та інші твори. Музика Віктора Косенка привертає увагу професійних виконавців, педагогів, вчителів і дітей, які працюють та навчаються у дитячих спеціалізованих мистецьких закладах.

Серед юних музикантів найбільш улюбленими є фортепіанні мініатюри з циклу "24 дитячі п'єси для фортепіано". Композитор об'єднав у цикл невелику кількість п'єс, давши їм цікаві програмні назви. Збірку було створено у 1936 році. Цей творчий доробок було оформлено написом Косенка: "Юним піаністам нашої квітучої Батьківщини присвячую", що свідчить про його натхнення і бажання творити музику для дітей та юнацтва. Про саму ідею створити дитячий альбом автор пише: "Я старанно вивчив музичну літературу для дітей, що була створена раніше. Багато хороших п'єс для дітей написали композитори Шуман, Чайковський та інші видатні музиканти. Викладаючи чимало років по класу фортепіано, я хотів створити таку збірку художніх п'єс, які б готували юних піаністів з технічного боку і давали їм навички гри на фортепіано послідовно в усіх тональностях, а головне, мені хотілося, щоб ви вчилися на таких п'єсах, що відбивають наше нове життя" [2, с. 129].

Віктор Косенко писав свій альбом у роки бурхливого розквіту різноманітної дитячої літературної творчості. У той час до дитячого жанру зверталися такі видатні майстри літературного слова як А. Барто, С. Маршак, К. Чуковський, композитори О. Гедіке, Д. Кабалевський, С. Майкапар, С. Прокоф'єв. В Україні, відповідно, Н. Забіла, Л. Ревуцький тощо. Хронологічно написання збірки збігається з появою "Мікрокосмосу" Б. Бартока та "Музики для дітей" К. Орфа. Різні за образами та тематикою, всі твори мають спільне значення. Перш за все їх поєднує підхід до дитячої тематики як такої, що має велике пізнавальне та виховне значення.

Зміст фортепіанних п'єс різноманітний, має методичну мету та значення. Відкриває збірку історичний персонаж, що пройшов крізь віки, чудернацький, насмішкуватий народний "Петрушка". Далі звучить прекрасний музичний малюнок, який імітує бурхливість польоту метелика, маршоподібна "Піонерська пісня", побудована на народно-українських інтонаціях, енергійний "Марш будьонників", лірична "Українська народна пісня", яка розповідає про тяжке минуле нашого народу та інші. У збірці багатою музичною мовою змальовано кілька чудових поетичних картинок природи: "Ранком у садочку", "На узліссі", "Пастораль". Представлена також традиційна, цікава для дітей страшна і таємнича "Казка". Дитячим забавкам і танцям відведено окреме місце. Наприклад, "Балетна сценка" сповнена музичної грації і пластичних рухів, характерних для балету. Весела полька, вальс, мазурка написані у концертно-виконавському стилі.

Мелодійність і ліричність властива всій творчості Віктора Косенка. У дитячому фортепіанному збірнику це проявляється особливо яскраво. Автор розумів, що дитячу зацікавленість музикою може викликати тільки красива, виразна мелодія, яка швидко та надовго залишається у пам'яті. Композитор щедро наповнює свою музику мелодійним та гармонічним багатством, зберігаючи при цьому ясну класичну форму, чітку побудову музичних фраз і періодів.

Порядок розташування п'єс мають на меті особливе інструктивно–педагогічне значення. Всі 24 музичні номери побудовані у різних 24-х тональностях і розташовані у порядку так званого "кварто-квінтового кола": перша написана у до мажорі, друга у паралельному ля мінорі, третя у соль мажорі і так далі. Таким чином починаючий музикант поступово опановує гру на білих та чорних клавішах, привчається не боятися тональностей з багатьма ключовими знаками.

Дитячі художні п'єси Віктора Косенка набули широкої популярності і стали и невід'ємною частиною репертуару юних піаністів II-VI років навчання.

Після роботи над дитячою фортепіанною збіркою "24 п'єси для фортепіано" композитор не перериває своє захоплення творити музику для дітей. У 1937 році він здійснює музичне оформлення для дитячої новорічної ялинки і збирається написати цикл пісень для дітей.

Отже, багатогранна діяльність Віктора Косенка охоплювала майже усі сфери музичної творчості. Найяскравіше він проявив себе у галузі фортепіанної культури, що включала композиторські доробки, виконавство, педагогічну роботу. Вищим досягненням щодо єдності всіх перерахованих аспектів діяльності став альбом композитора "24 дитячі п'єси для фортепіано". Значний внесок для підвищення рівня культури у дітей та юнацтва було закладено композитором саме у цій фортепіанній збірці. Це дозволяє впевнено стверджувати, що дитяча фортепіанна музика Віктора Косенка стоїть поряд з творами таких великих митців, як Р. Шуман, П. Чайковський, М. Мусоргський, К. Дебюссі, А. Казелла, К. Орф, Б. Барток та ін.

Література

1. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ: Наукова думка, 1980. 314 с.
2. Олійник О. Фортепіанна творчість В.С.Косенка. Київ: Наукова думка, 1977. 149 с.
3. У світі чарівної музики. Кабінет–музей Віктора Косенка / укл. Л. Іваненко. К.: КИИ, 2007. 150 с.

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

*Могільовцева Світлана Леонідівна,
викладач вищої категорії КЗ "Бердичівський педагогічний коледж"*

Нові тенденції в розвитку суспільства та стрімка динаміка науково-технічного прогресу вимагають від сучасної вітчизняної освіти глобальних трансформацій. Стратегічні завдання розбудови системи вищої освіти України зумовлюють необхідність розв'язання наукових і практичних проблем, пов'язаних із професійною підготовкою майбутнього вчителя. У "Концепції загальної мистецької освіти" обґрунтовано цілісну модель навчання, виховання й розвитку особистості учня засобами мистецтва, у ній ставляться високі вимоги до якості фахової підготовки учителів музичного мистецтва, які спонукають до створення та

впровадження оновленої системи інструментально-виконавської підготовки майбутніх педагогів.

Актуальність проблеми формування професійної майстерності зумовлена її значущістю для практичної діяльності майбутніх вчителів музичного мистецтва. Питання подолання реальних протиріч між рівнем інструментально-виконавської підготовки майбутнього вчителя музики та сучасними вимогами до виконання його професійних обов'язків залишаються ще не вирішеними. Ця проблема потребує нових підходів до формування професійної майстерності через удосконалення інструментально-виконавської підготовки та розробки дієвих інноваційних технологій розвитку виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва.

Проблему інструментально-виконавської підготовки розглядали в різні історичні періоди зарубіжні та вітчизняні педагоги: Л. Арчажнікова, Л. Баренбойм, Н. Гуральник, Б. Милич, Г. Нейгауз, Г. Падалка, С. Фейнберг, Г. Ципін, О. Щолокова, С. Яворський тощо.

У своїх працях вищезгадані науковці відзначають, що інструментальне виконавство потребує залучення нервової, психічної, інтелектуальної, емоційної та вольової сфер людини, за допомогою яких виконавець спрямовує свої зусилля у відповідне русло, поступово формуючи навички виконавської майстерності. Інструментальне виконавство є сферою, у якій особистість може виявити себе в усій багатогранності духовного світу та продемонструвати при цьому рівень набутих умінь, навичок та інтерпретаторської творчості [3, 18].

Найважливішою складовою професійної майстерності вчителя музичного мистецтва, на нашу думку, є досконала інструментально-виконавська підготовка, яка формується весь період навчання в музичному навчальному закладі. Вона є основою фахової підготовки майбутнього вчителя музики та здійснюється відповідно до освітньо-професійної програми з урахуванням вимог освітньо-кваліфікаційної характеристики. Тобто усі види музично-виконавської діяльності вчителя музичного мистецтва: сольне виконавство, читання з аркуша, акомпанування, аранжування, імпровізація, гра в ансамблі, самостійна робота над творами – повинні базуватись на взаємозв'язку педагогічних та виконавських якостей, розвиненої здатності до самостійної художньо-практичної діяльності.

На думку науковців, на сучасному етапі інструментально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва існують протиріччя між необхідністю застосування інноваційних технологій та використанням традиційних методів навчання, між сучасними вимогами до музично-виконавської підготовки майбутніх фахівців та застарілим змістом навчання, що спрямований на накопичення об'єму знань.

Формування професійної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва повинно починатися з оволодіння системою теоретичних знань про стиль композиторів, структуру музичних творів, особливості гармонії та фактури. Доведено: чим глибшими будуть знання про твір, тим більше вони збагатять уяву і мислення музиканта, поглиблять його розуміння мистецького твору, сприятимуть створенню самобутньої інтерпретації музики, а вивчення форми музичного твору дозволить зрозуміти, що його зміст та всі елементи знаходяться в тісному гармонійному взаємозв'язку та розвитку.

Практика інструментального навчання майбутніх учителів музичного мистецтва доводить, що здатність осмислювати музичні стилі та форми на достатньому рівні розвинута не у всіх студентів. Діяльність музиканта пов'язана з аналізом та синтезом, і це виявляється при вивченні музичного твору, осмисленні його мелодичної та гармонічної структури, пошуках виразових засобів втілення задуму композитора і в синтезі вищезазначеного у своєму виконанні. "Незначний обсяг музичного та навчального матеріалу, обмеженість загальної та спеціальної художньої інформації, що сприймається, аналізується та осмислюється в процесі музичної діяльності, недостатній рівень їх активності та самостійності, а також вузькоспеціалізований підхід до формування виконавських умінь та навичок, значною мірою гальмують процеси художнього розвитку музиканта" [5, 133].

Майбутній вчитель музичного мистецтва повинен добре володіти методикою самостійної роботи над музичними творами, орієнтуватися в їх жанрових та стильових ознаках, вміти добирати яскравий, художньо доцільний музичний матеріал, прагнути високого професійного рівня його виконання. На думку Л.Арчажнікової, специфіка діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва полягає в тому, що педагогічні завдання вирішуються засобами музичного мистецтва. Вона зазначає: "Інструментально-виконавська творчість у поєднанні з педагогікою допомагає вчителю музичного мистецтва виконати музично-виховні та музично-освітні завдання на уроці музики" [2, 37].

Науковець визначила основні компоненти інструментально-виконавської діяльності вчителя музичного мистецтва та необхідні для неї знання, уміння та навички. Їх складають:

- сольне виконання;
- акомпанування;
- читання нот із аркуша;
- транспонування;
- гра в ансамблі;
- творче музикування;
- самостійна робота вчителя над музичним твором [1, 68-69].

Для формування цих умінь та навичок треба достатньо часу. Найбільш ефективно вони формуються в процесі тривалої та цілеспрямованої роботи в класі інструментально-виконавської підготовки.

Сучасний період динамічного розвитку суспільства та освіти потребує від вчителя музичного мистецтва нових особистісних якостей: вміння самостійно узагальнювати набуті знання, готовності до змін та саморозвитку, здатності до постійного професійного самовдосконалення та успішної педагогічної самореалізації.

Т. Пляченко відзначає, що інструментально-виконавська компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва характеризує готовність до вільного використання музичного інструмента у професійній діяльності в загальноосвітніх навчальних закладах та складається з таких фахово-професійних компетенцій:

- технічно-виконавських (розвинута техніка гри на інструменті, раціональна координація рук та пальців; знання аплікатурних формул, штрихів; звуковедення та культура звуку; метроритмічна чіткість; здатність до слухового аналізу та самокорекції);

- програмно-репертуарних (вміння самостійно добирати інструментальні твори для проведення уроків музичного мистецтва та організації позакласної діяльності, уміння здійснювати музично-теоретичний, художньо-педагогічний та техніко-виконавський аналіз інструментальних творів);
- інтерпретаційних (здатність до відтворення авторського задуму композитора, жанру, стилю, форми твору; розкриття музичного образу за допомогою виконавської техніки та засобів музичної виразності);
- методичних (дотримання принципів музичної педагогіки у процесі професійної діяльності; уміння організовувати музикування учнів на уроках музичного мистецтва та здатність застосувати диференційований підхід до дітей);
- концертмейстерських (вміння акомпанувати солістам, вокально-хоровим колективам, сформованість навичок ансамблевої гри);
- сценічних (сформованість сценічної культури, артистизм, здатність керувати концертно-виконавською діяльністю дітей) [4].

Отже, формування професійної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва здійснюється в процесі фахової підготовки в інструментальних класах і полягає в опануванні низки компетенцій: програмово-репертуарних, технічно-виконавських, інтерпретаційних, інструментально-методичних, концертмейстерських, сценічних. Інструментально-виконавська компетентність у структурі професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва є ключовою, оскільки забезпечує здатність майбутнього фахівця ефективно реалізувати свої знання та вміння, професійні якості та музично-виконавський досвід у подальшій педагогічній діяльності.

Література

1. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки: Книга для учителя. М.: Просвещение, 1984. 111 с.
2. Арчажникова Л. Г. Теоретические основы профессионально–педагогической подготовки учителя музыки: автореферат дис.д-ра пед. наук. М., 1988. 37 с.
3. Олексюк О. М. Музична педагогіка. К., 2006. 188 с.
4. Пляченко Т. М. Формування інструментально-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фахової підготовки: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції "Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття". К., 2014.
5. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано: учебное пособие для студентов педагогических институтов. М.: Просвещение, 1984. 176 с.

ФОРМУВАННЯ ПЕРВИННИХ ІГРОВИХ НАВИЧОК У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

*Пантелєєва Лариса Миколаївна,
викладач вищої категорії, викладач-методист Броварської ДМШ*

Розвиток дитини засобами музичного мистецтва важко переоцінити. Відомо, що перші роки навчання гри на інструменті є важливим етапом, упродовж якого поступово розкриваються індивідуальні здібності дитини. Подальший шлях юного музиканта багато в чому залежить від перших занять.

В основному діти починають навчатися грі на фортепіано з 6-7 років. Важливу роль у цьому процесі відіграє підбір репертуару, який відбувається з урахуванням віку учнів. Формування вмінь та навичок можливе лише при зацікавленості учнів, тому дітям потрібно підбирати яскраві п'єси, доступні для їх сприйняття. Суттєвим моментом процесу інструментального навчання є формування в учнів початкових виконавських умінь та навичок. Їх сформованість сприятиме успішному оволодінню учнем навчальної програми.

Набуття навичок гри на фортепіано є одним з основоположних чинників для розвитку техніки піаніста. Але техніка – це лише одна сторона процесу. Для піаніста також важливо оволодіти навичками художньо-виразного виконання. Звукова виразність є вагомим виконавським засобом для втілення музично-художнього задуму. Здатність слухати і чути музику у повному обсязі (від головних ліній до найдрібніших частинок) залежить від музичного виховання піаніста та його слухового розвитку.

Зупинимось на двох моментах музичного виховання учня, які надають можливість вирішувати різноманітні музичні завдання: вміння дослуховувати звук до кінця; уміння відчувати горизонтальний рух та розвиток музики. Зважаючи на це, вже спочатку, коли учень намагається грати початкові вправи та засвоювати постановку рук, його треба навчити слухати звук до повного згасання та відчувати його кінчиками пальців, доки він триває. При перенесенні руки на іншу клавішу учень повинен перенести не лише руку, але й наче продовжити звук. Так він вчиться дослуховувати звук та здійснювати перенос руки. "Жива" рука, активні пальці - це необхідна умова у роботі над організацією постановки виконавського апарату. Необхідно пояснити учневі, що звучання інструмента залежить від рухів його рук.

Також треба приділяти багато уваги організації ігрових рухів. Вони приблизно такі: загальна свобода тіла, відчуття ваги вільної руки, не напруженість першого пальця, активна й водночас еластична кисть руки, відчуття чіпкості кінчиків пальців.

Сучасна музично-педагогічна наука рекомендує розпочинати навчання гри на фортепіано зі штриха *non legato* (*portamento*), який сприяє налагодженню координації між роботою рук і пальців. Учні також досить легко засвоюють спосіб зв'язного звучання (*legato*), якщо налагоджений взаємозв'язок між пальцями та слухом (вміння прислухатися до моменту переходу одного звука в інший).

Схема виконання *legato* приблизно наступна: рука так само м'яко, як і при *non legato* опускається на клавіатуру, палець занурюється в клавішу. Решта пальців спокійно лежать на клавішах, без напруги, ледь підняті, злегка зігнуті. Спокійно, без зайвих рухів, по черзі пальці опускаються на клавіші інструмента. Зап'ястя руки вільне й гнучке, що дозволяє добре відчувати загальну спрямованість звукової лінії.

Педагог навчає прийомам звуковидобування в наступній послідовності: *non legato*; *legato*; *staccato*.

Особливості рухів і м'язових відчуттів при грі *staccato* дитина легко сприймає, оскільки їй знайомий рух руки при грі в м'яч. При виконанні штриха *staccato* потрібно домогтися пружності та еластичності рухів. А це можливо, якщо

рука разом з пальцями легко відштовхується від клавіші, наче самовільно. Кожний прийом звукоутворення необхідно освоювати на прикладах невеликих п'єс, цікавих для дитячого сприйняття.

Для того, щоб технічна робота (оволодіння інструментом і тренування рухового апарату) приносила користь, необхідно ставити перед учнем чітко сформульовані і конкретні цілі. Необхідно виховати у дитини звичку – "спершу думати, а потім грати".

У початковий період навчання в інструментальному класі учень знайомиться з основними засобами виразності у музиці та можливостями свого інструмента. Робота над художнім образом повинна починатися з найперших уроків, як тільки учень зможе зіграти найпростішу мелодію на інструменті. У сучасній музичній педагогіці аксіомою є те, що музичний і технічний розвиток музиканта-інструменталіста повинен відбуватися комплексно.

Одним з ключових чинників формування музиканта-виконавця є досконале оволодіння на початковому етапі навчання навичками координації. Координованість ігрових рухів є основою для досягнення учнем музичної зрілості, розвитку здатності уявляти, розуміти, відчувати і слухати музичне полотно в усіх елементах музичної мови. При цьому варто відзначити, що не менш важливу роль відіграє рухово-технічний розвиток учня, який має важливе значення для опанування численних видів координації, яка створює базу для оволодіння більш складними творами. Опанування координацією є одним із найважливіших аспектів музично-виконавського та творчого розвитку музиканта-піаніста загалом.

На початковому етапі навчання гри на інструменті дуже важливо створити у класі позитивну атмосферу без будь-яких проявів формалізму у спілкуванні з учнем. Заняття неодмінно повинні проходити в атмосфері позитивних емоцій.

Труднощі початкового навчання полягають у тому, що гра на фортепіано вже з перших кроків вимагає розподілу уваги між великою кількістю дій. Учень повинен: вірно читати нотний текст, брати потрібні клавіші потрібними пальцями, стежити за штрихами, чути і контролювати свою гру, грати досить гарним співучим звуком, а також осмислено та емоційно. Сучасна методика полегшує початкове навчання тим, що гра по нотах вводиться не з перших уроків і залежить від здібностей учня.

Дуже важливо з самого початку навчання виховувати чутливість до різноманітних відтінків звучання, здатність розрізняти тони звуків і їх градації, уміння знаходити необхідне звучання. Довгий час така робота направляє викладачем та вимагає багаточисленних показів на інструменті та пояснень. У процесі таких занять поступово збагачується внутрішній слух учня, що дозволяє йому уявляти потрібне звучання.

Отже, формування первинних ігрових навичок є важливим завданням початкового періоду навчання гри на фортепіано. Воно повинно розглядатися, перш за все, як залучення учня до світу прекрасного, як один з кроків до розкриття його творчої індивідуальності. Сформованість ігрового апарату має величезний вплив на подальший розвиток учня-піаніста.

