

Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Чернігівська філія



СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Збірник тез
науково-практичного семінару

Чернігів
ЧФ НАКККіМ
2018

Друкується рішенням
Ради Чернігівської філії НАКККіМ
(протокол № 5 від «26» квітня 2018 р.)

С – 91 Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи.
Збірник тез науково-практичного семінару / Редкол.:
О.М. Грисюк, В.М. Малиневська, С.В. Малишко, С.В. Сакір,
В.М. Суховерський. – Чернігів: Чернігівська філія
НАКККіМ, 2018. – 320 с.

Збірник тез містить матеріали доповідей учасників науково-практичного семінару «Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи», проведеного у Чернігівській філії НАКККіМ для викладачів мистецьких шкіл. Збірник репрезентує тези доповідей, в яких розглядаються питання розвитку системи початкової мистецької освіти. Семінар був проведений у 6 сесій в залежності від категорій викладачів.

Для викладачів дитячих мистецьких шкіл, науковців і студентів.

Науково-практичний семінар
«СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА:
РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ»

Тематика сесій

Сесія	Назва	Дата проведення
I	Фортепіанне мистецтво в мистецькій освіті XXI ст.	25.10.2017
II	Народні інструменти в системі початкової мистецької освіти	31.01.2018
III	Струнно-смичкові музичні інструменти в системі початкової мистецької освіти	07.02.2018
IV	Фортепіано та концертмейстерство в мистецькій школі	14.02.2018
V	Вокальна та музична освіта в системі мистецької освіти: теорія та практика	28.02.2018
VI	Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво в системі початкової мистецької освіти	14.03.2018

Сесія І.

**Фортепіанне мистецтво
в мистецькій освіті ХХІ ст.**

Чернігів

**Чернігівська музична школа №1
імені С.В. Вільконського**

25 жовтня 2017 р.

Астаф'єва Ольга Андріївна,
заслужений працівник культури України,
директор Чернігівської музичної
школи №1 ім. С. В. Вільконського

ЧИННИКИ ТА ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ПІЗНАВАЛЬНОГО ІНТЕРЕСУ УЧНЯ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Глибокі перетворення різних сфер суспільного життя в Україні зумовили необхідність модернізації системи мистецької освіти. Нова освітня парадигма на засадах демократизації і гуманізації передбачає створення умов для духовного розвитку особистості, формування її творчих здібностей. Реалізувати ці стратегічні завдання можливо тільки через удосконалення навчально-виховного процесу та використання новітніх освітніх технологій. У зв'язку з цим актуальною постає проблема формування пізнавального інтересу учнів у процесі викладання у класі фортепіано у мистецьких школах.

Необхідно зазначити, що проблема пізнавального інтересу полягає у мотивації. Важливість формування мотивації як чинника пізнавального процесу в музично-педагогічному процесі визначається адекватністю її формату і запитами часу. Усе це вимагає осмислення явищ музичного мистецтва, зокрема фортепіанного, у стрімко змінюваній соціокультурній ситуації.

Ступінь розробки теми. Багатоаспектність та складність понять «мотив» і «мотивація» обумовила появу великої кількості розумінь їх сутності. У психолого-педагогічних працях з даними поняттями пов'язується все, що стимулює і спонукає діяльність дитини.

Сильний внутрішній мотив – пізнавальний інтерес. В основі сучасних досліджень пізнавального інтересу лежать праці Я. Виготського, С. Рубінштейна, Б. Теплова, І. Зязюна, Г. Костюка. Вчені зазначають, що сформована мотивація стає одним з найбільш дієвих засобів підвищення ефективності і якості навчального процесу. Інші дослідники (В. Давидов, Д. Ельконін, А. Маркова) вважають, що для формування пізнавального інтересу чимале значення має характер навчальної діяльності.

Основна мета дослідження:

- довести, що пізнавальний інтерес займає одне з центральних місць серед інших мотивів навчання;

- які чинники та педагогічні умови набувають найбільшого значення у системі підготовки учня у класі фортепіано.

Формування пізнавального інтересу учня неможливе без правильної мотивації, яку вибудовує викладач на уроках з фаху.