ПОЧАТКОВИЙ ПЕРІОД НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО В ДИТЯЧІЙ МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ

*Кужман Тетяна Олександрівна,
старший викладач вищої категорії Черкаської ДМШ № 5*

Початковий етап навчання гри на музичному інструменті є дуже відповідальним. Педагог має ясно розуміти чому він має навчити учня та яких результатів досягти. З перших же кроків треба старатися виховувати не піаніста, а музиканта. Всі прийоми і методи навчання (спів пісень, підбір мелодій на слух, гра в ансамблі тощо) мають спрямовуватися на розвиток учня з перших уроків. Використовуючи індивідуальний підхід до кожного учня, педагог має: розвивати його внутрішній слух (вчити його слухати те, що він грає), смак і фантазію; музичне мислення та навчити прийомам фортепіанної гри. Вся ця робота проводиться паралельно з перших уроків навчання.

Педагог повинен мати перспективний план розвитку учня, тобто уявляти і прогнозувати його подальший розвиток. Не можна штучно форсувати розвиток учня, тобто іти шляхом копіювання гри педагога. Бажано спрямовувати його розвиток, весь час звертаючись до природних здібностей. На початковому етапі навчання не треба робити надто багато вказівок у нотному тексті. Спочатку учень повинен почути закладені в самій музиці зміни руху або настрою (спокій або схвильованість, радість або сум), а потім уже навчитися бачити в нотах вказівки (агогічні, динамічні), які допомагають йому прочитати зміст музичного твору.

Слова пісні допомагають початківцю осмислити первинний елемент музичної форми – фразу. З цього починається виховання логіки музичного мислення. Поняття фрази повинно бути усвідомлене дитиною раніше, ніж воно буде назване цим іменем. Фразу можна назвати "музичною стрічкою" за аналогією зі словами пісні. Дитина вчиться на слух визначати фразу, а потім показує її і в нотах, тому що музична мова настільки ж органічна, як і словесна.

На початковому етапі навчання одним з першочергових завдань є правильна постановка рук, яка включає ряд моментів: загальна свобода тіла; відчуття ваги вільної руки; свобода першого пальця; еластична і активна кисть; відчуття чіпкості кінчика пальця. Важливо пам'ятати думки Г.Нейгауза про те, що "найкращим положенням руки на фортепіано є те, яке можна швидко змінити", а "передумовою гарного звуку є повна свобода та незалежність передпліччя, кисті та руки від плеча до кінчиків пальців".

Первинна робота над піанізмом полягає, насамперед, у видобуванні співучого, глибокого звуку і в освоєнні перших рухів на клавіатурі. Початковий період навчання гри на фортепіано умовно можна поділити на три періоди: гра пісень із "кулачка"; гра *non legato*; гра *legato*. Їх тривалість залежить від здібностей і сприйняття учня, але затримуватись на перших двох не рекомендується. Гра прийомом *staccato* попередньо та спеціально не вивчається, вперше дається на пісенному матеріалі, виходячи із музичного образу ("Журавель", "Дощик" і т.д.). Педагог тільки поправляє показом виконання учня. Можна запропонувати учню послухати і визначити по слуху різні способи виконання: *non legato*, *legato*, *staccato*. При вивченні прийому *legato* необхідно добиватися повної свободи рук

(особливо першого пальця), свободи посадки, відсутності зайвої напруги корпусу (особливо спини). Через 4-6 місяців навчання дитина повинна: розуміти музичну фразу, вміти зіграти двома руками на *legato* і *staccato* нескладну пісню, пройти вправи на підкладання першого пальця.

Музикування починається з перших занять. Якщо учень може підібрати і зіграти пісеньку - педагог підіграє акомпанемент. Дуже корисно широко застосовувати ансамблеву гру, яка розвиває смак, увагу, збагачує фантазію, допомагає відчувати радість спільного музикування. При грі легких п'єс дитина вчиться вирішувати ряд завдань: грати виразно фразу; зіграти твір від початку до кінця; взяти правильний темп та змінювати його відповідно поставлених завдань; передавати музичний образ ("Ось іде журавель"); виявляти загальний характер п'єси (веселий чи сумний) тощо.

Абсолютно необхідно добиватися художньо повноцінного виконання. Дитина повинна грати з задоволенням, емоційно. Зразком для учня є показ педагога, який має бути яскравим та емоційним. Граючи музикально, педагог тим самим вчить учня розуміти зміст музичного твору та передавати його у своєму виконанні. Цьому дуже допомагають слова пісень, якщо слів немає, можна придумати їх разом з учнем, це сприяє творчій атмосфері на уроці і допомагає подолати ритмічні труднощі. Слова емоційно діють на дитину і допомагають їй передати свої емоції через музику. Дитина ще не розуміє словосполучення "грати в образі", але прекрасно розуміє, що веселу пісеньку не можна грати сумно, а колискова не буває бадьорою. З таких простих музичних образів і починається виховання музиканта-виконавця.

З перших кроків треба привчати учня до руху в швидких темпах. Граючи у швидкому темпі з педагогом в ансамблі, учень пристосовується до швидкого темпу, думає "на ходу", тобто відчуває себе більш природно.

Г.Нейгауз вважав, що педагог повинен вчити учня думати і розуміти все, що вона робить. Пояснення повинні бути простими, на рівні дитячого сприйняття, без узагальнень і зарозумілих прикладів. Так, важливо з перших кроків в музиці навчити учня вслухатися в красу і протяжність фортепіанного звуку. Для цього педагог повинен використовувати точну і зрозумілу термінологію. Наприклад, довгу ноту треба "взяти глибше", щоб вона звучала довго і наповнено (а не просто "тримати довше"); при грі *legato* потрібно з'єднувати звуки (а не пальці); паузи потрібно вислуховувати; грати "міцним звуком" (а не "міцними пальцями") тощо.

Поступово репертуар ускладнюється. Перші розбори проходять разом із педагогом на уроці, але з часом необхідно привчати учня до самостійного розбору. Для цього необхідно навчити дитину перед розбором вдумливо і уважно роздивитись ноти та уявити для себе: який ключ, розмір, ключові знаки, поплескати ритмічний малюнок, вияснити загальний рух мелодії тощо, тобто навчити її бачити все, що є в нотах і тільки тоді починати грати. Розбирати новий твір бажано зразу ж двома руками. Вчити окремими руками тільки після розбору двома руками, а не зразу. Цей метод швидше розвиває учня, хоч і здається важчим.

Отже, початковий період навчання гри на фортепіано є важливим етапом, коли закладаються основи виконавських умінь учня. Педагог всю свою увагу має фокусувати на особистості учня, розвитку його природних здібностей у процесі

спілкування з музикою. Цей період є однаково важливим як для майбутнього фахівця-музиканта, так і для любителя музики.

ВИХОВАННЯ НАВИЧОК ЧИТАННЯ НОТ З ЛИСТА ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА НАВЧАННЯ УЧНЯ-ПІАНІСТА

*Дворянкіна Оксана Володимирівна,
викладач вищої категорії, старший викладач Конопської ДМШ № 1*

Коли ми говоримо про те, що піаніст гарно читає з листа, то маємо на увазі високоякісне в технічному та художньому відношенні виконання твору без попередньої підготовки. Це велика майстерність, володіння котрою звично перевіряється у відповідних обставинах: на концерті, іспиті, у класі. Піаніст повинен подумки уявити собі форму твору, його стиль, динаміку, темп, звучання в цілому, підібрати зручну аплікатуру і потім почати виконання твору на інструменті.

Виховання навичок вправного читання нот з листа повинно бути в центрі уваги педагога. Важливо виховувати осмислене ставлення учня до тексту, привчати не лише бачити, а й чути в ньому музичний зміст. Слід пам'ятати, для того, щоб зусилля викладача були не марними, читання нот з листа повинно бути спрямованим та систематичним.

З чого складається комплекс навичок, які дозволяють вільно читати з листа музичний твір? В першу чергу слід навчитися швидко читати нотні знаки. На відміну від літерних, вони розташовані і по горизонталі, і по вертикалі, що надає додаткової складності. Навчати читанню нот з листа необхідно з перших уроків. Слід пояснити дитині, що в музиці необхідно мислити не окремими нотами, а фразами (як і при читанні словесного тексту, коли ми бачимо ціле слово, а не кожну літеру окремо). Для цього необхідно, щоб дитина міцно засвоїла накреслення нот, їх назви й розташування на клавіатурі.

Корисно запропонувати учневі прочитати ноти спочатку в скрипковому, а потім у басовому ключах. З кожною новою вправою завдання слід ускладнювати: збільшення кількості нот у межах невеликого діапазону, додавання до нот знаків альтерації, об'єднання нот в ритмічні фігури тощо. Можна також усно проговорювати або програвати на інструменті ноти у відповідній темпо-ритмічній організації. Слід пам'ятати, якщо учень, зупиняючись та спотикаючись, без часової організації відтворює на інструменті окремі ноти чи нотні комплекси – це варто трактувати як поганий розбір.

На перших етапах навчання корисно читати однорядкові мелодії, які попередньо слід проаналізувати (ніби "прочитати" зором): обвести зором нотний малюнок, його ритм, з'ясувати розмір, тональність (запам'ятати ключові знаки) тощо і, нарешті, – яким пальцем розпочати гру. Здібність бачити нотний текст трохи раніше його виконання значно впливає на якість читання нот з листа, а опанування цим навиком у підсумку дає можливість грати без зупинок.

Коли окреслення нот, пауз, ритмічних фігур стає для дитини добре знайомим "притулком друзів", тоді природно виробляється зв'язок "бачу-чую-знаю" де

брати ноту на клавіатурі, яким звуком грати, як укладати звуки в часі, скільки пауза "мовчить" тощо. Такий зв'язок міцно закріплюється в свідомості дитини.

Також можна запропонувати учневі "програти" на столі мелодію вірною аплікатурою, щоб пов'язати рух пальців зі слуховою уявою. Взагалі при читанні нотного тексту дуже важлива здатність музиканта чути без інструмента нотний запис, його ніби реальне звучання, що можливо лише за наявності розвиненого внутрішнього слуху. Щоб навчити учня невідривно дивитися в ноти та слухати нотний текст наперед, можна запропонувати такий спосіб: викладач починає грати, а учень "підхоплює". За допомогою такої форми роботи відпрацьовується вміння уважно слідкувати за виконанням по нотах.

Пристаюючи до виконання дворядкових п'єс, краще надавати перевагу п'єсам на чергування рук. При читанні п'єс такого складу учень має змогу упродовж ряду тактів слідкувати лише за однією лінією, а потім за іншою. Згодом завдання можна ускладнювати: змінювати ритмічні малюнки, тривалості нот та пауз, підбирати п'єси з розташуванням нот на додаткових лінійках тощо. Корисним буде також використовувати ансамблеву форму роботи на уроці, коли дитині необхідно рахуватися з партнером-викладачем, а це тренує швидкість реакції.

Швидкість та точність моторної реакції на виконуваний текст залежить від аплікатурної техніки. Погане читання нот з листа часто буває викликане тим, що учень не уявляє собі, як розставити аплікатуру у нотному тексті та грає будь-якими пальцями. Тому типова аплікатура основних складових фортепіанної фактури (гами, арпеджіо, подвійні ноти, акорди) повинна бути засвоєна учнями до автоматизму.

Читання з листа не треба порівнювати з вивченням твору. Мета читання - ознайомлення з музичним твором, визначення його змісту та форми. Видатні музиканти надавали й надають великого значення читанню нот з листа. На їх думку, читання з листа сприяє розширенню музичного кругозору та професійних виконавських навиків.

Отже, вправне читання нот з листа є наслідком систематичного тренування. До гри з листа треба пристраститися, це повинно стати невід'ємною часткою щоденних занять кожного учня.

РОБОТА НАД ФОРТЕПІАННОЮ ТЕХНІКОЮ

Макарчук Тетяна Михайлівна,

викладач вищої категорії, старший викладач Конопотської ДМШ №1

Техніка піаніста є своєрідною матеріальною стороною, завдяки якій перед виконавцем відкривається безмежний простір – широке поле художньої інтерпретації. Коли говорять про фортепіанну техніку, то мають на увазі ту суму умінь, навичок, прийомів гри на роялі, за допомогою яких піаніст досягає потрібного художнього та звукового результату.

Е.Ліберман визначає технічні можливості як сукупність даних, що включають в себе художні уявлення, м'язово-рухові можливості і схильність психіки до розвитку слухо-рухових зв'язків. Займаючись з учнями, педагог повинен

враховувати не тільки різний вік, різний ступінь обдарованості, а й індивідуальний характер, темперамент, художні смаки, схильність учнів.

Рушійною силою розвитку техніки є поєднання цілого ряду здібностей, серед яких на першому місці називають художні потреби піаніста та його музичний талант. Підкоряючись йому, людина пристрасно прагне зіграти музичний твір (п'єсу, етюд чи вправу) найкращим чином. Прагнення до музичної досконалості не дозволяє миритися з недоліками і породжує підвищену інтенсивність в роботі. "Не співає" мелодія – талановита людина добивається, щоб вона "заспівала"; не виходить пасаж – естетичне прагнення до краси, рівності змусить його домогтися, щоб пасаж вийшов. Прагнення домогтися змушує міркувати. Роздуми народжують винахідливість у подоланні труднощів і своїх недоліків. Кожна хвилина, яку талановита людина проводить за роялем, дає йому набагато більше, ніж іншому, він швидше набуває різних навичок та вмій.

Здібності до техніки пов'язані також і з фізіологічними якостями рук. Професійна гра на роялі висуває певні вимоги щодо їх величини, сили, еластичності. На думку фахівців, для успішного розвитку техніки піаніст має вільно володіти октавою. Тому в фортепіанній педагогіці існує поняття придатних або непридатних рук.

Третім складовим елементом технічних здібностей музиканта слід вважати слухо-рухові психічні зв'язки. Процес гри на будь-якому інструменті неможливий без випереджаючих уявлень про даний музичний текст. Музика спочатку закарбовується в слуховій пам'яті, а потім у потрібний момент відтворюється в реальному звучанні шляхом включення ланцюга: мозок – ігрові рухи рук – звучання інструмента. Відомо, що слух має кілька якісних компонентів: існують здатності слуху краще або гірше чути мелодію, гармонію, тембр, ритм. Для техніки дуже важливе значення має здатність ясно і роздільно чути всю тканину, всі звуки швидкого музичного руху. Здатність швидкого слухання перетворюється у професіонала в здатність керування своїми ігровими рухами. Швидкість і точність гри залежить від здатності слуху орієнтуватися в швидкому темпі. Якщо музикант не володіє швидкісним слухом, його пальці (як би багато їх не тренувати), схильні виходити з-під контролю, здійснювати будь-які помилки.

Техніка потрібна у всякому мистецтві. Фортепіанне мистецтво – не виключення, скоріше навпаки. Техніка піаніста та її види настільки складні, що без спеціальної багаторічної роботи оволодіти нею неможливо. Ця робота починається з моменту першого знайомства з клавіатурою і триває у піаніста все життя. Не випадково вчитися на роялі здавна прийнято з раннього дитинства, з 6-8-річного віку, що пов'язано з труднощами придбання техніки. По-різному відбувається розвиток піаніста - на різних етапах навчання на перший план висуваються то одні, то інші завдання.

Зерном майбутньої технічної майстерності музиканта є "постановка рук" з урахуванням особливостей структури виконавського апарату. Чи існує певний піаністичний ідеал апарату з точки зору фізіології людини? Звичайно, певна фізіологічна будова руки сприяє розвитку технічних можливостей, але все ж зерно технічних можливостей піаніста є "у голові", його мисленні. "Закони постановки рук засновані частково на законах фізіології, частково на законах механіки, і

здебільшого - на здоровому глузді та доцільності" - Л.Ніколаєв. Постановка рук, правильне їх розміщення та положення корпусу сприяють витонченому віртуозному виконанню піаніста у майбутньому. Викладач має з самого початку навчання скрупульозно звертати увагу на постановку рук, положення кистей і пальців, від чого залежить правильне звуковидобування і особливо якість звуковидобування.

Фундаментом сучасної техніки є так званий контакт з клавіатурою – відчуття безперервного зв'язку вільно керованої руки через кінець пальця з клавішею; вміння спрямувати вагу вільної руки в клавішу та користуватися нею при звуковидобуванні. Контакт з клавіатурою змінюється залежно від характеру музики, темпу, динаміки і фактури. У технічному відношенні різні художньо-звукові завдання, що стоять перед піаністом, здійснюються шляхом зміни взаємодії ваги руки і активності складових її частин (пальців, кисті, передпліччя і плеча).

Спочатку налагоджений контакт з клавіатурою іноді порушується в період, коли починається посилена робота над активізацією пальцевого удару. Е.Ліберман вважає, що для активізації пальцевого удару необхідно грати в повільному темпі, високо піднімаючи пальці і впевнено опускаючи їх на клавіші. Учень повинен навчитися поєднувати активний пальцевий удар з опорою вільної руки на клавіатуру. Але з цього приводу існують і протилежні точки зору. На думку відомого піаніста і педагога Л.Ніколаєва, гра високо піднятими і сильними пальцями є класичною помилкою минулого. При грі пальці слід піднімати на ту невелику висоту, підйом на яку не вартує зусиль. Високо піднімати пальці доцільно лише в зв'язку з поворотом всієї руки. Він допомагає поставити палець в положення найбільш вигідного для нього упору.

Якщо в учня порушений контакт з клавіатурою, роботу треба починати з вправ. Активні та сильні пальці є основою для придбання всього різноманіття техніки піаніста. Саме пальцевий удар надає якість і блиск швидким послідовностям, які трапляються в незліченній кількості творів для рояля. Пальцева дрібна техніка є найбільш трудомістким видом фортепіанної техніки. Придбати її без багаторічного пальцевого тренажу неможливо. Найсуттєвішою у розвитку рухових навичок піаніста є роль гам. Гра гам готує учня у плані набуття і закріплення ним певних прийомів гри, технічних формул. Крім того, гами і арпеджіо надзвичайно важливі для виховання навички читання з листа, що є запорукою швидкого розбору художнього твору учнем.

При вивченні гам і акордів на інструменті необхідно пов'язувати практичні навички з теоретичними знаннями: знайомити з поняттям тональності, ладу, планом побудови тональностей, принципом спорідненості тональностей тощо. Починати вивчення гам рекомендується з формули побудови гами: а) засвоїти будову мажорного (мінорного) звукоряду, пройшовши на практиці побудову гами від різних звуків; б) досягнути осмисленості аплікатури; в) гра у повільному темпі, слуховий контроль, штрихи.

Для досягнення ритмічної рівності необхідно усвідомити одну із головних властивостей музичної виразності: будь-які два звуки в мелодичній послідовності знаходяться між собою у певних часових та динамічних співвідношеннях, тобто один підпорядковує собі інший. Це виявляється в незначних коливаннях

протяжності звучання формально однакових тривалостей. Наприклад, вимовляючи слово "мама", ми подовжуємо і дещо підсилюємо наголошений склад.

Розвиваючи техніку гри арпеджіо та добиваючись звукової рівності у коротких арпеджіо потрібно звертати увагу на той факт, що пальці рук влаштовані так, що три середні працюють самостійно краще, ніж 1-й та 5-й, які потребують допоміжних рухів зап'ястка, передпліччя тощо. Тому при виконанні коротких арпеджіо правою рукою вгору два крайні звуки позиції видобуваються з одночасним нахилом кисті від п'ятого до першого пальця (ротаційний рух), а вниз – від першого до п'ятого, а також із деякою опорою руки на клавіатуру. Рухи лівої руки повинні бути симетричними по відношенню до правої. Дуже важливою є координація роботи пальців із ротаційним рухом передпліччя. Розвиток цієї навички необхідний у використанні в різних видах техніки. Із цією навичкою пов'язане виконання ламаних арпеджіо, трелей, тремоло, ламаних октав.

Запорукою успішності виконання арпеджіо (збільшення темпу) є вміння учня попередньо уявити в думці їх розташування на клавіатурі та необхідну аплікатуру. Першочергове значення має гранична економія пальцевих рухів (розмаху, занурення до клавіші, рухів до себе і від себе), максимальне скорочення амплітуди допоміжних рухів кисті та передпліччя (ротаційного руху вгору, вниз тощо). Для координації дії рук надзвичайно важливо орієнтуватися на можливості лівої руки. Виконання довгого арпеджіо повинно звучати однією рівною безперервною лінією legato; при поступальному русі вгору, легко опираючись на кінчики пальців, рука, наче переступаючи з пальця на палець, плавно досягає верхньої ноти і таким же рухом спускається вниз. Перший палець – підготовлений, після взяття основного тону тризвуку моментально іде під долоню для взяття основного тону наступної октави. При русі вниз перший палець швидко виводиться з-під долоні для взяття наступного основного тону акорду. У лівій руці (у висхідному русі) виконання арпеджіо починається з п'ятого пальця, а четвертий палець за участі всієї кисті швидко і легко переноситься через перший палець. У низхідному русі перший палець миттєво рухається під долонею для спокійного взяття основного тону. Труднощі, які виникають при виконанні арпеджіо, потребують відпрацювання: це зазвичай підготовка пальців до зміни позиції, єдність гри, штрих legato тощо.

Розвиваючи навички виконання акордової техніки, викладачеві слід звертати увагу учня на те, що акорд не повинен виконуватись рукою у заздалегідь фіксованій жорсткій позиції (за винятком випадків, коли художній зміст твору вимагає свідомо жорсткого звучання). На думку В.Сафонова, "акорд повинен приховуватись у м'яко стисненій руці, що розкривається при падінні зверху у необхідну позицію будь-якого обернення тризвуку чи септакорду в самий момент падіння кисті на клавіші. Інакше кажучи, акорд повинен бути готовий в уяві того, хто грає, вже перед розкриттям руки".

Слід зауважити, що на початковому етапі оволодіння цим видом техніки учень, не знаючи впевнено акордів, спочатку має знайти їх на клавіатурі, і лише по мірі засвоєння розташування на клавіатурі необхідних позицій він зможе перейти до гри вірним способом. Працюючи над акордовою технікою, необхідно формувати і розвивати прийоми звуковидобування різною динамікою,

артикуляцією і тембральним забарвленням, тим самим формуючи в учня навик виконання потужних, "глибоких", максимально пов'язаних між собою чи тихих, уривчастих, "легких" акордів.

Роботу над акордами слід починати у повільному темпі з попереднім доторканням пальців до клавіш та замахом від плеча і передпліччя (при цьому пальці не відриваються від клавіатури). У процесі освоєння розташування акордів, прискорення темпу та усвідомленості виконання учень може переходити до способу виконання без попередньої підготовки акорду на клавішах, при цьому звертаючи увагу на поєднання "падіння руки" на клавіатуру із "хапальним" рухом пальців.

Позначимо проблеми, що виникають в учнів під час гри акордів: а) недостатня стійкість і цупкість пальців (у цьому випадку необхідно розвивати "хапальний" спосіб звуковидобування, покращувати й поправляти положення руки); б) неможливість взяття акорду піаністами з маленькою рукою та невеликою розтяжкою (шукати природне розміщення руки, п'ятипальцева позиція, вправи на розтяжку); в) затиснення плечового апарату, швидка втомлюваність руки (усувається зміною контексту постановки руки, зміною психологічного настрою), г) неодночасне взяття усіх звуків акорду (вчитися слухати різні елементи, які утворюють співзвуччя акорду, надаючи кожному із них своє особливе звукове забарвлення) тощо.

Працюючи з учнем над звільненням піаністичного апарату, необхідно виявити причини виникнення м'язових затискань, які, зазвичай, утворюються через: а) надмірне напруження плеча, ліктя, кисті виконавця (завдання викладача у цьому випадку виявити причини виникнення цих м'язових затискань); б) надмірний тиск пальців на клавіатуру, що заважає легкості і свободі виконання; в) супутнє напруження, яке виникає у групах м'язів, що безпосередньо не беруть участі у грі (це можуть бути м'язи обличчя, ший, спини тощо); г) залишкове напруження, тобто те напруження, яке залишилось у м'язах, що завершили у певний момент свою роботу та не отримали необхідного й достатнього розслаблення; д) напруження, які мимоволі виникають у учня безпосередньо перед важким у технічному розумінні епізодом, стрибком чи пасажом (усувається зміною психологічного настрою).

Отже, розвиток фортепіанної техніки є важливим моментом у формуванні витривалості піаніста під час гри. Витривалість піаніста формується низкою чинників, серед яких слід відмітити правильність організації ігрового апарату, свобода рук та вміння протистояти різного виду м'язовим затисненням.

Перед кожним педагогом дитячої музичної школи повинно стояти завдання—виробити такий стиль роботи з учнями, який би дозволив досягти високого технічного рівня в більш короткий проміжок часу і з меншою витратою сил. Викладач має бути і тонким психологом, щоби відчуті зміну у якості виконання твору учнем після моделювання і пропрацювання "незручних" місць у ньому. Майстерність музиканта-педагога виявляється в умінні виявити і розвинути найкращі задатки кожного учня, сприяючи формуванню його індивідуальності та професіоналізму. А постійна педагогічна вимогливість підводить викладача до

вершин педагогічної майстерності, а учня – до здатності самостійно думати і вирішувати технічні проблеми.

Література

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музгиз, 1979.
2. Бузони Ф. Путь к фортепианному мастерству. М.: Музыка, 1958.
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961.
4. Лензин В. Работа над гаммами. "EESTI RAAMAT" Tallin, 1975.
5. Ліберман Є. Робота над фортепіанною технікою. М., 2003.
6. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. К.: Музична Україна, 1977.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1987.

ЯК ПОБОРОТИ СТРАХ СЦЕНИ?

Кльоц Ірина Василівна,

викладач вищої категорії Олевської дитячої музичної школи

Переважає більшість людей (близько 95 %) бояться публічно виступати. Тобто якщо людина боїться – то це абсолютна норма. Більше того: психологи запевняють, що хвилювання перед виступом забезпечує додатковий викид адреналіну.

Тема страху перед сценою є актуальною для всіх музикантів: від початківців до великих майстрів. Це самопочуття музиканта-виконавця під час концертного виступу.

Концертне виконання є найважливішим завершальним і дуже відповідальним етапом підготовки артиста, коли на суд публіки виноситься результат його багатогодинної праці. Саме тут відбувається творче єднання композитора, виконавця і слухача. На думку Л. Когана, публіка для виконавця є взагалі найтоншим, найточнішим барометром того, в якій формі, в якому творчому стані знаходиться він в даний час.

Під час виступу реалізується творчий потенціал виконавця. Перед ним стоїть складне завдання: розкрити художню сутність музичного твору, проникнути в глибину задуму композитора. В. Григор'єв вважає, що концертний виступ дарує артистові особливий стан - натхнення. Воно мобілізує, концентрує внутрішні сили, всю енергію і волю виконавця, відкриваючи найбільш глибокі шляхи впливу на сприйняття слухачів [1].

У той же час виконавець відчуває на сцені сильне хвилювання, багато в чому пов'язане зі складністю і відповідальністю виконання художніх і виконавських завдань. Йому треба подолати свої страхи, сумніви, невпевненість, тобто ствердити себе як артиста. Великі музиканти й педагоги вважали найважливішим завданням виконавця набуття власного досвіду, а одним з найважливіших критеріїв артистизму - вміння володіти собою на сцені, справлятися з хвилюванням і переводити всі свої переживання в потрібне русло.

Психологічні особливості хвилювання на сцені вивчає музична психологія. На думку В. Петрушина, відсутність самовладання і втрата контролю над своїми почуттями шкодить багатьом виконавцям, особливо на початку творчого шляху.

При цьому неминучими є порушення в технічній стороні виконання, що проявляється у завищених темпах, фізичній скутості і забуванні тексту. Кожен неуспіх треба вміти аналізувати, перетворювати його в корисні уроки і мобілізувати свої сили на перемогу.

Ступінь хвилювання залежить багато в чому і від типу виконавця, його нервової організації. Так, відомо, що одні люблять виступати у великих залах, з великою кількістю слухачів, і грають у таких умовах краще. Такі виконавці відносяться до музикантів екстравертного типу. Виступаючи, вони відчують не хвилювання і паніку, а швидше емоційний підйом, настрій на успіх. Бувають виконавці іншого складу: у великих залах вони відчують дискомфорт, віддають перевагу невеликим залам з малою кількістю слухачів - це інтроверти. У публічному виконанні вони відчують великі труднощі. Найяскравішими представниками першого типу були Ф. Ліст, А. Рубінштейн, С. Ріхтер; другого - Ф. Шопен, М. Балакіреєв, В. Софроніцький, Г. Гульд [3].

Гострота хвилювання пов'язана з віком виконавця. Так, діти переважно із задоволенням виступають перед сторонніми. Однак стаючи підлітками, вони починають відчувати страх перед публічним виступом, у них з'являється почуття відповідальності і зростає вимогливість до себе.

Велике значення має також те, виступає музикант як соліст чи в ансамблі? Розподіл відповідальності між кількома ансамблістами знижує гостроту переживань.

Які причини хвилювання? Відома думка знаменитого польського піаніста І. Падеревського, згідно якої жахливе внутрішнє хвилювання і страхи пов'язані з нечистим сумлінням музиканта. Страх є почуттям ненадійності, тобто невпевненості виступаючого в оволодінні твором (уривком чи фразою). М. Римський-Корсаков вважав, що хвилювання пропорційно ступеню підготовленості програми. Виконавець має бути впевненим в тому, що програма повністю готова. На думку В. Петрушина, доведення потрібних рухів до повного автоматизму додає впевненості і є запорукою успішного виступу.

При складанні програми для публічного виступу слід вибирати твори, виконання яких дозволить учневі максимально розкрити свою індивідуальність, показати свої сильні сторони, а не підкреслити слабкі. Як говорив С. Савшинський, "не зовсім ясно, чи то боязнь забути породжує хвилювання, чи то хвилювання руйнівно діє на пам'ять" [2].

Пам'ять потрібно постійно розвивати і зміцнювати. Особливо потрібно побоюватися "механічної" пам'яті. Часто буває так, що матеріал вивчається тільки пальцями. Природно, що під час хвилювання такий метод дає збій, аж до провалів пам'яті. Спосіб уникнути цього – навчитися грати з різних місць, грати фрагментами, займатися без нот. Якщо, закривши очі, можна послідовно уявити собі нотний текст твору, включаючи динаміку, штрихи тощо, то можна вважати, що текст закріплений в пам'яті, а не тільки в пальцях. Показово, що місця, які погано вивчені, видаються в цьому випадку чорною плямою.

Особливу роль також відіграє регулярність виступів. Якщо музикант грає складну програму (як технічно, так і художньо), але довго не виступав, слід попередньо обіграти її в більш комфортній обстановці: в присутності друзів і колег,

створивши при цьому умови, максимально наближені до концертних (при яскравому освітленні, з відкритою кришкою рояля, в концертній одязі тощо).

Для успішного виступу важливо дотримуватися певних рекомендацій. Так, під час виступу потрібно концентруватися на виконуваному творі, а не на публіці. (подумки уявляти порожній зал, грати ніби для себе). Повне занурення у виконувану музику змушує забути про сценічне хвилювання.

Дуже важливий момент – поведінка перед концертом. Напередодні краще зайнятися своїми справами, погуляти і відпочити. В день виступу не варто багато займатися. Грати слід в стриманому темпі, в середній звучності, по нотах, не викладаючись (берегти сили й емоції для цілісного виконання на сцені). Перед виходом на сцену зробити кілька глибоких вдихів і видихів,

Перед тим, як почати грати, потрібно подумки "програти" початок твору, настроїтись і сконцентруватися на потрібному темпі.

Отже, хвилювання – є обов'язковим компонентом концертного виступу. Саме воно підвищує емоційний тонус виконання і відкриває друге дихання, дає незвичайний творчий підйом, розкриває індивідуальність виконавця! Але хвилювання має бути творчим, ні в якому разі не можна допускати, щоб хвилювання переросло в страх перед сценою. Педагог має виховувати в учня віру в себе й у власні сили, ні в якому разі не підкреслювати нездатність чи невірність учня, водночас не перехвалювати його.

Література

1. Григор'єв В. Виконавець і естрада. М., 2006.
2. Корихалова Н. За другим роялем. 2006.
3. Петрушин В. І. Музична психологія: посібник для учнів та студентів середніх та вищих навчальних закладів. М., 1993.

ПОДОЛАННЯ РИТМІЧНИХ ТРУДНОЩІВ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ: МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ

*Шапоренко Тетяна Павлівна,
старший викладач вищої категорії
Ніжинської дитячої музичної школи*

*Біблія музиканта починається словами:
спочатку був ритм.
Генріх Нейгауз*

Ритм є всезагальною категорією, він потрібен скульптору, вченому, спортсмену і просто звичайній людині. Особливо важливим є відчуття ритму для музиканта.

Як художньо-сміслова категорія ритм є важливою неповторною змістовною характеристикою музичного твору. Як емоційно-виразова категорія ритм допомагає виконавцю передати зміст музичного твору. Технологія виконавського музичного ритму завжди є у своїй основі моторно-руховою, тобто ритм передається через моторику рухів піаніста. Головними й принципово важливими компонентами музично-виконавського ритму є: темпоритм (музична пульсація),

синкопа, пауза, свобода музично-ритмічного руху (агогіка), поліритмічні поєднання, ритмічне фразування ("періодизація") тощо.

Проблема ритму є однією з особливо складних і важливих у фортепіанній педагогіці. Фортепіанний репертуар за широтою й різноманітністю метро-ритмічних фігур і їх комбінацій є безпрецедентним, тому надає великі можливості для виховання в учнів відчуття ритму. Однак, як вказує практика, виконання учнями музичних творів часто свідчить про існування ритмічних неточностей, а відтак вимагає постійної уваги викладача.

У педагогічному середовищі питання ритмічного виховання є одним із найбільш складних. Як уникнути помилок в уявленні учнем ритмічних співвідношень звуків, як упорядкувати ці уявлення при читанні нот з листа та в подальшій роботі над нотним текстом? – ці питання постійно виникають у середовищі педагогів. У процесі вивчення музичного твору треба звертати увагу учня-піаніста на виражальне значення ритму та його структурні елементи: єдність ритмічної пульсації; рівномірність чергування метрично сильних долей; тяжіння слабких долей до сильних; співвідношення вартостей ритмічного малюнку (правильне визначення у творі метричної одиниці); вибір часу рівномірної одиниці пульсації (як основи для вибору можливого для учня виконавського темпу).

Психологічне обґрунтування проблеми подолання ритмічних труднощів у процесі навчання гри на фортепіано дає Б.Теплов, який категорично заперечує існуюче на жаль у практиці музичного навчання цілковито необґрунтоване твердження про те, що почуття ритму не підлягає вихованню. Він стверджує, що:

1. Чуття ритму – здібність, тому може розвиватись.

2. Музичний ритм можна сприйняти та відтворити тільки на підставі безпосереднього переживання ритму, а застосований у навчальній практиці засіб арифметичного підрахування може відігравати лише допоміжну роль: він корисний, якщо допомагає виявити почуття ритму, але він не корисний, якщо виступає в якості заміни музично-ритмічного почуття. Арифметичне співвідношення тривалостей окремих нот дає змогу виконати музично-ритмічні завдання лише "наближено", оскільки не пов'язане з живим ритмом виконання; спосіб "прорахування" повинен бути лише опорою для виникнення почуття ритму і не може виступати в якості його заміників.

3. Для подолання ритмічних труднощів (навіть самих складних, таких як поліритмія) необхідно обов'язково попередньо усвідомити ціль, яка повинна бути досягнута. Учень має уявити (почути) "ритмічний образ, а не арифметичну схему" [4].

Але як бути з формуванням ритмічно-слухових уявлень при безпосередньому зіткненні учня з нотним текстом? Принципово важливим є той факт, що сприйняття метро-ритмічної тканини твору проходить безпосередньо під час його розучування. Багаторазове сприйняття і відтворення музики веде до добротного підсвідомого запам'ятовування її ритмічного орнаменту. Під час опрацювання тексту в піаніста складаються більш яскраві та стійкі уявлення про характер метро-ритмічного малюнку та його комбінації.

Ритмічне виховання учня треба починати не з деталей, а з цілісного сприйняття музичного твору: знайомства з характером, розкриття образно-емоційної

сутності, ритмічної специфічності. Поряд з цим – розкриття жанрових рис ритміки, різних проявів ритмічної пульсації, особливостей зв'язку ритму з динамікою, артикуляцією, піаністичними прийомами тощо. Все це сприяє активізації слухового сприйняття ритму як в цілому, так і в деталях.

Л.Баренбойм у праці "Фортепіанна педагогіка" вказував, що учням (особливо початківцям), яким важко відчутти ритм, можна рекомендувати попереднє розучування п'єси (або окремих її розділів) шляхом вистукування ритмічного рисунку. Учень може правильно постукати ритм почутого музичного уривку, але цього недостатньо для ритмічно правильного відтворення цього ж уривку. В уявленні учня залишається лише ритмічна схема, а її правильне "простукування" ще не означає володіння почуттям виконавського музичного ритму. Живий музично-виконавський ритм потребує встановлення нових зв'язків: між зоровими, слуховими та руховими уявленнями. Сформовані у процесі навчання музично-ритмічні уявлення відображають живу ритмічну тканину твору, яка лише умовно позначена в нотному тексті [1].

При опрацюванні фортепіанних творів вже на початковому етапі навчання слід користуватися музичною термінологією, знання якої значно полегшує навчальний процес: темп (швидкий, помірний, повільний), сильні і слабкі долі, такт, такти двохдольні, трьохдольні, фраза тощо. Подолання труднощів фортепіанного викладу полегшується одноманітністю ритмічного малюнку, артикуляційних штрихів, піаністичних прийомів тощо.

Піаніст мусить розуміти складний процес, який відбувається під час відтворення музичного ритму:

- очі мусять точно і свідомо ніби "фотографувати" все в нотах – причому чим швидше, тим більше й детальніше бачать. Ці "знімки" один за одним передаються до мозку;

- мозок (як головнокомандуючий) передає (нервами) відповідні накази до пальців, які роблять на клавіатурі все так, як побачили очі і наказав мозок.

Учні, які сприймуть цей складний процес та зможуть призвичаїтися до коректної гри (спершу щодо ритму, а потім й до інших складових виконання), будуть грати повільно і через це добре. Учням, які не хочуть грати повільно (дуже розповсюджене явище), або їм це важко робити (надто жваві, розсіяні) треба постійно й терпляче звертати на це увагу і вперто домагатися вірного ритмічного виконання.