Навчальна діяльність на думку В. Шульгіної повинна відповідати наступним вимогам: а) процес засвоєння повинен протікати так, щоб перед учнем розкривалися умови походження понять; б) результатом засвоєння має бути формування навчальної діяльності, компонентами якої є навчальні дії, завдання, дії контролю та оцінки.

Музика – це цілий світ, увійти в який може той, хто розуміє її мову, що відкриває можливості загального спілкування. Але, як і будь-яка інша мова, вона потребує вивчення. І кожній дитині треба надати цю можливість, незалежно від її здібностей. З одного боку, дитину треба зацікавити. З іншого – прищепити їй необхідні навички, без яких неможливий подальший розвиток не тільки майбутнього професіонала, але й слухача, музичного аматора.

Основне завдання педагога-піаніста – різнобічне музичне виховання учня. Для успішного його вирішення першочергове значення має методика навчання. Головне зацікавити дітей грою на фортепіано й навчити вільно музикувати.

При вивченні творів у класі фортепіано використовуються всілякі форми й види роботи: 1) використання фортепіанних п'єс різних жанрів, форм і стилів; 2) формування технічних навичок на матеріалі вправ і етюдів; 3) гра на слух, транспонування й елементи імпровізації; 4) читання з листа, гра в ансамблі й акомпанемент; 5) слухання музики.

Такий комплексний підхід до музичного виховання юного піаніста вимагає від педагога великої творчої мобільності, фантазії, винахідливості та високої методичної підготовки.

Сучасна музична педагогіка приділяє увагу слуховому розвитку учнів. Від формування музично-слухових уявлень учня до реалізації музичного образу за інструментом – таким є найважливіший принцип, яким повинен керуватися педагог. Виховати у учня почуття ритму досить складно. Психологи, зокрема М.Теплов, пояснюють це складністю координації рухів у процесі виконання. Сучасною фортепіанною педагогікою розроблено низку нових методів, що активізують розвиток почуття ритму. Важливим чинником є розвиток навичок гри з аркуша нотного тексту, серед яких: володіння

системою нотного запису, уміння учня представити, передбачити в музично-слуховій уяві музику, яку виконує, осмислення сприйняття художньої та структурно-логічної сторони нотного тексту. Формування навичок швидкого читання нотного тексту взаємозалежить із загальним музично-піаністичним розвитком учня, становленням виконавського апарату. Музично-слухові уявлення стають стимулом формування піаністичних прийомів. Не обмежуючись моторною стороною виконання, педагог формує й художню вправність учнів, прагне до того, щоб вони опанували різні динамічні градації й способи артикуляції, характерні прийоми звуковидобування і способи художньої педалізації.

Дотримання всіх цих умов сприяє формуванню внутрішньої мотивації, пізнавальних інтересів.

З вищесказаного можемо зробити висновок: формування пізнавального інтересу неможливе без мотивації, яку вибудовує педагог в класі фортепіано, Педагог, який прагне збагачувати свої знання, оволодіває новітніми підходами у системі музично-творчого виховання юного піаніста, яка здатне розкрити потенціал учня, його креативні та творчі можливості.

Список літератури

1. Барвинова А.В. Формирование мотивации к использованию современной музыки как педагогическая проблема / А.В. Барвинова // Актуальные проблемы педагогики искусства: Материалы второй международной научно-практической конференции. – Могилев : Изд-во МГУ им. А.А.Кулешова, 2010. – С. 58-60
2. Барвінова А.В. Механізми формування ціннісних орієнтацій студентів у контексті культурологічних проблем сьогодення / А.В. Барвінова // Культура народів причерномор'я. Научний журнал № 190. – ISSN 1562-0808, - 2010г.-С. 59-62.
3. Зязюн І.А. Педагогічна майстерність / І.А. Зязюн. Підручник.-2-ге вид. допов. і переробл.-К.: Вища школа, 2004. – 422с.
4. Ильин Е.П. Мотивация и мотивы / Е.П. Ильин. – СПб.: Питер, 2000. – 512 с.
5. Шульгіна В.Д. Українська музична педагогіка: підручник / В.Д. Шульгіна. – К.: ДАКККіМ, 2005. – 271с.