Найкращим способом "тренування" концентрації уваги може бути привчання учня-піаніста до читання цікавої книжки або слухання захоплюючого оповідання. Учня треба схилити до такої ж самозосередженості над музично-ритмічним матеріалом, пояснюючи йому необхідність і користь від цього. Наскільки учень зуміє (захоче) так робити – це залежить від нього самого та від послідовності дій викладача.

Значний вплив на розвиток почуття музичного ритму має також гра в ансамблі. Відчуття рівності руху набувається спільною грою, ритмічно-дисциплінуючим та загальнокорегуючим впливом ансамблевого музикування. Педагогічна цінність цього виду спільного виконання очевидна і гра в чотири руки на фортепіано ставить перед виконавцями ті самі вимоги, що і ансамблева гра в

інших жанрах – вокальному, хоровому, інструментальному. Щоб стати частиною цілого, виконавцям-партнерам потрібно вслухатися і вживатися в музичний процес. Індивідуально-творче відтворення кожної партії поєднується в об'єктивну спільність у відношенні агогіки, динаміки, темпоритму і трактовки виконання. При цьому розвиваються музичні здібності (в тому числі ритмічність виконання), набувається музична гнучкість й виконавська свобода.

Слід пам'ятати, що почуття ритму не є постійним і може швидко змінюватися під впливом різних ситуацій. Одним з таких чинників є хвилювання, яке часто руйнує ритмічну стійкість. Тому велику увагу слід приділяти вихованню елементарних метро-ритмічних навиків, тобто умінню швидко згрупувати при розборі тексту велику кількість різних за тривалостями нот в чітку схему (двох-трьох або чотирьохдольну) тощо. Уміння грамотно виконати на інструменті музичний уривок за допомогою цієї схеми є міцним фундаментом для справжнього ритмічного виховання.

Отже, художньо-змістове виконання фортепіанних творів створює природні передумови для виховання і розвитку музично-ритмічного почуття як здатності активно переживати (відображати в русі) музику та відчувати емоційну виразність музичного руху. Навички ритмічної виразної гри досягаються за допомогою слухового сприйняття закономірностей ритму у музичному творі та їх втілення в зрозумілих і доступних піаністичних прийомах. Пошуки досконалої художньо-ритмічної вправності дають можливість не лише засвоїти засоби музичної виразності, але й відтворити художній образ твору, що становить основу виховання майстерності гри на фортепіано.

Література

1. Баренбойм Л. А. Фортепіанна педагогіка. М.: Музгиз, 1937. 22 с.
2. Беркман Т. Л. Формування ритмічних уявлень. М.: Просвещение, 1964. 119 с.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Госмузиздат, 1961. 317 с.
4. Теплов Б. М. Психологія музичних здібностей. АПН. РСФСР, 1947. 288 с.
5. Щапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники. М.: Музизд, 1931. 175 с.

РОЗВИТОК САМОСТІЙНОСТІ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ УЧНЯ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ

*Дрозд Юлія Анатоліївна,
викладач першої категорії Сновської ДМШ ім. Н.Г.Рахліна*

Розвиток суспільства і комп'ютерних технологій зумовлює значні зміни у сфері музичної освіти. Поява нових форм роботи вимагає обізнаного й всебічно розвиненого педагога, який йде в ногу з часом, уміє зацікавити учнів, збуджує їх свідомість, розвиває творчу ініціативу, заставляє мислити.

Уміння мислити виховується шляхом певного тренування волі і уваги. Процес розвитку самостійності мислення довгий і складний. Роль педагога в ньому є головною і потребує високого професіоналізму та творчого підходу до навчання. Формування самостійного музичного мислення тісно пов'язане з розвитком усвідомленого сприйняття музики, яка виконується учнем.

Важливе значення має максимальна зосередженість під час уроку - якщо учень залишатиметься пасивним, його мислення не буде розвиватися. Використовуючи невеликі завдання, слід надавати можливість учню самому їх вирішувати. Розвиток навичок самостійної діяльності протікає успішно лише в тому випадку, якщо учень розуміє, яку конкретну мету переслідують вказівки педагога - точність аплікатури, динамічний план твору, єдність темпу тощо. Необхідно домагатися від учня точного виконання домашніх завдань. Важливо пам'ятати, що робота на уроці є зразком щоденної самостійної роботи вдома.

Що ж сприяє розвитку самостійності музичного мислення у процесі навчання гри на музичному інструменті? Це вміння читати з листа, підбирати на слух, транспонувати, грати в ансамблі та акомпанувати.

Виховання навичок читання нот з листа має бути в центрі уваги педагога. Це вміння дає можливість охопити твір в цілому, скоротити час на розбір тексту, швидко засвоїти новий матеріал, тобто швидше розвиватися. Зрозуміло, що за відсутності певного зорового і моторного досвіду це завдання часто викликає у дитини певні труднощі і навіть страх. Передусім, варто навчити дитину швидко і легко читати будь-які ноти точно так, як читається словесний текст. Окрім нот, текст музичного твору містить аплікатурні, динамічні вказівки тощо. На них слід звертати особливу увагу з самого початку. Для технічного зростання велике значення має розвиток навички точного дотримання аплікатури. Г.Нейгауз казав: "Найкращою аплікатурою є така, що дозволяє найбільш вірно передати музику і найбільш точно узгоджується з її змістом" [4, с. 85]. Учень, який вміє правильно організувати свої пальці, дуже швидко рухається в технічному відношенні. Водночас у нього розвивається вміння самостійно мислити.

Ще Ф.Ліст вказував, що всі можливі пасажі можна звести до кількох основних формул. Піаніст має нагромадити в зоровій, слуховій і моторній пам'яті запас типових зворотів (гамоподібні пасажі, акордові структури тощо) та аплікатурних принципів, нагромадження яких дозволяє з легкістю відтворювати нотний текст. Так розвивається т. з. "рухова пам'ять".

Будь-яка недбалість у виконанні (неточність дотримання пауз, аплікатури, ритму), що допускається на перших етапах навчання, породжує погані звички, від яких згодом буде надзвичайно складно позбутися. Усі твори, які вивчаються у класі музичного інструмента, повинні бути яскравими, образними і цікавими для дитини.

Транспонування та підбір мелодій на слух сприяє налагодженню зв'язку між слухом і орієнтуванням на клавіатурі, що, в свою чергу, допомагає учневі невимушено виконувати твори на естраді, сприяє розвитку пам'яті та практичному засвоєнню різних тональностей.

Завдання педагога – постійно будити фантазію дитини, розвивати його здібності. Велике задоволення приносить дітям спів під власний супровід. Уміння акомпанувати є однією з форм розвитку слуху, музичного мислення і пам'яті. Виконання мелодії з акомпанементом сприяє розвитку поліфонічного мислення.

Дуже цікавим і корисним видом роботи є гра в ансамблі. Необхідність рахуватися з партнером вимагає швидкості реакції і стимулює кмітливість дитини. Гра в ансамблі дуже добре дисциплінує і поліпшує метро-ритмічне відчуття.

Ансамблеве музикування вчить слухати партнера і швидко мислити. Це мистецтво вести діалог з партнером, тобто розуміти один одного і вміти вчасно поступатися; це вид музикування, який приносить радість спільної творчості.

Гра в ансамблі не допускає механічного запам'ятовування тексту. Партнерами обираються діти, які мають однаковий рівень підготовки. У цій ситуації виникає щось на кшталт негласного змагання, що є стимулом до більш пильної гри. Бажано, щоб один з партнерів не припиняв гру під час несподіваної зупинки іншого. Це навчить виконавця швидко орієнтуватися в нотному тексті і знову включатися в гру. Все це сприяє розвитку мислення дитини.

Одним з найважливіших аспектів в роботі з учнями є розвиток пам'яті. Проблема в тому, що для кожного окремого музиканта немає єдиної поради, як запам'ятати той чи інший музичний твір. Кожен музикант сам знаходить для себе той чи інший шлях запам'ятовування. Розвивати пам'ять потрібно з дитинства. Необхідно щодня вчити напам'ять невелику частину твору, для цього необхідні вольові зусилля. Процес запам'ятовування повинен бути свідомим, у ньому повинні брати участь всі види пам'яті: зорова, слухова, м'язово-рухлива і аналітична. Ще одна умова надійного запам'ятовування - розучування творів у повільному темпі. Корисно систематично повторювати раніше вивчені твори.

Робота над художнім змістом музичного твору має велике значення. Вона розвиває фантазію дитини, стимулює її творче мислення. Ніщо не змушує учня так уважно і старанно працювати над твором, як усвідомлення того, що його доведеться виконувати перед слухачами.

Часто трапляється, що учень невдало грає на естраді музичний твір, який добротно вивчений і виконаний у класі. Здебільшого це відбувається внаслідок недостатньо виробленої сили волі. Щоб виконати твір в класі, потрібен порівняно невеликий запас вольової енергії. Зовсім інша річ, коли дія переноситься на естраду. Підготувати публічний виступ можна шляхом виступу перед батьками, друзями, однокласниками, тобто у спокійній атмосфері.

В день концертного виступу важливо берегти свої емоційні сили. Не слід забувати, що невдалий естрадний виступ травмує психіку виконавця і може відбити бажання працювати далі. Публічний виступ виявляє чесноти та вади учня, вчить його тій особливій напрузі і вольовій витримці, що так важлива для виконавця. Вже з дитинства учень повинен знати, що виступ – це серйозна справа, за яку він несе відповідальність. Водночас виступ - це свято, найяскравіші хвилини творчості.

Отже, комплексний підхід до навчання учня у класі музичного інструмента сприяє розвитку самостійності його мислення. В сучасних умовах змінюються музичні потреби сучасної людини, зростає роль педагога в його репертуарних і методичних пошуках. Він повинен розвивати в своїх учнях інтерес до музики, художній смак та ерудицію; прищеплювати самостійність та вчити таким способам роботи, які дозволяють опанувати музичний репертуар та набувати виконавської майстерності.

Література

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 1, 2. М.: Музыка, 1988. 415 с.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1978. 267 с.

3. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. М.: Музыка, 1981. 196 с.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1988. 240 с.

ФОРТЕПІАННА ПІДГОТОВКА УЧНІВ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ

*Гринишина Лоліта Альбертівна,
магістрантка факультету культури і мистецтв
імені Олександра Ростовського,
науковий керівник – канд. пед. наук, доцент кафедри
інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
Гусейнова Лариса Василівна*

Постійний пошук нових підходів до фортепіанної підготовки учнів у школах мистецького спрямування вимагає регулярного оновлення її змісту. Перед мистецькою освітою України постає дуже важливе завдання – розвивати в молодих музикантах вкрай важливу інтегровану якість – творчу індивідуальність, а також забезпечити викладачів фортепіано новітніми методичними розробками для вирішення цієї проблеми. Особливого значення для викладача фортепіано в цьому контексті набуває особистісно-орієнтований підхід до учня, бо кожна дитина має власні специфічні фізичні та психологічні особливості, що впливає на процес навчання.

Завдання фортепіанної підготовки учнів мистецьких шкіл традиційно базуються на педагогічних принципах єдності навчання, виховання та розвитку, особистісно-орієнтованій моделі організації музично-виконавської діяльності, варіативності форм, методів, прийомів та технологій, спрямованих на реалізацію творчого потенціалу особистості. Так, перед викладачами, особливо на початковому етапі, постає ряд проблем, а саме: розвиток стійкого інтересу до музичних занять, формування необхідних виконавських навичок, накопичення музичних вражень тощо. Їх успішне вирішення буде залежати не лише від професіоналізму викладача, але й від того, як він враховуватиме особистісні характеристики кожної дитини.

Успішність навчання учня в мистецькій школі визначатиметься як його фізичною, психологічною готовністю та музичними здібностями, так і станом здоров'я, адже оволодіння грою на музичному інструменті вимагає значних м'язових зусиль, а будь-які соматичні відхилення можуть ускладнювати розумову діяльність. Молодші школярі беззаперечно довіряють учителю та з задоволенням виконують всі завдання. Проте при цьому виникає проблема швидкості виконання завдань, яка є індивідуальною для кожної дитини і вирішується з віком.

Музикант-початківець отримує абсолютно нову інформацію, яку необхідно осягнути, запам'ятати та відразу застосувати у процесі гри на музичному інструменті, тому пояснення нового матеріалу доцільно зводити до мінімуму. Виклад інформації має бути чітким і лаконічним, містити доступну для даної категорії учнів мотивацію. Викладач повинен подати її у формі очевидних, видимих,

зрозумілих, доступних понять та дій, використовуючи яскраві образи, порівняння, приклади, запозичені з відомих та зрозумілих для дитини явищ.

Особлива роль належить грі викладача, яка використовується як метод активізації навчальної діяльності та розвитку інтересу до музичних занять. Відомо, що саме гра у молодшому шкільному віці дає можливість здобувати та вдосконалювати отримані знання і навички, сприяє швидшому й міцнішому запам'ятовуванню нового матеріалу, а також активізує процес запам'ятовування та розвиток інтересу до музикування.

Враховуючи характеристики молодшого шкільного віку, організація початкового етапу навчання у класі фортепіано має свої особливості. Вже з перших занять викладачеві необхідно поєднувати діагностику індивідуальних здібностей та якостей дитини із формуванням його виконавського апарату, а також першими прийомами і способами звукоутворення. Означений процес розвитку стійких виконавських навичок вимагає тривалої кропіткої роботи з боку викладача.

Потрібно враховувати також швидку втомлюваність. Педагог повинен слідкувати за дотриманням дитиною правильного ритму роботи за інструментом та відпочинку. У зв'язку з цим навчання учнів молодших класів не повинно перевищувати 30-35 хвилин. Україй важливими впродовж уроку є зміна діяльності, методів та прийомів навчання, які молодшим школярам необхідно підбирати таким чином, аби навчальний матеріал ставав захоплюючим, цікавим і легким для засвоєння, а також використовувати на заняттях живий діалог, обмін думками, ігрові елементи та уникати одноманітності й монотонності.

Таким чином, успішне вирішення завдань фортепіанної підготовки учнів-початківців забезпечується ретельним вивченням їх вікових та індивідуальних особливостей, урахуванням можливостей, інтересів та потреб. Результативність навчання залежатиме від розвитку виконавського апарату учня, накопичення музично-естетичних вражень, формування стійкого інтересу й мотивації до занять музикою.

ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ УЧНІВ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ВІДДІЛУ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО

Начкебіа О. А.,

викладач школи мистецтв при КВНЗ

"Ніжинський коледж культури і мистецтв імені Марії Заньковецької"

Чернігівської обласної ради

У сучасних реаліях реформування національної системи освіти перед мистецькою педагогікою поставлені завдання розвитку духовності особистості, її творчо-інтелектуальних можливостей та художньо-естетичних потреб. Формування музично-творчих та виконавських компетентностей учнів мистецьких шкіл відкриває нові можливості для їх духовного становлення та подальшої самореалізації.

Процес навчання гри на фортепіано передбачає вивчення творів різних жанрів, стилів і форм на матеріалі кращих зразків музичної культури. Одна з особливостей гри на фортепіано (на відміну від інших інструментів) полягає в

тому, що виконавець сам (без супроводу) повинен охопити всі елементи музичної тканини, щоб найповніше донести до слухача задум композитора. Для вирішення цього завдання учень має оволодіти комплексом компетентностей, серед яких однією з головних є добре розвинута здатність координації як самого ігрового апарату, так і його координації з процесами мислення. Координація – це, перш за все, узгодженість рухів учня з уявною звуковою картиною, що виникає внаслідок мисленевої діяльності. Видатний польський піаніст Й.Гофман писав: "Якщо мисленно картина є чітко зрозумілою, то руки виконають її без проблем". Саме тому важливо скоординувати ігрові рухи.

Формування навичок ігрової координації тісно пов'язане з розвитком мислення і слуху. Значну роль в розвитку координації має гра гам, акордів та етюдів, які створюють основу для реалізації музичної думки в процесі музикування.

Одночасно з формуванням навичок координації початковий етап навчання передбачає кропітку роботу над розвитком музичних здібностей дитини (слухом, ритмом, пам'яттю). На початковому етапі роботу по постановці ігрового апарату потрібно починати з елементарних вправ та пісень окремим руками, адже важливо навчитись розподіляти увагу між руками. При цьому рухи піаніста мають підпорядковуватись логіці розвитку фрази, виконуючи функцію безперервного звукового процесу.

На перших уроках необхідно розучувати з учнем якнайбільше легких п'єс, де легко досягається координація рук, звертаючи увагу на горизонтальність руху музичної думки. Дотримання правильних пропорцій між активними пальцями, глибиною їх занурення в клавіатуру і пластичністю рухів рук є надзвичайно важливим завданням у роботі з учнем. Ці пропорції встановлюються і регулюються за допомогою слухового контролю, тобто залежать від рівня музичного розвитку учня, його здатності створити в уяві адекватну музично-звукову картину.

У сучасній практиці велика увага приділяється методу послідовного використання на уроках фортепіано вокально-хорових навичок учня. У свідомості учня, що починає займатись музикою, спів органічно пов'язаний з виразністю музичної та мовної інтонації, тоді як гра на інструменті сприймається ним як дійство, що немає нічого спільного з вокальним мистецтвом, тобто з емоційно-образною стороною виконання.

Одним із шляхів подолання такої установки – послідовне формування у свідомості учня уявлення про фортепіанну музику як про вид мистецтва, який тісно пов'язаний з вокальною музикою. Для того, щоб наблизити звучання мелодії на фортепіано до її вокального прочитання перед викладачем відкриваються як мінімум два шляхи.

Перший з найбільшим успіхом може застосовуватись у роботі з учнями, які володіють незадовільними співацькими навичками; його особливість полягає у наполегливому підкресленні спорідненості вокальної та інструментальної виразності, для чого найбільш дієво залучити підтекстовку до мелодії фортепіанної п'єси і запропонувати заспівати цю мелодію зі словами.

Другий зумовлений необхідністю виховання в учнів потреби вслуховуватись, глибоко проникати в емоційний потік музики з тим, щоби через осягнення

безлічі її мелодичних, інтонаційно-мовних відтінків привести їх до самостійного висновку про єдність принципів вокальної та інструментальної виразності.

У першому випадку викладач безпосередньо діє на формування правильних уявлень учня, у другому – пробуджує учня до творчого пошуку. Другий шлях більш дієвий у роботі з учнями, які мають значний досвід хорового співу, який дозволяє їм швидко віднаходити асоціативні зв'язки між характером виразності інструментальної та вокальної інтонації.

Зупинимось на тих конкретних випадках використання вокально-хорових навичок учня у процесі навчання гри на фортепіано та торкнемось окремих сторін роботи над звуком і фразою.

Учень, який співає у хорі, чудово розуміє різницю між відкритим і закритим звуком. Аналогії цим двом видам вокального звуковидобування можливо віднайти і у фортепіанно-виконавській практиці. З усвідомлення різниці у характері звуковидобування і починається виховання почуття смаку в учня, краще зосередити його зусилля на досягнення глибокого легато, показати його переваги.

Матеріалом можуть слугувати обробки ліричних народних пісень, можна самостійно зробити перекладення відомих пісень (з урахуванням можливостей учня), у першу чергу тих, які одночасно розучуються на хорових заняттях. Дуже важливим є те, щоб учень сам прийняв активну участь у цій роботі: сам розставив штрихи, нюанси, окреслив уповільнення і прискорення у відповідності з хоровою інтерпретацією даного твору. Це допоможе зрозуміти сутність фортепіанного штриха, його зумовленість завданнями музичної виразності.

Якщо запропонувати учню спочатку проспівати фразу, то він ясніше осягне головне і другорядне в ній, логіку її розвитку. Тоді питання щодо динаміки, штрихів, агогіки тощо не будуть носити характер "натаскування".