Думчева Тетяна Михайлівна,
викладач вокально-хорових дисциплін
Чернігівської музичної школи № 1 імені С.В. Вільконського

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ СОЛЬНОГО СПІВУ

Згідно з Законом України «Про освіту» підвищуються вимоги до професійної майстерності викладачів початкової мистецької освіти, що включає високий рівень не тільки виконавських та педагогічних компетентостей, а й передбачає знання психологічних й інших аспектів освітнього процесу.

На практиці і в науково-методичній літературі терміни «концертмейстер» і «акомпаніатор» часто ототожнюються. Хоча досвід показує, що діяльність акомпаніатора більш пов'язана з концертною роботою тоді, як концертмейстерство включає в себе значно ширше поле діяльності: розучування вокальних творів, знання вокальних труднощів, причини їх виникнення та шляхи подолання, вміння слухати не тільки себе, а й учня та багато іншого. Отже, діяльність концертмейстера об'єднує в собі виконавські, педагогічні, психологічні та творчі функції.

Робота концертмейстера в класі сольного співу має свою специфіку. Якщо, наприклад, діяльність концертмейстера хорового колективу пов'язана з диригентським жестом керівника хору, то в роботі з вокалістами рука диригента відсутня. Концертмейстер в такому випадку повинен як би вгадувати наміри учня, інтуїтивно відчувати коли він візьме дихання, коли повинен виникнути звук, тобто володіти «концертмейстерською музичною чуйністю».

Слід також зазначити, що природа вокального звуку значно відрізняється від фортепіанного. Голос – це «живий інструмент», звук якого здатний до динамічного розвитку, а фортепіанний – неминуче приречений на згасання. Ця невідповідність є однією з проблем взаємодії концертмейстера і вокаліста.

Для успішної роботи в класі сольного співу надзвичайно важливо, щоб викладач вокалу і концертмейстер були одnodумцями в такому випадку концертмейстер стає для викладача помічником. Вміти чути, творчо співпереживати, знати особливості вокального апарату дітей, бути їм наставником і другом, це також важлива якість у професійній діяльності концертмейстера-піаніста.

Незамінна роль концертмейстера, наприклад, у разі відсутності викладача (хвороба, відрядження, тощо). Він повинен неодмінно володіти знаннями щодо особливостей розвитку дитячого голосу, знати вікові та фізіологічні можливості, зокрема пам'ятати, що у міру зростання дитини змінюється і механізм голосоутворення. Так у молодшому віці голос має чисто дитяче «головне звучання», тому форсування його може призвести до небажаних наслідків. Отже, концертмейстер разом із педагогом повинні піклуватися про дотримання співочих норм і режиму.

Позитивно впливає на успішний навчальний процес й такий момент коли педагог разом з концертмейстером підбирають репертуар для учнів. На цьому етапі концертмейстеру доводиться програвати значну кількість вокальних творів, враховуючи багато критеріїв, серед яких: діапазон голосу, індивідуальність, інтереси учня та завдання, які ставить педагог.

Починаючи роботу із учнем над вокальним твором ми надаємо можливість почути твір в цілому. З цією метою викладач разом із концертмейстером демонструють вокальний твір. Бажано твір виконати декілька разів, щоб учень зрозумів основний характер твору. Важливо зацікавити й захопити учня музикою, поетичним текстом та можливостями вокального втілення. Вокальний твір, як правило, розучуємо послідовно по фразах.

Працюючи з учнями над вокальними творами концертмейстер також звертає увагу на поетичний текст, стежить за точністю інтонації, ритмом, динамікою, диханням тощо. З огляду на це він повинен бути обізнаний з основами методики сольного співу. Так, на початку занять з наймолодшими дітьми ми звертаємо увагу не стільки на їх голос, який тільки починає формуватись, скільки на їх мову, музичний слух, пам'ять і увагу. Практика показує, що діти краще запам'ятовують музику зі словами, хоча в подальшому обов'язково вимагаємо правильної і чіткої вимови слова та розуміння їх значення.

У процесі роботи концертмейстер повинен враховувати, що від оптимально знайденої фортепіанної звучності часом залежить звучання голосу учня. Так «грубий звук» акомпанементу викликає форсування голосу, а «м'який» – спонукає учня до правильного звукоутворення, оберігає голос від перевтоми.

Керуючись принципом індивідуального підходу до кожного учня у класі сольного співу важко визначити єдиний план проведення занять, однаково придатний для всіх учнів. У залежності від

фізичного, а часто й психічного стану дитини доводиться змінювати хід заняття. Інколи варто більше уваги приділяти поспівкам та іграм, особливо з наймолодшими учнями.

Одним з серйозних моментів для співаків початківців є дотримання ритму. Учні, як правило, ще недостатньо усвідомлюють, що ритмічна чіткість багато в чому визначає зміст і характер музики. Сприймаючи мелодію на слух діти часом приблизно співають ритмічно складні місця. І тут роль концертмейстера полягає в тому, щоб допомогти їм. Наприклад, необхідно не тільки підкреслювати, що тут нота з крапкою - витримай її, а й пояснити мету цієї крапки у зв'язку зі словом, її музичне призначення. І якщо учень не відразу повністю сприймає складний ритмічний рисунок – вимагаємо рахувати в голос або про себе.

Звернемо увагу на те, що концертмейстер разом з викладачем повинен допомагати учневі правильно розподілити силу звуку протягом усього твору. Як правило, наймолодші учні намагаються співати голосно, спів «на піано» представляє для них чималу складність.

На концертмейстера покладається ще одне відповідальне завдання – виховувати в учня музичний смак. Це завдання він виконує починаючи з художнього виконання акомпанементу твору та в процесі розучування пісень. Дуже важливо, в цьому контексті, домогтися довіри учня та встановити творчий і особистий контакт. Більшості дітей притаманні сором'язливість та невпевненість, вони можуть розгубитися у будь-який момент. Особливо це стосується виступу на сцені де професійні якості педагога-концертмейстера важливі у подоланні хвилювання.

До «неписаних» обов'язків концертмейстера класу сольного співу входить допомога викладачу у підготовці та проведенні концертних виступів.

Виділимо кілька етапів роботи концертмейстера над акомпанементом вокального твору:

- попереднє зорове прочитання нотного тексту, музично – слухове уявлення;
- початковий аналіз твору, програвання його націло;
- виявлення стилістичних особливостей твору;
- правильне визначення темпу, знаходження виразних засобів, створення уявлень про динамічні нюанси;

- відпрацювання на фортепіано епізодів з різними елементами труднощів;
- репетиційний процес в ансамблі з учнем;
- втілення музично – виконавського задуму в концертному виконанні.

Головними відмінними рисами концертмейстера в класі сольного співу є: швидка реакція, постійна увага й зосередженість. Водночас діяльність концертмейстера вимагає таких якостей як: чуйність, доброзичливість, психологічна підтримка учня, партнерські стосунки з викладачем, наполеглива праця та самовдосконалення.

Таким чином, роль концертмейстера у класі сольного співу визначається специфікою роботи, що полягає, перш за все, у знанні природи «живого інструменту» співочого голосу. Концертмейстерство – це покликання, що вимагає не тільки різнобічних музично-виконавських обдарувань й досконалого володіння інструментом, а й знання особливостей розвитку дитячих голосів й інших багатосторонніх знань і умінь. Для вокального педагога концертмейстер – перший помічник і одностудець, для учнів – наставник і друг.

Крім цього, концертмейстер повинен володіти професійним набором виконавської майстерності, знати основи педагогіки, методики психології та фізіології, мати різнобічні знання з питань естетики й художньої культури. Він мусить володіти секретами взаємодії голосу та інструменту, мати відповідні особистісні якості та організаційні здібності, ерудицію і, безперечно, любити дітей.