Також можливі й інші прийоми роботи над фразою, а саме: викладач багаторазово програє музичну фразу, кожного разу змінюючи її динаміку, після чого пропонує учню проспівати головний мелодичний голос (на будь-який склад). Спів учня при цьому супроводжується акомпанементом викладача. Після цього корисно запропонувати учню зіграти фразу, максимально наблизивши звучання мелодії до її вокального інтонування, а також порівняти природні для співу особливості зі специфічними засобами фортепіанної гри (взяття і зняття дихання - з початком і закінченням ліги, деяке розширення при підйомі голосу з підкресленням і розстановкою кульмінаційних тонів тощо).

Дуже корисно перед розбором музичного твору проінтонувати голосом мелодію п'єси, щоб скласти собі вірну уяву про інтонаційні особливості твору, його темп, характер штрихів, динаміку тощо. Тільки після цього, коли в учня склалось загальне враження про закономірності мелодичної і гармонічної мови твору, можна приступати до її розбору за інструментом.

Вокально-хорові навички можна успішно використовувати у процесі освоєння метро-ритму. Ні для кого не є загадкою, що учні, які співають в хорі, швидше засвоюють закономірності чергування сильних і слабких долей в музиці, точно відтворюють на інструменті різноманітні мелодії, скоріше приходять до розуміння темпової єдності і темпового різноманіття. Саме у грі раніше з'являється відчуття свободи, і, як наслідок, вони краще відчують темпові відхилення

(rubato) при збереженні в цілому ритмічної пульсації. Великого значення для виховання метро-ритмічних навичок має робота з текстом, в основі якої – осягнення законів художньої декламації. Адже вміння правильно і виразно промовити слово, підкреслити інтонацією кульмінаційні моменти фрази допомагає усвідомити нерозривність метро-ритмічних зв'язків віршованого і музичного матеріалу у творі.

Вокально-хорові навички можуть з успіхом використовуватись викладачем і в роботі над колористичним і динамічним різноманіттям. Наскільки легко, наприклад отримати яскраве, багате обертонами ріано, якщо учень заспівав належним чином мелодію. Не даремно хормейстери багато зусиль покладають на те, щоб навчити кожного хориста співати насиченим, об'ємним голосом, особливо у моменти динамічних спадів, коли виникає загроза виникнення "ватного" звуку. І ці надзвичайно великі зусилля обов'язково повинні використовуватись у фортепіанному класі.

Підсумовуючи, хочеться зазначити, що, використовуючи вокально-хорові навички на уроках фортепіано, викладач впевнено наближається до головної мети своїх занять – виховання юного музиканта. Питання компетентнісного підходу до навчання передбачає не тільки формування цілісної системи універсальних знань, умінь та навичок, досвіду самостійної діяльності, які забезпечують якість сучасної освіти, але й виховання найкращих якостей учня. У музичному вихованні виключна роль належить молодшому періоду навчання, коли закладаються підвалини для формування як загально-музичних так і професійних здібностей дитини. Яскрава емоційна сприйнятливість учнів молодших класів, гнучкість їх пристосування до ігрових навичок дозволяють гармонійно розвивати музично-виконавські компетентності.

Література

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Ленинград : Советский композитор, 1979. 351 с.
2. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: Логос, 2001. 221 с.
3. Гофман И. Основные принципы игры на фортепиано. М., 1978. 43 с.
4. Коган Г. Работа пианиста. Москва: Музгиз, 1963. 96 с.
5. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста 1-2 классы ДМШ. Київ: Музична Україна, 1977. 63 с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Музыка, 1961. 128 с.
7. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. Тернопіль: Астон, 2000.

ПРОБЛЕМИ СТИЛЮ У ВИКОНАННІ КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ Й. С. БАХА

*Красілова Тетяна Леонідівна,
викладач Чернігівської міської школи мистецтв*

Клавірна спадщина Й. С. Баха є ваговою частиною виконавського репертуару сучасних піаністів. Вона включає цикли ("Нотний зошит Анни Магдалени Бах", "Клавірна книжечка Вільгельма Фрідемманна Баха", "Маленькі прелюдії та

фугети", "Інвенції", "Французькі сюїти", "Англійські сюїти", "Добре темперований клавір"), інші прелюдії та фуги, фантазії, капричіо, сонати, токати тощо.

Ключовою проблемою в опрацюванні цієї величезної клавірної спадщини є повернення її в сьогодення крізь відстань у триста років у максимально правдивому відтворенні. Головним чинником у цьому процесі має бути розуміння стилю.

Для того, щоб визначити стильові особливості творчості Й.С. Баха, треба визнати, що ним завжди керувала людяність. Бах розумів усе, що знаходило відгук у його душі, і тому його музика знаходить відгук у душі кожного, хто її чує. У музиці Баха є щось стійке й невмируще, що викликає прагнення слухати її знову і дає уявлення про вічне.

Й.С. Бах не залишив по собі теоретичних праць щодо виконання своїх творів, як це зробив його старший сучасник Франсуа Куперен. Якщо на клавесинний стиль Куперена впливала специфічна стилістика французького клавесина, то на стиль Баха - стилістика німецького клавесина, звучання якого було більш зібраним і концентрованим, порівняно з оксамитово-обертонним звучанням французького. Замість можливого збільшення сили звука у струнних інструментів, у клавесина, за словами Куперена, були інші переваги – "точність, чіткість, блиск і широта діапазону". Саме ці переваги блискуче використовували майстри бароко у своїй клавесинній творчості.

Знайомство з італійською музикою у Баха відбулося ще в дитинстві, коли його, десятирічного сироту, відправили до Ордруфу, де жив його старший брат Йоганн Кристоф – органіст, який став наставником у вихованні молодшого брата. Італійській стилістиці було притаманно мистецтво *cantabile*, яке пов'язане з грою на струнно-смічкових інструментах. Мистецтво *cantabile* прагнуло саме до співучості та виразності у грі, до чого прагнув і Бах. Визначення *cantabile* дав у своєму "Словнику" учень Баха – Йоганн Готфрід Вальтер: "*cantabile* відноситься до вокальної або інструментальної композиції, у якій кожен голос можна заспівати". Такого мислення у грі дотримувалися й інші сучасники Баха – Телеманн, Матесон. Але слід зауважити, що мистецтво *cantabile* немає нічого спільного з проявами сентиментальності, або занадто піднесеного почуття пристрасності. Сутність мистецтва *cantabile* полягає у тому, щоб у правильний спосіб виявити незалежність і красу мелодії та її виразність, що контролюється високою духовністю. Від виконавця вимагається побачити в нотному тексті і почути мелодію, яку треба майстерно фразувати.

У сучасній музичній практиці ці твори виконуються як на фортепіано, так і на клавесині. Враховуючи те, що фортепіано та клавесин є суттєво різними за конструкцією інструментами, виникає проблема виконання цієї музики засобами сучасного фортепіано.

Для входження в коло проблем, що виникають у зв'язку з цією темою, видається доцільним звернутись до збірки "Нотний зошит Анни Магдалени Бах", яка незмінно використовується у педагогічному репертуарі. За життя Баха вона не існувала, її упорядкував у 1848 р. Фрідріх Кондрат Гріпенкерль – відомий німецький музикант, який видав чимало творів Баха. До збірки увійшли п'єси, які були записані в навчальні зошити дружини, Анни Магдалени Бах, та дітей з педагогічною метою.

До збірки "Маленькі прелюдії та фугети" увійшли 18 прелюдій – дванадцять та шість. Вони були знайдені в одній старій копії та об'єднані під загальною назвою, а також чотири маленькі фугети та три маленькі прелюдії та фугети, преамбула та фугета тощо. Прелюдії вперше були видані першим біографом Баха - Йоганном Ніколаусом Форкелем.

А.Швейцер у праці "Йоган Себастьян Бах" писав, що "саме в цих невеликих п'єсах виявляється неосяжна велич Баха. Він хотів написати прості вправи для початківців, а створив таку музику, зміст і дух якої такий, що хто хоча б раз зіграв її, вже не може забути, і до якої, подорослішавши, повертається, відшукуючи все нові захоплюючі риси".

У процесі виконання клавірної музики Баха виникає низка проблем, пов'язаних зі стилістикою бароко. Композитори доби бароко були одночасно і виконавцями, тому у них не виникало потреби виписувати в нотах усі виконавські вказівки. Бах був педагогом, і тому він виписував орнаментику у своїх рукописах, але інших виконавських вказівок немає.

З відновленням інтересу до музики Баха, яка надовго була забутою, починають видавати твори Баха та інших старовинних композиторів під різними редакціями. Відомі тогочасні редакції К.Черні та Г.Бюлова, у яких знайшли відображення риси класичного та ранньоромантичного мислення. Велика добірка творів старовинних композиторів (у тому числі і Й.С. Баха) була видана професором Саратовської консерваторії М. Пресманом. Видання Йогансена від Санкт-Петербурзької консерваторії було видано під редакцією К. Лючга, А.Гутхейля. Усі редакції рясно оснащені вказівками темпів, а також динаміки, штрихів та розшифровкою орнаментики.

Редакції Ф. Бузоні цікаві тим, що в нотному тексті виписані фразувальні ліги та штрихи, тобто ті виконавські прийоми, якими користувалися майстри бароко, але орнаментика, яка вписана в тексті, не завжди є точною.

Ф. Бузоні здійснив транскрипції органних творів Й.С.Баха, які активно виконувалися піаністами радянського періоду, та до яких доволі критично ставилися відомі піаністи Т.Лешетицький та Г.Есипоса. Водночас редакція "Добре темперованого клавіру Й.С. Баха", зроблена Ф. Бузоні, знаходить схвалення та входить до педагогічної практики, витіснивши редакцію К. Черні. У 1959 р. було видано збірку "6 маленьких прелюдій" Й.С. Баха під редакцією професора Теодора Балана (Румунія). Знайшла широке застосування редакція М. Кувшиннікова, у якій збережено авторський текст, часто надається розшифровка орнаментики, але з означеннями темпів не завжди можна погодитись.

За нашого часу проблема виконання полягає в тому, що виконання повинно сприйматися сучасним слухачем, і водночас зберігати стиль доби бароко. Виконання повинно бути творчим не тільки щодо артикуляції, динаміки, темпу та орнаментики. Виконавець має знати школу та стиль композитора, історично усвідомлювати сутність музики, але мислити сучасно.

Література

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики: руководство по игре на клавишно-струнных инструментах от эпохи Возрождения до середины XIX века. М.: Музыка, 1967. 137 с.

2. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего. М.: Музыка, 1991. 104 с.
3. Браудо И. А. Артикуляция: о произношении мелодии. Л.: Музгиз, 1961. 196 с.
4. Ландовска В. Произведения для клавесина Себастьяна Баха. *В мире искусств*. 1907.
5. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха и ее интерпретация в ХТК. М.: ГМПИ им. Гнесеных, 1991. 54 с.
6. Ройзман Л. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. М., 1965.
7. Свириденко Н. С. Книга Ванди Ландовської "Старовинна музика". *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. К., 2010. Вип. 24. С. 130-137.

РОЗДІЛ 5

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

ДУХОВНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В КУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ

*Дорохіна Любов Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри вокально-хорової
майстерності НДУ імені Миколи Гоголя*

В загальній музичній культурі слов'янських народів духовно-хорове мистецтво постає як одна з констант православної слов'янської культури. Цей феномен є одночасно цілісним і динамічним явищем української музичної культури. Хоровий спів синтетичний за своєю природою і належить до сфери як духовної, так і художньої культури. Таким чином, хорове мистецтво безпосередньо пов'язане з життям суспільства. Воно є своєрідним "індикатором" його світоглядних трансформацій та важливим засобом ціннісно-орієнтуючого впливу. Найбільш повно потенціал хорового мистецтва виявляється у духовному хоровому співі, який акумулює духовний, релігійний та моральний досвід народу.

Духовно-хорове мистецтво і, зокрема, духовна музика належить до культурно-історичних цінностей, оскільки вона є надбанням певної епохи, що розглядається з точки зору тієї системи цінностей, яка виконує роль відповідного рівня соціального регулювання; вона пройшла перевірку часом і сьогодні представлена не лише в духовних, а й світських закладах освіти, в репертуарах хорових колективів, навчальних програмах вузів та шкіл.

Автори наукових досліджень з проблем української культури Д. Антонович, М. Брайчевський, М. Грушевський, І. Крип'якевич, Б. Лончина, І. Огієнко, М. Попович, М. Семчишин, О. Субтельний, Н. Яковенко та інші розглядають релігію як складову національної культури, вважаючи релігійність однією з найважливіших рис ментальності українського народу.

У середині ХІХ століття дослідниками Є. Болховитиновим, а пізніше, на початку ХХ століття, І. Вознесенським, О. Преображенським, Д. Розумовським, С. Смоленським та ін. друкуються перші праці з історії літургійного музикознавства, у яких визначається роль духовних піснеспівів у житті народу, обґрунтовуються шляхи їх розвитку та особливості виконавства. Беручи до уваги той факт, що українська духовна музика є музично-естетичним виразником українського православ'я й, ширше, духовності, її можна вважати феноменом, що поєднує в собі два широкомасштабні складники філософського рівня осмислення: музику та релігію в її українсько-православній інтерпретації.

На межі ХХ–ХХІ століть вагомим чинником піднесення духовного співу в Україні був взаємовплив релігійного і національного, який спонукав до пошуку шляхів відродження національної культури саме в зверненні до духовної художньої традиції. Відродження православної церкви в Україні зумовило відродження і української культової музики як невід'ємної складової храмового богослужіння.

Як зазначає Е. Запорожець, духовна професійна музика завжди була джерелом української хорової культури.

В умовах сьогодення відбувається адаптація і подальший розвиток феномена храмового мистецтва на побутово-обрядовому, мистецькому та науково-теоретичному рівнях його осмислення. Загальна спрямованість – у прагненні подальшого розвитку не тільки концертного стилю виконання храмових піснеспівів (літургійних та паралітургійних), але й у написанні духовних хорових творів, придатних для виконання під час богослужіння.

Однак існує інший вектор трактування духовної музики. Деякі сучасні дослідники вказують на те, що твори культового призначення вже багато століть тому "вийшли з-під опіки слова" та стали на новий ступінь свого побутування – світського, просвітнього характеру, набуваючи широких масштабів свого прояву. На думку І. Кошміної, духовна музика належить не тільки віруючим, які відвідують храм, бо для них вона сповнена особливого смислу і значення, але й усім іншим, бо є великим надбанням і культурним спадком народу. Українська духовна музика, розвиваючись упродовж тривалого часу, постійно збагачувалася досягненнями інонаціональних культур, але при цьому виявляла й самотність, яка в різні історичні періоди мала різний прояв. Це видається природним, бо кожний етнос і кожна нація мають свою неповторність, що проявляється в музиці.

Музика, що звучить нині в храмі, стала невід'ємною частиною нашого культурного середовища, посіла важливе місце в інтонаційному просторі сучасної музичної мови. Її розвиток, що простежується у творчості сучасних композиторів, свідчить, перш за все, про живу силу Православ'я, що залишається духовним стрижнем сучасної слов'янської музичної культури. Серед композиторів, які послідовно і цілеспрямовано вивчають і розвивають нині цей музичний напрямок, можна назвати Л. Дичко, Є. Станковича, В. Стеценко, В. Степурко, Г. Гаврилець, В. Полеву та інших. Слід зазначити, що багато з духовних творів, написаних сучасними українськими композиторами, не завжди відповідають традиції, стилю і характеру богослужбової музики, що виконується нині в храмі, і не можуть бути введені до церковного побуту. Як зазначають дослідники, твори їх стилістично неоднорідні і, хоча наявні в церковному використанні, іноді сприймаються в ньому як певний дисонанс. Причина – у винятковій інтонаційній, метро-ритмічній та гармонічній складності цієї музики. Саме тому величезний пласт сучасного музично-духовного мистецтва залишається лише для концертного виконання.

Отже, зміни в сучасному соціально-політичному та культурно-мистецькому житті України викликали актуалізацію такого пласту музичної культури як духовна хорова спадщина української композиторської школи. Це надало новий імпульс розвитку даного виду хорового мистецтва, що є не тільки частиною національної духовної культури України, а й потужним інструментом регуляції гуманістично-ціннісних відносин людини з дійсністю, чинником формування духовних потреб суспільства і особистості на національній основі.

В свою чергу, це дозволяє сформувати нове естетичне бачення, свідоме особисте ставлення до духовної хорової музики. Українська духовна музика, розвиваючись протягом тривалого часу, постійно збагачувалася досягненнями інонаціональних культур, але при цьому виявляла й самотність, яка в різні історичні

періоди мала різний прояв. Це видається природнім, бо кожний етнос і кожна нація мають свою неповторність, що проявляється в музиці.

ЕТНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ПЕРВІСНИЙ ЖАНР ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Спіліоті Олена Володимирівна,

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя;

Перегуда Олександр Ігорович,

магістрант факультету культури і мистецтв імені Олександра Ростовського НДУ імені Миколи Гоголя

Хореографічне мистецтво – це багатогранне поняття, яке включає балет, мистецтво народного та сучасного танцю. Хореографія створила систему специфічних засобів і прийомів, особливу виразну мову. Завдяки специфіці мови руху створюється хореографічний образ, який має узагальнений характер і розкриває внутрішній стан і духовний світ людини. Рух є основою хореографічного образу. Він безпосередньо пов'язаний з ритмом. Безумовно, хореографія тісно пов'язана і з музикою, яка допомагає розкрити танцювальний образ. Музика впливає на темп та ритмічну побудову хореографічної композиції.

Відомо, що сутність музичного мистецтва полягає в існуванні такого зв'язку, як композитор – виконавець. Однак у хореографії цей зв'язок ускладнюється через існування між композитором та виконавцем хореографа-балетмейстера. Цей синтез творців (композитор, хореограф-балетмейстер, виконавець) і робить хореографію видом мистецтва.

Перші історичні згадки про зародження хореографічного мистецтва з'являються на наскальних зображеннях, фресках, у перших літературних творах, з яких можна дізнатися, що танець мав певну ритуальну функцію. Ця особлива тенденція продовжувалася та культурно розвивалася у часи Стародавнього Єгипту та Греції, хоча в Стародавньому Римі танець сприймали як театральне видовище.

Мова жестів – стародавня, і виразні можливості її великі. Т. Куришева зазначає, що мова жестів не пов'язана тільки з імітацією пластичних образів реальної дійсності. Так, у східному театрі це метафоричний "жест-ієрогліф". Спираючись на дослідження З. Фрейда, Т. Куришева виокремлює чотири компонента у структурі пластичного художнього образу:

- пластичне зображення абстрактного поняття;
- зсув (за зовнішнім приховуються інші змістові значення);
- згущення (багатозначність вираження);
- прагнення прийняти раціональну форму ("ілюзія правильності", яка вносить стрункність у хаосі образів) [3, с. 30].

Окреслені компоненти визначають складність пластичного вираження. Науковець Т. Куришева робить висновок, що "мова пластичного художнього вимовлення буває абстрагованою, алогічною з позиції просторового світу. Завдяки

цьому мова пластики здатна віддзеркалювати глибинні психологічні процеси" [3, с. 30].

До питання витоків та сутності танцю, його ролі у житті суспільства зверталися автори різних історичних епох. Так, Платон у діалозі "Алківіад", проводячи паралель між людьми та тваринами, стверджував, що рух є їх суть. Відповідно, походження танцю слід шукати у самій природі людей. Відомий дослідник танцю XIX століття С. Худеков пояснював, що танець з'явився одночасно з людиною, спочатку для розваги, а потім як засіб поклоніння Богам. Вчений вважав, що символіка танцю підказувала шляхи формування людської мови [1, с. 6].