Забара Лариса Васильевна,
викладач фортепіано, концертмейстер
Чернігівської музичної школи №1 імені С.В. Вільконського

РОБОТА ВИКЛАДАЧА ПСМНЗ З НОТНИМ ТЕКСТОМ: ОСОБЛИВОСТІ, ПРОБЛЕМИ, ШЛЯХИ ВИРШЕННЯ

Те, що виконавець зобов'язаний точно відтворювати авторський текст, не потребує доказів. Але не завжди може зрозуміти всі авторські вказівки. Насправді так мало і так багато залишили нам у нотах композитори! Жодний професійний музикант не дозволить собі грати не той текст, але іноді виникає проблема там, де дуже часто залишаються незрозумілими такі, здавалося б, недвозначні вказівки, як наприклад, запис тривалостей, що диктує темп; термін, який визначає характер твору; динаміка, недотримання якої змінює суть даної музики; ритм, що утворює чітку конструкцію або, навпаки, вирвавшись з-під контролю, ламає метр; штрихи, що надають глибокого смислу фразі; аплікатура, єдина, яка дозволяє виконати дане місце або надає особливої краси й виразності мелодії тощо.

Коло завдань, що стоять перед викладачем, який вдається до аналізу авторського тексту, досить широке. Потрібно пізнати виражальні властивості жанру, форми творів, які вивчаються, їх музичну мову, фортепіанну фактуру. Аналіз авторських виконавських вказівок щодо динаміки, артикуляції, темпів тощо допомагає розшифрувати і більшою мірою осягнути різні грані вже розпізнаного нотного запису. Такий аналіз об'єднує елементи теоретичного, виконавського і творчого порядку [4, с.29].

Вже на першому етапі ознайомлення з музичним твором, увігруючись і, побіжно, вдивляючись у текст, ми отримуємо загальне уявлення про зміст твору, його характер та деякі особливості; так зароджується і в загальних рисах, визначається попередній задум та ескізно окреслюється план роботи. Тепер має відбутися старанна перевірка всього на основі скрупульозного вивчення об'єктивних даних... Розуміння твору загострюється й поглиблюється теоретичним аналізом, починаючи від будови фрази, особливостей ритму і гармоній, до драматургічного аналізу модуляційного плану, властивостей фактури, динамічного розвитку, розпізнання тем і ходів, розподілу звучності мелодії і фонів... Аналіз п'єси музикантом-виконавцем не лишається всередині матеріальних меж музики. Він –

психологічний і зливається з інтерпретацією, яка водночас формується. Сприйняте свідомістю трансформується в музичне переживання, і твір ніби знову народжується, пройнятий живим духом [2, с.15].

Говорячи про принципи роботи над твором, Г. Нейгауз вказує: «Я пропоную вивчати фортепіанний твір... не тільки в цілому (це насамперед)..., а й у деталях, розкладаючи твір на його складові частини – гармонічну структуру, поліфонічну; окремо переглянути головне – наприклад, мелодичну лінію, «другорядне» - наприклад, акомпанемент; особливо уважно зупинитися на вирішальних «поворотах» твору, наприклад (якщо це соната), на переході до другої теми (побічної), або до репризи, або до коди, загалом – на основних віхах формальної структури... За такої роботи відкриваються дивовижні речі, нерозпізнані відразу краси... Починаєш розуміти, що твір прекрасний у цілому, прекрасний у кожній своїй деталі, що кожна «подробиця» має сенс, логіку, виразність, бо вона є органічною частиною цілого» [3, с. 35].

Нові образно-звукові засоби сучасної музики (лади, гармонія, ритмоінтонація, фактурні прийоми) вимагають від викладача не тільки їх пильного вивчення, й усвідомлення. Глибоке проникнення у незвичні для нього форми музичного викладу спонукає до пошуків нових засобів виконавської виразності, нових прийомів опанування фактури. Тому форма музичного твору, характер і засоби розвитку тематичного матеріалу та його ладове і тональне втілення, характерні властивості фактури, оркестровки, модуляційний план, гармонічні та ритмічні особливості, драматургія – лінії розвитку та їх кульмінації – вже з самого початку мають бути предметом ретельного музичного осмислення.