У мистецтвознавців є доречні думки про те, що танець підкоряється правилам обчислення, порядку, тобто існує у рамках загальних законів світу. Прості форми танцювального руху та їх поєднання вимірюються такими ж тривалостями, що й музика. Організація танцю підкоряється законам певної музичної системи.

Не випадково, індійська філософія розглядає музику як синтез трьох мистецтв – спів, гра на музичних інструментах та танець [4, с. 45]. Так, екстатичні танці та музика завдяки своєму емоційному впливу на учасників ритуальних дійств наділялись божественною силою. Згідно індійської міфології Бог Шива навчив людей мистецтву йоги, а також музиці та танцю, щоб вони могли спілкуватися з богами [26, с. 12].

Т. Куришева, досліджуючи спорідненість музики та пластики, акцентує увагу на тому, що два цих явища базуються на єдності процесуальної природи, на здібності відображати світ душевних рухів, психологічних станів, на образ, що спирається на складну та замкнуту систему засобів. Вчена доводить, що пластичне вимовляння – це спирається на музичний синтаксис, композицію та драматургію, те, що зорозво створює "мотиви" та "фрази", повторність чи контраст побудов, зростання та спади, репризу, де розгортання спирається на музично-часові закономірності [3, с. 30].

Сучасні погляди доводять, що виток танцю мали місце й у тваринному світі (маються на увазі різноманітні явища у житті тварин та птахів, що нагадують танці). Так, у тварин зустрічаються рухи, які нагадують танець, але вони пов'язані з весільними іграми або поєдинку осіб однієї статі. Однак це явище більше нагадує вид біокомунікації.

Кожний танець відповідає характеру, духу того народу, в якому він народився. У процесі зміни соціального устрою, умов життя змінювався його характер та тематика. Танець з'являється з виникненням первісних людей. Їх життя тісно переплітається з природою та залежало від її поведінки. Саме це вплинуло на мистецтво танцю. Через танець первісна людина виражала свої відчуття.

Народний танець є одним з древніх видів у структурі народної творчості. Він народжується з певними потребами, ідеями та інтересами, якими живе народ. Мова йдеться про *етнос*. (від дав.-гр. *ἔθνος* – *народ*) – стійке соціальне угруповання людей, що виникло упродовж тривалого історичного розвитку на певній території, де люди мають власну біологічну складову (раса, спільне походження), мову, культуру, усвідомлення власної єдності і відмінності від інших етносів. Важливі умови формування етносу – спільність мови і території [6]. Сам же термін "етнічний танець" і "традиційний танець" використовують, щоб

закцентувати на культурні витоки танцю. Відтак майже всі народні танці є етнічними [5].

На початковому етапі становлення та розвитку танцю джерелом був *ритуал*. В цей час танець був частиною синкретичного комплексу, у якому поєднувалися музика, танець, спів, драматична дія. Наприклад, ритуал включав танець, музичне виконавство та спів (релігійний спів, молитва, заклинання тощо) [1, с. 7]. Безумовно, цей комплекс відображав світогляд людини на світ та своє значення у ньому. Релігійно-міфологічний світогляд домінував у стародавньому часі, тому й виражався у формі ритуалу. Різні ритуальні дії, що широко практикувалися в давнину, були віддзеркаленням дій богів, хоч образи мали витоки з живої природи.

До ритуалів були прив'язані різні обрядові танці. Прикладом таких ритуалів є цейлонський танець вогню, норвезький танець з факелом, слов'янські хороводи (пов'язані з обрядами завивання берізки, плетіння вінків, запалення огневу тощо). Люди вірили в те, що завдяки танцю вони встановлюють зв'язок зі своїми богами. Первісні люди вважали, що танець може догодити богам, які у свій час допоможуть їм у праці, вилікують від хвороби, підтримують у військових битвах. Тому неолітичне мистецтво, наприклад Пенья де Кандамо в Іспанії, печера Камбарелль у Франції, представляло ритуальні сцени, частиною яких були танці.

Танець у житті людини – це засіб мислення та життя. Під час танцю, люди зображали певних тварин, та використовували специфічні мисливські прийоми. Людина є частиною природи, тому в своїх танцювальних рухах відображали ритми та різні явища природи, її стихії (див. рис. 1).



Рис. 1

У первісному суспільстві не існувало виконавців-артистів, хоча в деяких племенах були професійні танцюристи. Вони не мали більше ніяких обов'язків крім як виконувати ритуальні танці. З часом вони ставали справжніми майстрами.

Історія свідчить, що первісні танці виконувалися групами, вони мали певну мету: вигнати злих духів, зцілити хворого, відігнати горе від племені тощо. Це визначило розповсюдженні та універсальні рухи – тупотіння, танці на присядці,

обертання та стрибки. Однак у процесі танцювання не було регламентації у техніці, тому витримка, фізична підготовка дозволяла танцюристам повністю віддаватися танцю. Безперервні стрибки, обертання часто доводили виконавців до екстатичного стану, а іноді вони втрачали свідомість. Звичайно, танцюристи були одягнуті в спеціальні костюми, головні убори, а їх тіла були ритуально розфарбовані. В якості акомпанементу використовували такі прийоми як: тупотіння, плескання у долоні та найпростіші музичні інструменти (різні ударні, дудочки, сопілки тощо) [1, с. 9].

Характерно, що деякі ритуальні танці існують і сьогодні. Розповсюдженими є хоровод навколо дерева (пов'язаний з древнім та унікальним культом світового дерева). Так, хороводи навколо майського дерева як форма привітання та зустрічі пробудження природи характерні для європейських країн, а його джерело спостерігається в діонісійських святах. Відображення боротьби зими та літа можна помітити в стародавньому грецькому обряді, де важливим був військовий танець. Подібна релігійна традиція шанування природи відображається у танці навколо вогню в ніч на Івана Купала. Це стосується південного танцю "коло" (різновиди кругового танцю, що символізує сонце), також танці навколо вбитої тварини у мисливців тощо [1, с. 10].

З часом світогляд людей змінювався (виникнення нових релігійних течій, поява нових наукових знань), що привело до розпаду синкретичного комплексу. Кожні складові цього комплексу, втрачаючи попередні функції набували самостійності (особливо це стосується пісні, танцю-гри, які раніше мали єдність).

Отже, характерною рисою етнічного танцю є колективність. Етнічний танець – це безперервний ланцюг творчих актів, які здійснювалися в діалектичній єдності масового та особистого (індивідуального). Будь-який етнічний танець мав свого автора, але доведення його цінності – це втрата авторства. З часом народ вносив зміни та деталізував їх. З цих причин можна вважати, що творцем етнічного танцю є народ та етнос.

Література

1. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира: учебное пособие. Ростов н\Д: Феникс, 2007. 405 с.
2. Даниэлу А. Музыка, танцы, экстаз. Курьер Юнеско. 1975. № 11. С. 11-12.
3. Курьшева Т. А. Театральность и музыка. М.: Сов. Композитор, 1984. 200 с.
4. Музыкальная эстетика стран Востока: сб. / отв. ред. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1967. С. 277.
5. Самохвалова А. Використання елементів етнічної хореографії при викладанні дисциплін "Мистецтво балетмейстера". *Вісник Львівського університету*. Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 87–92.
6. <https://uk.wikipedia.org/wiki>

АВТОРСЬКИЙ ТЕКСТ ТА ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ

*Гріднєва Тетяна Сергіївна,
викладач-методист вищої категорії,
голова циклової комісії "Загальне фортепіано"
КЗ "Одеський коледж мистецтв імені К.Ф.Данькевича"*

Мова музики у загальних рисах зрозуміла багатьом людям, наділеним розвиненим слухом. Проте глибоке розуміння специфіки музичної мови, її ідейного змісту, емоційного сенсу і художніх достоїнств конкретного музичного твору можливе лише в результаті багаторічної спеціальної підготовки.

Матерія звучної музики дуже нестабільна, оскільки створюється звуками у часі. У нотному тексті можлива лише фіксація умовних координат висотності та швидкості чергування звуків. Ці координати мають відносно стійкі величини та являються основою будь-якого нотного тексту. Композитори використовують різноманітні позначки для найбільш точної фіксації своїх думок та найбільш ідеального виконання свого твору.

Ставлення музиканта до музики містить в собі два основні нерозривні елементи – емоційний і аналітичний (інтелектуальний), взаємодія яких в кожному індивідуальному випадку різна, переважання будь-якого з них певним чином забарвлює музичні враження й сприйняття музики даною особою. Осягнення змісту твору складне і багатогранне; роль почуття й інтуїції у цьому процесі значна, оскільки зміст музики не завжди може бути виражений за допомогою словесних визначень.

Слід зазначити, що на початку освоєння твору велику роль відіграє формальне і точне виконання всіх позначень у тексті. Навіть від початківця можна вимагати, щоб все, що написано в нотах, неухильно виконувалось. Звичка точного читання тексту, вихована з дитинства, є необхідною й важливою передумовою дійсного вміння читати нотний текст. В подальшому вона переросте у вміння знайти певний виразний сенс у кожній зміні гармонії, темпу чи фактури, в мелодичному звороті, штрихах, особливостях форми тощо.

Прочитати зміст музичний п'єси – значить відчувати характер музики, а всі деталі нотного тексту сприймати як носіїв цього характеру, тобто змісту. Самий нотний запис ще не є музикою. На жаль, в уявленні виконавця утворюється розрив між нотним записом і емоційним відчуттям музики. Причиною є те, що використовується педагогом на заняттях музична термінологія найчастіше несе чисто формальний характер. Тому й вимога педагога виконувати все, що написано в нотах, сприймається формально.

Щоб уникнути такого протиріччя, педагог повинен постійно прагнути поєднати дві сторони сприйняття учнем тексту: показати, як залежить виразність гри від виконання зазначених у тексті штрихів і відтінків, щоб точне їх виконання не охолоджувало, а посилювало емоційне ставлення до музики. Згодом у виконавця може бути спроба відстоювання свого власного розуміння музики, що виражається у відступах від тексту, від редакторських вказівок. Спонукою до цього є іноді дійсно яскрава обдарованість виконавця, своєрідність його сприйняття музики.

Для виконавця нотний текст є вихідною точкою художнього прочитання твору. Його пізнання відбувається через освоєння тексту. Ставлення до музики конкретизується у ставленні до тексту, яке, в свою чергу, має два боки: пунктуальність у читанні "графічного зображення" нотного запису та пошуки його образно-емоційного змісту, художнього та ідейного сенсу.

У процесі роботи над інтерпретацією музичного матеріалу формується своє ідеальне виконавсько-слухове уявлення музичного твору – "слуховий образ". Цей образ є узагальненням низки сприйнять виконуваної музики.

Важливу роль при формуванні слухового образу музичного твору відіграє творча активність виконавця, його художня фантазія. Надалі виконавцю необхідно навчитись чути реальне звучання музичного твору, який виконується, яке практично ніколи не співпадає з ідеалом, а лише наближується до нього.

Лише професійна зрілість і талант в істинно творчій роботі допускають відступ від правил – сміливі пошуки і відкриття для себе нових закономірностей, раніше невідомих.

Чим вища загальна і музична культура виконавця, тим ширше його світогляд, тим більше перед ним постає варіантів виконання. Чим більша для нього свобода вибору, тим більш вмілим і творчим стає використання загальновідомих закономірностей. Чим безсумнівнішою і обґрунтованішою стає власна точка зору, тим рішення задач є більш творчим, а відступи більш можливими.

За Б.Тепловим, музичне переживання є емоційним переживанням, поза емоціями не можна осягнути зміст музики. Її розуміння завжди є емоційним розумінням. Сприйняття музики – це емоційне пізнання, глибина і змістовність якого можлива лише в контексті інших засобів пізнання, які виходять за межі музики [2].

До цих висновків можна додати, що найбільш ефективною формою переживання музики є її виконання, яке є дієвим засобом для найбільш глибокого і повного розуміння твору. Практичне вивчення твору музикантом-виконавцем базується на точному прочитанні авторського тексту, освоєнні технічних проблем, пошуку яскравих можливостей звучності (тембральних, акустичних тощо), пошуку можливостей інтонаційної виразності. Кожна з цих проблем має багато сторін: це й питання стилістичних особливостей виконуваного твору, його жанрова характеристика, драматургічна концепція, проблеми піанізму та ін.

Можна вважати, що на початкових етапах навчання явно переважає образно-емоційне сприйняття музики, яке якийсь час може бути навіть єдиним. На наступних етапах розвитку музиканта поряд з емоційним початком все більше розвивається інтелект і роль свідомого елемента у ставленні до музики та роботи значно підвищується.

Те ж саме спостерігається при вивченні окремих творів. Зазвичай, на початку роботи увагу виконавця головним чином привертає характер музики, емоційне сприйняття її надзвичайно гостре. Виразні деталі твору - яскраве мелодійне звучання, модуляції, темброві зіставлення та фарби – все це приносить високе емоційне та естетичне задоволення в процесі гри.

Але чим більше працює виконавець над твором і зживається з ним, тим більше починає цікавитись тим, як воно зроблено композитором, якими засобами

досягається така виразність і яскравість музики, як розвиваються образи твору. Тоді зростає й інтелектуальне захоплення, яке тісно пов'язане з емоційним, впливає на нього і поглиблює емоційну сторону сприйняття.

У роботі педагога роль інтелекту ще більш значна. Педагог завжди повинен прагнути усвідомити те, що було відчуте і знайдене інтуїтивно при першому знайомстві з музикою; він повинен вміти зберегти гостроту першого враження. Глибина і точність аналізу тексту допомагають довести правомочність виконавського задуму. І форми доказу повинні оберігати і рости любов учня до музики і до своїх знань.

Виконавці дуже багато знаходять інтуїтивно, а потім вже, аналізуючи результати своєї творчої праці, приводять задум (зміст і форму втілення) до повного завершення. Таким чином, обґрунтування виконавських рішень належить раціональному початку, логіці, але логіці музичній, художній. І ступінь переконливості педагогічних вказівок більшою мірою залежить від логіки доказів, від уміння педагога "обґрунтувати почуття".

Чисто емоційне сприйняття музики, ніяк не обґрунтоване логічними доказами, навіть при окремих яскравих успіхах не може вберегти учня від майже повної беспорядності в самостійній роботі. Водночас, зайве багатослів'я педагога, його схильність все пояснити і підкріпити доказами також шкідливі, тому що паралізують творчу ініціативу учня. Тому так важливий такт педагога, творча одухотвореність атмосфери занять, його емоційна забарвленість, закоханість у музику, у кожен нюанс, штрих, уміння не стільки словами, скільки виконуваними прикладами захоплювати, доводити і показувати красу твору, розкривати його художній зміст.

Для виконавця теоретичний і виконавський аналіз твору нерозривні і органічно доповнюють один одного. Визрівання виконавського задуму є, по суті, підсумком взаємодії таланту, майстерності, культури виконавця і життєвих вражень (не тільки чисто музичних). У свою чергу, розуміння музики твору тягне за собою усвідомлення конкретного звучання, темпу, ритмічної пульсації, динаміки тощо. Звідси випливає знання, що і чому потрібно робити, як добиватись мети – тобто з'являється можливість постановки конкретних виконавських завдань.

Таким чином, розуміння музики і вміння втілити її в живому звучанні, найтіснішим чином пов'язані.

Література

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.
2. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М., 1947

ВІД МИСТЕЦТВА – ДО СЕБЕ

*Гроздовська Ольга Григорівна,
викладач першої категорії Ніжинської дитячої хореографічної школи,
керівник мистецького клубу "Ліра"*

*Учитель – це той, хто виховує і викохує нашу зміну,
це той, хто вкладає в маленькі голівки наших дітей найвищі
ідеали людства, прищеплює їм любов до життя і до праці,
прекрасне почуття колективу, честь і мужність,
ясність у поглядах, безмежну жаждобу до знань.*

Максим Рильський

Проблема розвитку особистості була і є предметом багатьох досліджень у галузі педагогіки, психології, музичної педагогіки. Загальновідома безцінна роль мистецтва полягає не лише у його розумінні, але й у відчутті свого "Я" через мистецтво, у самовираженні особистості через його пізнання.

Упродовж досить тривалого історичного періоду вагомим культурно-освітнім осередком Чернігівщини є Ніжин, мистецьке середовище якого надає великі можливості для розвитку підростаючого покоління через знайомство з творчістю його митців. Центром розвитку культури, освіти, науки у місті є Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. Ідеї становлення творчого потенціалу особистості були традиційними ще з гоголівських часів: театральні вистави, музичні та поетичні вечори (часто за участю викладачів) створювали атмосферу духовності, знаходження себе через мистецтво. Кожне покоління викладацького складу університету вносило свій вклад, свої неповторні індивідуальні риси у процес духовного виховання дітей та дорослих.

Сьогодні ми згадуємо своїх викладачів, які своїм прикладом професійного та духовного спілкування допомагали нам пізнавати світ мистецтва та відчувати свою особистість - професора В. В. Дубравіна (світлої йому пам'яті), його соратницю й дружину В. Г. Дубравіну, моїх перших вчителів по Сумському музичному училищу, а потім колег у Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя.

Сучасні вчені факультету культури і мистецтв НДУ ім. М.Гоголя підкреслюють багатогранну діяльність подружжя Дубравіних, відзначають їх органічну єдність як вчених, педагогів, фольклористів та музикантів. На думку О. Кавунник, праці В. В. Дубравіна - непересічної особистості й видатного вченого - в музично-інформаційному просторі держави заклали підвалини етнорегіонального вектору національної музичної фольклористики [1, с. 43].

Безцінним зразком духовної спадщини для студентів був справжній вчитель Анатолій Петрович Лащенко (світлої йому пам'яті) – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України. Його невгамовна творча енергія, любов до студентів, природи, мистецтва, емоційно впливала на нас і ми вчилися у нього філософському сприйняттю світу, людяності, його умінню бачити взаємовплив різних видів мистецтв у світі тощо.

І сьогодні продовжую творчі зв'язки з його дружиною - Інессою Олександрівною Лащенко - моїм викладачем по фортепіано, а зараз викладачем

Київського коледжу культури та мистецтв. Кожного разу відкриваю її світ в мистецтві та надихаюсь її талантом викладача, організатора вечорів (пам'яті Лисенка, Моцарта, Мендельсона, Гете), майстерного виконавця музичних творів та власних віршів. У книзі "Он жизнь любил неистово" Інесса Олександрівна згадує про роки роботи з А. П. Лашенком у Ніжинському державному університеті імені М.Гоголя (тоді ще педагогічному інституті): "...Нежинский период, пожалуй, был лучшим в нашей самостоятельной жизни. Этому способствовала и сама атмосфера города и пединститута – бывшего лицея, где учился Николай Васильевич Гоголь, где свято чтители память о нём, где по преданию в старом парке сохранился могучий неохватный дуб, под которым Гоголь писал свои произведения".

Вона підкреслює велику кількість цікавих особистостей, які працювали у цьому славетному вузі - Лія Тевзадзе, Марія Бровченко, Микола Мельник, Ведда Розен, Константин Федотов, Олександр Близнюк, Володимир Фишук, Лариса Вишнева, Віктор Устименко, ніжинський композитор Олександр Костін та інші. Кожного з них переповнювало захоплення різними видами мистецтва і це не могло не позначитися на майбутній професійній діяльності тодішніх студентів та їх потребі продовжувати, передавати, заохочувати і своїх учнів до такої цікавої роботи, допомагати їм відкривати ключі до себе через духовне збагачення. Цей ланцюжок спогадів дає нам приклади взаємовпливу особистостей, традицій наступності поколінь духовних творців України, знаходження себе в мистецтві та спілкуванні.