Адже й не тільки новий тематичний матеріал, а й нова тональність, модуляція (особливо раптова), зміна регістру, зміна ритму, фактури – все це свідчить про зміну виразних інтонацій виконання і повинно привертати увагу не тільки викладача, а й учня. Таким чином, аналіз об'єктивних даних вів до того, що в театральному мистецтві зветься «розкриттям підтексту» [5, с. 82].

Цікаві висловлювання також майстрів іншого покоління. Г.Р. Гінзбург, наприклад, зазначає, що «перший етап – це тільки знайомство з твором, звичайно, за інструментом. Якщо я ніколи не чув твору, я розбираю його, знайомлюся з тематичним матеріалом, з

тим, як його розроблено... Насамперед я постараюся зрозуміти форму твору, потім намацуватиму його гармонічну основу» [2, с. 178].

І не випадково найвидатніші майстри піанізму минулого і нашого часу у своїх друкованих працях (книжках, поясненнях до редакцій тощо), роблячи виконавський аналіз творів, насамперед, розглядають питання ладо-тональності і гармонічної будови, логіки та виразності гармоній, а також особливостей їх втілення в інтерпретованих творах.

Про початкову роботу над нотним текстом Л.М. Оборін розповідає: «У мене, передусім, виникає характеристика даного твору, майже безпосередньо виникає цілком певне звучання в часі, тобто темповий момент. Саме його, можливо, і шукаєш насамперед паралельно з читанням тексту, бо цей момент надзвичайно важливий для характеристики твору» [2, с. 181].

Корисним представляється також і ознайомлення викладачем учня з творчою біографією композитора, із загальним аналізом його творчості, з історичною епохою написання твору. Все це буде сприяти більш всебічному оволодінню потрібним стилем, більш глибокому вивченню того чи іншого художнього твору. Наприклад, видатний румунський скрипаль, піаніст, диригент і композитор Д. Енеску (1881-1955) також завзято радив (в листі до свого учня І. Менухина) вивчати епоху і біографію композитора, і його творчість в цілому, стверджуючи, що це дає можливість наблизитись до намірів автора виконуваного твору.

Вибір тих чи інших засобів виразності ніяк не може бути довільним чи випадковим; вони визначаються саме змістом і характером музики. Засоби втілення витікають змісту із виконуючого твору, обумовлюються ним. У художньому творі, – говорить В. Белінський, – «немає нічого довільного або випадкового, все необхідно і логічно витікає з його ідеї» [1, с. 214].

Г. Нейгауз, слухно розглядаючи деталі у вивчаємому творі не тільки як технічні епізоди, але і як основні його елементи (гармонічна структура, поліфонія, мелодійна лінія і т.і.), писав: «Важливе тільки одне: пам'ятати, що після тимчасового подрібнення живої музичної матерії на «молекули і атоми» вони, ці частинки, після відповідної обробки повинні знову стати живими членами музичного організму» [5, с. 67].

Оскільки світ почуттів і образів музики нескінченно широкий і кожний композитор «висловлюється» по-своєму, то існують деякі

загальні закономірності музичної мови або, як часто говорять, виражальні засоби музики. Знання їх полегшує знайомство з музикою, допомагає її сприйняттю.

Тому викладачу, в першу чергу, при ознайомленні з музичним твором, треба зупинитись на таких основних виражальних засобах музики, які лежать в основі кожного музичного твору, як: тональність, лад, темп, музична форма, жанрові ознаки, розмір, групування, ритм, штрихи, фактура, мелодія, гармонія, аплікатура, динамічні нюанси, педалізація.

Проаналізувавши виражальне значення основних елементів музики, необхідно також пам'ятати, що виразність кожного елементу тісно пов'язана з усіма художніми елементами музичного твору.

Узагальнюючи сказане про роль і спрямованість аналізу, про його методичну доцільність, можна прийти до ряду узагальнюючих висновків. Аналіз – це не самоціль, а один із засобів, що допомагають викладачу розкрити ідейно-образний зміст твору і план його інтерпретації. Аналіз спрямований на дослідження виражальних закономірностей музичної тканини твору та окремих її елементів. До аналізу ми вдаємося для виявлення особливостей і труднощів фактури та пошуку шляхів подолання цих труднощів.