На межі ХХ-ХХІ століть в Ніжинському державному університеті імені М.Гоголя з'являються нові особистості, які своїми досягненнями в галузі науки та мистецтва продовжили вже сталі традиції. Візитною карткою університету стала творча діяльність видатного музичного педагога, відомого в Україні вченого, доктора педагогічних наук, професора Олександра Яковича Ростовського (світла йому пам'ять).

Коли я вступила до Ніжинського педагогічного інституту ім. М.Гоголя (1967 р.), Олександр Якович вчився уже на 3 курсі. У той час наші викладачі займалися більше просвітницько-виконавською діяльністю, вони навчали нас не тільки професійним навичкам, а й таким людським якостям, як доброта, любов до людей, пам'ять і вдячність своїм викладачам за той світ відкриття світового й вітчизняного мистецького простору, взаємозбагачення у світовій культурі. В такій атмосфері навчався й Олександр, котрий своєю цілеспрямованістю, працьовитістю впевнено йшов до своєї мети й став першим на тоді ще музично-педагогічному факультеті кандидатом (дисертація на тему "Естетичне виховання підлітків засобами героїчної музики", 1979 р.), а згодом і доктором педагогічних наук (дисертація на тему "Педагогічні основи керування процесом музичного сприймання школярів", 1994 р.). Олександра Яковича ми всі пам'ятаємо як мудрого керівника (спочатку кафедри, а потім факультету), який наполегливо, але спокійно й без зайвого пафосу вирішував усі насущні проблеми; допомагав багатьом викладачам писати перші наукові статті, а згодом став науковим керівником багатьох викладачів факультету.

В особистих бесідах Олександр Якович часто вдячним словом згадував Тамару Михайлівну Цвейліх, яка мала великий вплив на його становлення як

вченого, Людмилу Олександрівну Хлебнікову та інших. У його наукових працях дістали розкриття закономірності, принципи і методи формування музичного сприймання школярів, теоретико-методологічні основи керування цим процесом; методичні засади музичного виховання учнів на основі української національної культури та багато інших проблем.

Шлях до себе має багато складових чинників, серед яких людяність педагога, моральна підтримка, живе тепле слово. Яскравим прикладом людяності, професійності, зацікавленості історією вітчизняних музично-освітніх традицій є творча і наукова діяльність засновників та незмінних диригентів хору "Світич", заслужених діячів мистецтв України, професорів кафедри вокально-хорової майстерності факультету культури і мистецтв Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя Л. Ю. Шумської та Л. В. Костенко. На їх думку, "...творчі контакти, зустрічі, бесіди з видатними хормейстерами сучасності, особіно А. Авдієвським, П. Муравським, С. Савчуком завжди надихають". Значимість таких контактів підкреслює Олена Кавунник, "...бо вони змінюють наступність виконавських традицій української хорової школи, її культуровідповідність у контексті популяризації національної світської та духовної народної та академічної хорової музики, її авторів, виконавців професійних, аматорських, дитячих, молодіжних, фольклорних хорових колективів України" [2, с. 18-20].

Продовжуючи вже сталі в Ніжині традиції культурного, професійного та духовного спілкування, міцний фундамент для розвитку творчого потенціалу своїх учнів закладає Ніжинська дитяча хореографічна школа, яка вже 25 років поспіль є потужним осередком культурного і духовного життя міста. Колектив викладачів під керівництвом заслуженого працівника культури України Г. Л. Тимошенко має чималий унікальний інноваційний досвід роботи з дітьми в контексті "знайти себе в мистецтві". Унікальність школи полягає в тому, що учні опановують не лише мистецтво хореографії, але й гру на музичних інструментах (фортепіано, скрипка, баян, шумовий оркестр), вокал, вивчають історію народного костюма тощо.

В Ніжинській дитячій хореографічній школі існує багаторічний досвід духовного спілкування учнів, викладачів, батьків з митцями України. Головною ідеєю такого спілкування є допомога дітям знаходити шлях до себе, розкривати власні таланти в різних мистецтвах – хореографії, музичному і вокальному виконавстві. Тому вже стало традицією організовувати творчі зустрічі учнів з сучасними композиторами, поетами, художниками, відвідувати музеї, виставки тощо.

Використання різних форм естетичного впливу на дітей (індивідуальна робота, бесіди, організація концертів, цікава й зрозуміла для учнів навчальна програма, заохочення до "малювання" музики тощо) допомагає їм розкриватися, набувати більшого простору для власного самовдосконалення. Творче кредо Ніжинської дитячої хореографічної школи яскраво виражено у створеному батьками гімні:

"Ми в цю школу прийшли – нам усім пощастило.

Тепер ми знаєм, як це – мати крила.

Тепер ми знаєм, як можна творити сміливо.

Нашим дітям, батькам – нам усім пощастило.....".

Багато уваги в школі приділяється музейній педагогіці.

Так, учні школи часто відвідують Музей-квартиру В.Косенка (м. Київ), де виконують твори українських композиторів, знайомляться з творчістю сучасних композиторів, беруть приклади особисто для себе. У Ніжинській хореографічній школі працює Народний музей українського старовинного костюму та побуту, який у 2018 році став дипломантом обласного конкурсу "Чернігівщина туристична: вибір року 2018" у номінації "Музейний заклад" (почесне 4-те місце серед 10-ти найкращих музеїв Чернігівщини). Нещодавно (за ініціативою директора школи Г. Л. Тимошенко) у стінах навчального закладу відкрився культурно-етнографічний центр "Українська світлиця" – ще одна сучасна інноваційна форма естетичного виховання учнів, яка створює можливість для дітей та дорослих вивчати творчість ніжинських митців та самим брати участь в таких незабутніх зустрічах.

У школі працює багато випускників Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя, які продовжують традиції духовної педагогічної спадщини та наповнюють її своїми творчими надбаннями. Так, мистецтво хореографії до дітей доносять А. Г. Ганага, О. А. Лисиця, О. О. Даценко, І. В. Яцина; гру на інструментах - Л. В. Бобир, Т. Д. Дяконенко, Ю. М. Камінська, І. Є. Колодка; мистецтво співу - І. П. Дяконенко, Т. Д. Евелекова; шумовим оркестром керують М. В. Шматок та В. М. Пампура та інші.

Отже, поєднуючи педагогічну працю з виконавською діяльністю та музейною педагогікою, викладачі Ніжинської дитячої хореографічної школи продовжують традиції духовного спілкування, набуті у стінах Ніжинського державного університету. Їх зусилля спрямовані на донесення до вихованців значення взаємовпливу різних культур та видів мистецтва, через опанування якими учні розвиваються, вчаться знаходити себе у мистецтві, самовиражатися через мистецтво.

Література

1. Кавунник О. А. Музичний фольклор в житті професора Валентина Дубравіна. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства: матеріали та тези IV міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса, 12-13 жовтня 2018 року)*. Одеса: ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2018. С. 43-45.
2. Кавунник О. А. Презентант високого освітнього іміджу. *Музика*. 2018. № 6. С. 18-20.

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

Гришко Валерія,

магістрант факультету культури і мистецтв

імені Олександра Ростовського

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя;

науковий керівник – кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки

НДУ імені Миколи Гоголя

О.М.Павленко

Джаз як мистецтво, яке виникло в фольклорному середовищі і зросло до рівня професійного музичного мистецтва, є своєрідним сполученням між

"високим" мистецтвом і сучасною музикою. Він має тривалу історію виникнення, формування і розвитку, різноманітні види та стилі. Джаз є видатним явищем ХХ століття, надбання якого впливали і впливають на світову музичну культуру.

Джазове мистецтво стало своєрідним підсумком взаємодії багатьох музичних культур та вже сформованих музичних жанрів, створивши їх синтез з перерозподілом естетичних акцентів. Він завжди існував як природна лабораторія для переплавлення багатьох художніх систем. Впродовж всієї історії джазового мистецтва можна спостерігати процеси зіткнення різноманітних естетичних тенденцій.

Коли в музиці джазу з'явилися нові художні елементи, які витіснили або частково змінили традиційні, виникла необхідність виявлення основних ознак художньої системи джазу і переосмислення естетичних особливостей джазової музики [4, с. 47].

Джаз, як євро-африканське музичне мистецтво, що відзначається естетичною оригінальністю і художньою специфікою, продовжує еволюціонувати під впливом європейської музичної культури. Складність у визначенні поняття "джаз" полягає в тому, що на нього впливають специфічні особливості форми, музичні прийоми, елементи, які не фіксуються нотацією, а також спонтанна дія і естетичні особливості музиканта-імпровізатора.

Наприклад, на думку М. Стернса, сутність феномену *джаз* слід розглядати як напівімпровізаційну американську музику, якій властива безпосередність комунікації, ритм, а також вільне використання людського голосу [4, с. 47]. Дослідник джазу Й. Берендт звертає увагу на кілька відмінностей джазової музики від європейської: імпровізація, пов'язана з виконавської спонтанністю; свінг і манера фразування показують індивідуальність джазового виконавця.

В якості критеріїв, що дозволяють визначити сутність джазу, Ч. Сьюбер (видавець журналу "Даун біт") називає імпровізацію, індивідуальну інтерпретацію і експресивність, "джазове" фразування і відчуття динамічності метроритму [3, с. 3].

Але щоб зрозуміти, що таке джаз та його естетичні особливості, необхідно охарактеризувати його жанрову специфіку: форму, спосіб виконання та ідейно-змістові особливості.

Поняття "жанр" визначається або за зовнішніми ознаками (спільність структури), або за внутрішніми (настрій, тема), або місцем, де відбувається виконання (філармонія, м'юзик-хол, ресторан, клуб, дансинг). До поняття "жанр" відноситься і галузь музики (опера, симфонія), і її різновид (опера-буфа, симфоніета). Іноді слово "жанрове" розглядають як синонім поняття "побутове". Слід зауважити, що для джазової музики характерним є поєднання жанрів і жанрова невизначеність. Тому з огляду на особливості джазової специфіки дослідники джазу пропонують визначати жанрову сутність джазу через характер творчості, оскільки джаз є різновидом імпровізованої музики.

Протягом останніх років змінилося розуміння джазу, його естетичні ознаки, але основна відмінність джазового мистецтва від інших видів музичної творчості полягає в напівімпровізаційному виконанні, пов'язаному з джазовим мисленням, що виразилося в особливостях його музичної мови (фразування), яка залежить від характеру людини, її психічних і мовних стереотипів [1, с. 7].

Особливості джазового фразування визначаються за такими ознаками:

- мелодійна своєрідність – тісний зв'язок з вокальним і інструментальним інтонуванням афро-американського музичного фольклору;
- фонічна характеристика – зв'язок з тембральними особливостями людського голосу;
- ритмічна характеристика – зв'язок з біоритмами, ритмічними імпульсами і акцентуацією людської мови.

Наочним прикладом може стати аналіз "блюзу" як жанрового різновиду джазової музики, на формування якого вплинули оригінальні джерела африканської і американської народної музики разом із елементами музичної культури Європи. Блюз – первинний жанр джазової музики, зобов'язаний своєму народженню етнічній музиці афроамериканців (госпел, спірічуелс, робоча пісня), тематика якого відображала труднощі і перешкоди соціального устрою життя чорної людини. Різновидами первинного жанру блюзу є "Сільський блюз" (Country blues), "Народний блюз" (Folk blues), "Простий блюз" (Downhome blues). Традиційно виконувався без акомпанементу або в супроводі акустичної гітари, губної гармоніки.

Поява класичного блюзу як вторинного жанру пов'язана з використанням ансамблів у складі 18 чоловік і виходом із африканських гетто у шоу-бізнес. У класичному блюзі збереглися характерні особливості, успадковані від первинного жанру, і оформилася гомофонно-гармонічна фактура. Різновидами вторинного жанру блюз є "Блюз великого міста" (Big city blues), "Урбанізований блюз" (Urban blues) і "Ритм-н-блюз" (Rhythm'n'blues). Характерними особливостями останнього є розважальний характер музики, невеликий склад виконавців, використання електроінструментів (електроорган, електрогітара, бас-гітара), посилення голосу співака та ударних інструментів за допомогою мікрофона.

Однотимчасне існування в джазі різноманітних напрямків та виконавців дозволяє говорити і про його стильову систему, що допускає застосування сформованої термінології академічної традиції при аналізі цього самобутнього мистецтва. Музика джазу вибудовується за допомогою тих же засобів, але за своїми законами: ритм і метр, ладова система і гармонія, композиція, принципи формоутворення, звуковидобування, інструменти тощо.

Стилі і напрямки джазу мають яскраво виражені естетичні і структурні ознаки, що не дозволяє ототожнювати джазовий характер музики з європейською академічною музикою. Блюзовий та джазовий музичні жанри відіграли фундаментальну роль у розвитку світової музичної культури. Похідними від блюзової та джазової музики афро-американців стали ритм-енд-блюз, поп, рок, джаз-фанк та інші ключові музичні жанри другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Література

1. Барбан Е. С. Современный джаз в музыкальной культуре. Санкт-Петербург: Композитор, 2013. 180 с.
2. Дряпіка В. Розкриваючи світ джазу, рок- і поп-музики: кн. для вчителя. Київ; Кіровоград: Трелакс, 1997. 184 с.
3. Корнев П. К. Джаз в культурном пространстве XX века : автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2009. 18 с.
4. Стернс М. История джаза. Оксфорд: Oxford University Press, 1970. 174 с.

ДО ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ ІСТОРИЧНИХ СТОРІНОК УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Дьяконенко Ольга Олександрівна,
магістрант факультету культури і мистецтв
імені Олександра Ростовського
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*

Художня культура й мистецтво в широкому розумінні як одна з форм суспільної свідомості є найважливішим чинником і засобом людської діяльності, що відображає дійсність відповідно до певних естетичних норм, ідеалів та часового простору. У різні історичні часи мистецтво залучало громаду до загальнолюдських духовних цінностей через власний внутрішній досвід, через особисті емоційні переживання та враження. Продукт культури та мистецтва природно й ненав'язливо вводить людину до світу суспільних взаємин, виражає та формує особисте відношення до різних явищ буття і до самого себе. Мистецтво, як одна з вищих форм культурної діяльності, являє собою зразок і "планку" культурної діяльності в цілому. Відкриваючи і збагачуючи внутрішній світ людини, мистецтво залучає до найбільш значущих форм її життєдіяльності, до певного особистісного і суспільного ідеалу [3, с. 65]. За М.С. Каганом: "мистецтво функціонує як код культури і виявляється як її самосвідомість" [4].

Музика виконує особливу роль як мистецтво, яке ґрунтується на системно-організованому історичному матеріалі, що безпосередньо впливає на чуттєву сферу людини. На відміну від архітектури, живопису та скульптури, музичне мистецтво, як і література, репрезентує часовий вид мистецтва, на розвиток якого суттєво впливають просторово-часові рамки. Найважливішим компонентом духовно-культурної сфери спільноти є історична пам'ять, історичні традиції, історичний досвід, який завжди вабив і зацікавлював українську науку до вивчення. Музичне мистецтво (освіта та виховання в тому числі) в цьому сенсі не є виключенням. Воно спонукало до вивчення й ставало предметом дослідження багатьох науковців - істориків та мистецтвознавців.

Історія музичної культури й мистецтва у кожній країні є однією зі стрижневих основ загальної історичної науки. Саме у межах цієї науки, з одного боку, змальовується картина соціокультурного та мистецького розвитку, а з іншого – історія культури виступає головним знаряддям історичної доктрини будь-якого суспільства.

В Україні донедавна історія музичної культури й мистецтва була тільки частиною історичної науки і не складала окремої галузі. Головними векторами історичних досліджень були суспільно-політичні та громадські процеси. Історико-культурним проблемам здебільшого відводилася вторинна роль. Фактично тільки на початку 90-х років ХХ століття цей напрямок досліджень набув наукового значення й увійшов до складу самостійної молодшої науки – культурології.

Базисом культурології, її джерелом виступають філософія, історія, психологія, мовознавство, мистецтвознавство, музикознавство тощо. Таке взаємопроникнення різних сфер наукового знання, по-перше, призводить до розподілу цієї наукової галузі на два типи – теорію та історію, по-друге, сприяє створенню цілісної культурної моделі світобачення.

Історичний напрямок культурологічної науки репрезентують праці, де досліджуються історичні епохи, характеризується та чи інша країна або певний регіон, аналізуються здобутки окремого народу чи творчої особистості. Це в сукупності створює окремий локальний культурний простір. Різнобічне вивчення кожного регіону із подальшим порівняльним аналізом результатів є одним із найбільш плідних методів дослідження у сучасній науці: "Історично зумовлене співставлення різних, але хронологічно й географічно близьких культур дає можливість набагато краще пізнати кожен з них у їх особливостях і водночас усвідомити загальні закономірності культурного розвитку людства" [1, 8].

Г.П. Шевченко вважає, що "специфічність естетичного, в тому числі музичного виховання в тому, що воно формує розуміння краси, витонченість, загостреність світосприйняття, духовні потреби й інтереси, емоційно-естетичне відношення до дійсності та мистецтва, розвиває творчі здібності" [5, 18].

Як окремий вид мистецтва, історія музичного мистецтва ґрунтується на системно-організованому часовому діяльнісному процесі. У культурологічному словнику зазначається: "В історичній проекції музичне мистецтво пройшло шлях від ранніх форм синкретизму до автономного існування як окремого виду" [2, с. 318].

Для повного розкриття мистецьких процесів досліджуваних періодів потрібно розкрити сутність історичних надбань попередніх поколінь у галузі мистецтва.

Українське музична культура зі своєю багатою прадавньою історією є національним скарбом, значення якого важко переоцінити. Національні культурні традиції з древніх часів були невід'ємною частиною життя та побуту українського народу. Музика й спів супроводжували спільноту в різноманітні періоди життя як в боротьбі за волю і незалежність, так і в години миру та відпочинку. Українські науковці завжди намагалися відновити знання про свою історію та культуру, підняти з глибин віків невідомі цікаві сторінки культурно-мистецької спадщини країни.

Отже, феномен музичної культури минулих століть стає підґрунтям для розвитку мистецтва наступних історичних періодів. Мистецька національна площина формувалася на основі місцевих традицій та під впливом умов соціально-історичного буття, творчого переосмислення й засвоєння досягнень інших народів. Це дало змогу розширити культурні обрії, змістовно збагатитися, але при цьому зберегти національну культурну самобутність. Характерними рисами культурного підйому різних періодів стали: домінуючий вплив християнської релігії, національна ідея та запозичення й творче переосмислення культурних надбань світового масштабу.

Констатуємо, що існування культурного простору стає підґрунтям для створення національної культурницької парадигми, що сприяє подальшому піднесенню та появі нових культурно-мистецьких і музичних явищ.

Література

1. Історія світової та української культури / В. Греченко, І. Чорний, В. Кушнерук, В. Режко. Київ: Літера, 2000. 463 с.

2. Культурологічний словник / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка. К.: НМАУ, 2011. 464 с.
3. Тушева В. В. Культурологічні засади вищої мистецької освіти. *Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : збірник наукових праць. Вип. 22 (27). Частина 1. К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. 216 с.
4. Философия культуры. Становление и развитие / под ред. М. С. Кагана, Ю. В. Петрова, В. В. Прозерського. СПб: Лань, 2008. 448 с.
5. Шевченко Г. П. Эстетическое воспитание в школе. Киев, 1985. 87 с.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XIX СТОЛІТТЯ

*Несин Неля Олегівна,
студентка II курсу факультету культури і мистецтв
імені Олександра Ростовського
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*

Попередники й сучасники М. Лисенка писали камерно-вокальну музику: здебільшого це були пісні й романси М. Вербицького, С. Гулака-Артемовського. У другій половині XIX ст. багато пісень-романсів виникли на тексти Т. Шевченка. Музикальність його поезії, її близькість до української народнопісенної творчості, ідейно-художній зміст віршів та їх глибока народність сприяли тому, що ще за життя поета з'явилася велика кількість пісень та пісень-романсів на його тексти. З цього приводу М. Грінченко писав: "Поезії Шевченка стають піснями, поета не тільки читають, але й співають" [3, с. 307].

Починаючи з 50-х років XIX ст. близько 40 романсів (на тексти О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Огарьова, О. Полежаєва, А. Фета) написав П. Сокальський. І сьогодні багато з них виконуються музикантами України та зарубіжжя. У піснях та романсах, написаних на тексти українських поетів, П. Сокальський прагнув передати український народний колорит. Так, у "Думі" на слова Т. Шевченка композитор створив цей колорит у фортепіанному вступі, що має зосереджено-роздумливий характер. У ньому використано деякі елементи стилістики епічного фольклору, декламаційний та імпровізаційний характер мелодії, а фактура імітує гру на гітарі.

Українські пісні-романси посідали значне місце в музично-драматичних виставах другої половини XIX ст. Зокрема, корифей українського театру, видатний драматург М. Кропивницький мав композиторські здібності й створив низку пісень та романсів, які стали дуже популярними ("Соловейко", "Ревуть, стогнуть гори-хвилі", "Удовицю я любив" та інші).

Композитори Західної України – сучасники М. Лисенка – також творили в жанрі пісні та романсу. У їхньому доробку є високомистецькі твори з виразною національною специфікою, які часто виконувалися в салонному домашньому музикуванні та в концертах. Про це свідчать концертні афіші, які збереглися в архіві Музею імені М. Лисенка в Києві. До цих творів належить популярна пісня "Веснівка" ("Цвітка дрібная") Віктора Матюка на слова М. Шашкевича. У змісті

цієї пісні з використанням алегоричних образів - весняної квітки та Весни - композитор втілює типовий для романтизму конфлікт мрії й суворої дійсності. У мелодії пісенні повторюється ритмічна фігура, яка надає їй особливої пластичності.

Також український романтичний романс розвивав О. Нижаківський, який створив два вокальні дуети: "До ластівки" (на слова В. Навроцького), "Люблю дивитись" (на вірш О. Кониського), а також низку романсів: "Минули літа молодії" (на текст Т. Шевченка), "І молилася я" (на слова О. Кониського), присвячений С. Крушельницькій та інші.

Камерно-вокальна музика досягла свого апогею у творчості М. Лисенка (близько 120 творів на тексти Т. Шевченка, П. Куліша, Є. Гребінки, С. Руданського, О. Кониського, Лесі Українки, М. Максимовича, О. Олесея, М. Вороного, В. Самійленка та інших), яка упродовж його життєвого шляху зазнала значної еволюції. Найбільше камерно-вокальних творів (понад 60 пісень, романсів, вокальних ансамблів) М. Лисенко написав на вірші Т. Шевченка. Саме в цих творах яскраво виявилася "народна" лінія стилю композитора. У камерно-вокальних творах М. Лисенко довершено поєднав слова і музику, яка тонко підкреслює зміст поезії, її основну ідею, динаміку розвитку образу, різні психологічні відтінки тощо.

Отже, якщо у попередні періоди у професійній музиці домінувала церковно-духовна музика, то у ХІХ ст. на перший план виходить світська музика, починають розвиватися такі жанри, як опера, симфонія, хорова, камерно-інструментальна та камерно-вокальна музика. Здобутки українських композиторів ХІХ ст. у камерно-вокальній творчості виявилися колосальними.

Література

1. Архимович Л., Шресер-Ткаченко О., Шеффер Т., Каришева Т. Нариси з історії української музики. Київ: Музична Україна, 1964. 188 с.
2. Гнидь Б. П. Виконавські школи України. Кафедра сольного співу НМАУ імені П. І. Чайковського (1971-2001 рр.): посібник. Київ, 2002. 95 с.
3. Грінченко М. Шевченко і музика. *М. Грінченко. Вибране*. Київ: Рад. письменник, 1959. 456 с.
4. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. Львів, 1998. 134 с.
5. Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемівський. Київ: Муз. Україна, 1962. 198 с.
6. Корній Л. П. Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст.: підручник. Київ - Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2001. 480 с.

ЕСТРАДА ЯК ФЕНОМЕН СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Глова Яна Олександрівна,
студентка ІІ курсу факультету культури і мистецтв
імені Олександра Ростовського
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*

Естрада – це багатожанровий вид мистецтва, що поєднує в собі елементи театрального, музичного, циркового видовищ. У перекладі з латини *естрада* – це помост, підлога. Ми називаємо естрадою відкриту концертну площадку, яка

припіднята над землею, або над рядами глядацьких крісел. Сцена, на відміну від естради, являє собою закриту з трьох сторін концертну площадку. Отже, естрада – це, перш за все, відкритість. Відкритість всього – акторського мистецтва, принципів зовнішнього оформлення, способів спілкування з публікою.

Як і кожен вид мистецтва (театр, живопис, література), естрадне мистецтво має свої особливі ознаки. Найважливішою з них є імпровізаційність – вміння з честю вийти з будь-якої ситуації, моментально відреагувати на певні події. Другою особливістю естради є лаконізм. Це поняття розповсюджується буквально на всі сторони естрадного мистецтва – авторський твір, акторські засоби його втілення, компоненти зовнішнього оформлення, умови демонстрації. Лаконізм дозволяє естраді оперативно відгукнутись на будь-яку соціально важливу подію. Отже, соціальна мобільність є третьою ознакою естрадного мистецтва. Ще однією рисою, притаманною естраді, є святковість, "легкість" і жанрова розкутість.

Естрада – синтетичне мистецтво. Естрадна вистава (концерт) складається з окремих номерів (творів) різних жанрів (пісня, танець, сатиричний памфлет, пантоміма, ілюзія тощо). У створенні естрадних номерів приймає участь багато людей – поети, композитори, аранжувальники, звуко- і світло режисери, оператори, костюмери, техніки, і, звичайно ж, артисти-виконавці. Вони безпосередньо спілкуються з глядачем. Від їх таланту і майстерності найбільше залежить успіх праці всіх учасників цього складного процесу.

Естрада – різновид сценічного мистецтва, існує як окремий жанр або синтез жанрів: спів, танець, оригінальний виступ, клоунада, циркове мистецтво, ілюзії. Як вид культурно-економічної діяльності естрада є поняттям шоу-бізнесу. Проте в деяких випадках такі асоціації недопустимі. В Україні естрадне мистецтво зародилося в 1950-х [1].

Особливістю естрадних виступів є те, що вони недовготривалі (на відміну від театральних спектаклів чи концертів класичної музики), і мають на меті розважити глядачів, подарувати їм гарний настрій, викликати позитивні емоції. Тому й не дивно, що цей вид сценічного мистецтва настільки популярний у всьому світі. До того ж, естрадна пісня чи танець не потребують завчасної підготовки слухача або глядача – естрадний номер достатньо зрозумілий і легкий для сприйняття. Та й насолодитися виконанням твору можна не тільки в концертному залі, а й удома – подивитися його по телебаченню чи послухати по радіо.

Найпоширенішим жанром естради є пісня та інструментальна музика. Роль музики в культурі ХХ ст. найбільш яскраво виявилась після Другої світової війни – ніколи раніше потреба людей в ній не була такою гострою. Музичні стилі, жанри і направлення входили в життя всіх без винятку поколінь, національностей та прошарків суспільства. Місцем проведення концертів і музичних вистав стали не тільки жорсткі рамки оперних театрів чи концертних залів, але й стадіони, міські площі, монументальні пам'ятки архітектури, в яких можна зібрати десятки тисяч глядачів. А завдяки сучасній техніці аудіо- і відеозапису спілкування з музикою стало можливим у будь-яких умовах.

У рок-музиці провідна роль належить психологічному та емоційному впливу на слухача. Величезне значення має звукова потужність музики: під час виступів, як правило, використовується складна звукопідсилювальна апаратура.

Творчість рок-музикантів неможлива без колективу. Його учасники не тільки виконують, але нерідко й творять музику разом.

Джазова культура довгий час була голосом конкретного етнічного середовища – афро-американського населення США. Вплив фольклорних традицій відчувається в ній ще сильніше, чим в році. Джаз також є способом життя. Його основа – імпровізація, яка для музиканта є формою пізнання світу через звуки.

Поп-музика – розважальна масова музика, що використовує стилі, жанри і форми року. В цьому її відмінність від популярної музики в широкому розумінні слова. Поп-музика орієнтується на посередній смак, тому при її створенні використовуються вже випробувані музичні стандарти. Однак з кожного правила існують виключення. Відомі найкращі представники поп-музики (шведська група АВВА чи австралійська Vee Gees), які є високопрофесійними музикантами, а їх композиції мають світову популярність. Жанром популярної вокальної музики, яка призначена для виконання на естраді, є естрадна пісня.

Щороку в багатьох країнах світу відбуваються фестивалі й конкурси естрадної пісні та музики, під час яких можна почути народні й авторські пісні у виконанні як нових співаків, так і відомих артистів. У пісенних конкурсах беруть участь і дорослі, і діти, а журі визначає серед них найкращих. Іноді до цього долучаються глядачі, які шляхом телеголосування обирають співака, котрий полонив їхні серця [2].

Отже, естрада як феномен сучасного сценічного мистецтва набуває великого розвитку, проявляється в різних жанрах і лунає звідусіль.

Література

1. URL: <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10215/>
2. URL: <https://subject.com.ua/textbook/music/6klas/4.html>

ПРО РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ

Сидоренко Анастасія Віталіївна,

студентка 2 курсу факультету культури і мистецтв

імені Олександра Ростовського

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

Як відомо балет – це вид театрального мистецтва, де основним виразним засобом служить так званий "класичний" танець; сценічний твір мистецтва. Балет розвивався дуже швидко - спочатку він з'явився в Італії при княжих дворах в добу Відродження, пізніше почав поширюватися усією Європою, завоював Північну та Південну Америку, Азію й Австралію.

Переважну частину XVIII ст. балет розвивався в Італії; на початку XIX ст. балетними труппами славилася Франція, а пізніше – Росія. В XX ст. балет зайняв міцне місце на сценах США, Великої Британії та Радянського Союзу.

Український балет - явище масштабне і яскраве. Професійні балетні труппи мають шість театрів України (Донецьк, Дніпропетровськ, Київ, Львів, Одеса, Харків). У кожному з них є свій великий репертуар, свої цікаві артистичні сили. Українські композитори, сценаристи, балетмейстери створили великі і маленькі

балети, в яких яскраво втілено твори української літератури, а також твори, які виникли на основі фольклору. Так, балет "Лілея" Костянтина Данькевича поставлений 1940 року на сцені Київського державного театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка (постановка Г. Березової). В яскравих колоритних картинах балету розповідається про гірку долю українського народу за часів панування польського панства та боротьбу за звільнення від тяжкого гніту. На фоні цих подій виникає любов сільської дівчини Лілеї і юнака Степана, які відважно виборюють своє щастя.

Балет "Лісова пісня" було створено за одноіменною драмою Лесі Українки. Він насичений романтикою і лірикою, в ньому примхливо переплетені реальні і фантастичні сцени, які відтворюють образи багатой української міфології. Головний персонаж - лісова дівчина Мавка як уособлення любові, мрії. Закоханий у Мавку музикант і поет Лукаш потрапляє під вплив лютих людей, зраджує своїй любові та гине. Але в свій передсмертний час він знову зустрічається з коханою і славить вічну любов до природи, до мистецтва. Балет "Лісова пісня" вперше поставлено на сцені Київського державного театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка 1946 року (постановка С.Сергеєва).

Значне місце в театрах України відводиться балетним виставам для дітей. За традицією, кожної неділі в усіх вище перелічених театрах показуються спектаклі для дитячої аудиторії. Особливою популярністю користуються балети "Попелюшка" С. Прокоф'єва, "Чіполіно" К. Хачатуряна та інші.

Під час війни українські театри знаходилися в евакуації, діяльність багатьох українських композиторів балетного жанру тісно переплелася з культурними процесами, що відбувалися у радянських республіках того часу.

Отже, можна зробити висновок, що балет в Україні розвивався дуже стрімко.

Література

1. URL: <http://www.stattionline.org.ua/pedagog/106/19115-tendencii-rozvitku-ukraïnskogo-klasichnogo-baletu-v-pershij-polovini-xx-stolittya.html>
2. URL:[http://3w.ldufk.edu.ua/files/kafedry/kaf_khoreohrafii/istoria_mystectva_muzyky/ lek/6.pdf](http://3w.ldufk.edu.ua/files/kafedry/kaf_khoreohrafii/istoria_mystectva_muzyky/lek/6.pdf)
3. URL: <https://filesclub.net/1637823/>

З М І С Т

РОЗДІЛ 1 ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

<i>Коваль О. В.</i> Музичність як психолого-педагогічна категорія	3
<i>Дворник Ю. Ф.</i> Теоретичні основи процесу формування творчих якостей особистості вчителя	4
<i>Ростовська І. О.</i> Сутність музично-педагогічної системи Карла Орфа та її актуальність у сучасній мистецькій освіті	6
<i>Тимошенко Г. Л.</i> Варіативність змісту початкової мистецької освіти хореографічного спрямування елементарного підрівня.....	8
<i>Антипчук С. М.</i> Критерії діагностики музично-виконавської майстерності учня	9
<i>Сушко О. В.</i> Творча активність як одна з якостей сучасного вчителя музики...	12
<i>Полехіна О. Г.</i> Творча самостійність особистості: питання інтерпретації феномену	14
<i>Чайка Ю. В.</i> Про значення українських традицій у хореографічних композиціях	17

РОЗДІЛ 2 ДИРИГЕНСЬКО-ХОРОВА, ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ТА ВИКОНАВСТВО

<i>Лужанська О. В.</i> Розкриття творчої особистості диригента	20
<i>Лукашенко С. Ю.</i> Артистизм і його розвиток в учнів на уроках співу	22
<i>Сушко Д. К.</i> Інноваційні підходи до професійної підготовки студентів-вокалістів.....	25
<i>Яблонська О. В.</i> Формування диригентсько-хорових компетенцій у студентів педагогічних коледжів на засадах особистісно-орієнтованого навчання	28
<i>Баканова С. А.</i> Артикуляційна гімнастика на уроках вокалу в музичній школі.....	31
<i>Ляшко А. В.</i> Розвиток та охорона дитячого співочого голосу: практичні рекомендації	33
<i>Плотнікова О. А.</i> Особливості роботи концертмейстера у класі вокалу	36

РОЗДІЛ 3 ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ОРКЕСТРОВА ПЕДАГОГІКА ТА ВИКОНАВСТВО

<i>Біла Н. Л.</i> Народне ансамблеве музикування в Україні: інструментальний склад.....	39
---	----

<i>Явнанова В. З.</i> Вібрація як важливий засіб виразності у процесі гри на струнно-смичкових інструментах.....	40
<i>Гаркавенко Л. В.</i> Розвиток в учнів відчуття метро-ритму	43
<i>Павленко С. В.</i> Особливості ансамблевого музикування в класі гітари.....	44
<i>Куліш В. С.</i> Сценічне виконання як завершальний етап роботи над музичним твором у класі баяна.....	47
<i>Баканов Л. С.</i> Специфіка роботи з учнями на початковому етапі навчання гри на баяні (акордеоні)	48
<i>Бодра Т. М.</i> Способи втілення прихованого голосоведення на баяні (акордеоні)	51
<i>Скакальська З. Є.</i> Проблема гри на слух у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва.....	53
<i>Решетник І. Є.</i> Оркестр народних інструментів: від витоків до сьогодення...	55

РОЗДІЛ 4 ФОРТЕПІАННА ПЕДАГОГІКА ТА ВИКОНАВСТВО

<i>Гусейнова Л. В.</i> Розвиток професійних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва.....	58
<i>Ревенчук В. В.</i> Гра на музичному інструменті в контексті фахової підготовки учня-хореографа.....	59
<i>Ляшенко Т. В.</i> Дитяча фортеп'янна музика В. Косенка у репертуарі мистецьких шкіл	61
<i>Могільовцева С. Л.</i> Формування професійної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської діяльності	63
<i>Пантелєєва Л. М.</i> Формування первинних ігрових навичок у процесі навчання гри на фортепіано	66
<i>Кужман Т. О.</i> Початковий період навчання гри на фортепіано у дитячій музичній школі.....	69
<i>Дворянкіна О. В.</i> Виховання навичок читання нот з листа як невід'ємна складова навчання учня-піаніста	71
<i>Макарчук Т. М.</i> Робота над фортеп'янною технікою.....	72
<i>Кльоц І. В.</i> Як побороти страх сцени.....	77
<i>Шапоренко Т. П.</i> Подолання ритмічних труднощів у фортеп'янних творах: методичні поради.....	79
<i>Дрозд Ю. А.</i> Розвиток самостійності музичного мислення у процесі навчання гри на музичному інструменті	82
<i>Гринишина Л. А.</i> Фортеп'янна підготовка учнів на початковому етапі навчання	85
<i>Начкебіа О. А.</i> Формування музично-виконавських компетентностей учнів вокально-хорового відділу на уроках фортепіано.....	86
<i>Красілова Т. Л.</i> Проблеми стилю у виконанні клавірної музики Й. С. Баха.....	89

РОЗДІЛ 5
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

<i>Дорохіна Л. О.</i> Духовно-хорове мистецтво в культурному середовищі України.....	93
<i>Спілюті О. В., Перегуда О. І.</i> Етнічний танець як первісний жанр хореографічного мистецтва.....	95
<i>Гріднева Т. С.</i> Авторський текст та виконавська творчість	99
<i>Гроздовська О. Г.</i> Від мистецтва – до себе	102
<i>Гришко В.</i> Жанрові особливості джазового мистецтва.....	105
<i>Дьяконенко О. О.</i> До питання вивчення історичних сторінок українського музичного мистецтва.....	108
<i>Несин Н. О.</i> Камерно-вокальна творчість українських композиторів ХІХ століття.....	110
<i>Глова Я. О.</i> Естрада як феномен сценічного мистецтва	111
<i>Сидоренко А. В.</i> Про розвиток українського балету	113

Наукове видання

СТРАТЕГІЧНІ НАПРЯМКИ
РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА
У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ОСВІТНІХ ПЕРЕТВОРЕНЬ

7–8 травня 2019 року

*Матеріали Всеукраїнської
науково-практичної конференції*

Відповідальний редактор
Ревенчук Валентина Василівна

Технічний редактор – І. П. Борис
Верстка, макетування – Н. О. Приходько

Друкується за авторським редагуванням.

Підписано до друку
Гарнітура Computer Modern
Замовлення №

Формат 60x84/16
Ум. друк. арк. 6,86
Обл.-вид. арк. 8,13

Папір офсетний
Тираж 55 пр.



Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя.
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4
(04631) 7-19-72
E-mail: vidavn_ndu@ukr.net
www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2137 від 29.03.05 р.