Аналіз буде тим вірогідніший, повніший і різнобічний, чим більше він спирається на об'єктивні дані твору, що вивчається, його інтерпретацію та методи опрацювання його з учнем. Такий аналіз є, по суті, комплексним виконавсько-педагогічним аналізом, бо він включає в себе елементи музикознавчого, виконавського й методичного порядку.

Список літератури

1. Вицинский А. Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Известия АПН. – М., 1950. – С.178, 181.
2. Милич Б. Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів. К.: Музична Україна, 1971. – С.15.
3. Питання фортепіанної педагогіки та виконавства [Збірник статей]. – К.: Музична Україна, 1981.
4. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. «Музыка». М. – Л., 1964. – С. 82.
5. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1965. – 71.с

Катаєва Людмила Миколаївна,
викладач-методист по класу фортепіано
Чернігівської музичної
школи № 1 імені С.В. Вільконського

ВЗАЄМОДІЯ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА З СІМ'ЄЮ УЧНЯ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ У МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ

Однією з основних баз поширення музичної культури є дитяча музична школа (ДМШ), яка належить до початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Мета такої школи, що зосереджує різнобічну музичну освіту, полягає в тому, щоб: зробити музику надбанням не тільки обдарованих дітей, а й учнів із «середніми» музичними здібностями; виховання справжніх любителів музики – активних слухачів, учасників домашнього музикування та інших сфер дозвілля.

Нині гостро відчувається необхідність концептуального перегляду засад взаємодії педагога-музиканта з сім'єю учня на початковому етапі навчання у музичній школі. Учителям ДМШ потрібна методика, яка б органічно сприяла вирішенню базових питань музичної освіти, поєднала структури ДМШ з сімейним вихованням, що, з одного боку, має відповідати загальним завданням музичної освіченості і виключити формальне копіювання організаційних форм навчального процесу в музичних училищах, а, з іншого, – не перетворювати навчально-виховний процес на гурткову форму роботи.

Ступінь розробки теми. Розв'язання цієї проблеми започатковано дослідниками (В. Виноградовим, В. Чередовим, Г. Цукерман) та вітчизняними науковцями (Т. Башинською, О. Кіліченко, В. Міляєвою, О. Савченко, В. Тименко). Аналіз теоретичних і методичних джерел із зазначеної проблеми свідчить про значні зміни в поглядах, як на зміст взаємодії з батьками, так і на вимоги до особистості педагога (Т. Голубєва, Л. Островська, В. Павленчик та ін.). Питання спеціальної методики викладання гри на різних музичних інструментах, музично-теоретичних дисциплін розкривають праці О. Алексєєва, І. Візної, О. Геталової, Н. Голубовської, О. Лагутіна, Б. Міліча, М. Мозовченко, О. Мурзиної, В. Подвали, Ю. Полянського, І. Рябова та ін. Однак ці дослідження не торкаються проблем змісту, методів, організаційних форм взаємодії

педагогів з батьками учнів. У музичній педагогіці дана проблема розглядалась лише дотиково, у зв'язку з формуванням виконавських навичок юного музиканта. Окремі аспекти взаємодії музичного педагога з сім'єю учня на початковому етапі навчання розглядалися такими відомими теоретиками музичного виховання як Л.М. Масол, О.М. Олексюк, О.Я. Ростовський, однак процесуальні та рекомендаційні положення щодо її формування не розкривались.

Основна мета – дослідити основні проблеми у сфері взаємодії педагога-музиканта з сім'єю учня на початковому етапі навчання у музичній школі, сформулювати педагогічні засади, визначити форми та методи її оптимізації.

Основна частина. У спеціальному навчальному закладі дитина має можливість навчитися професійно грати на одному конкретному інструменті, вивчати основи музичної теорії (сольфеджіо), музичну літературу (біографію та творчість великих композиторів), основи аналізу музичних творів. Після закінчення школи дитина може грамотно виконувати музичні твори і правильно сприймати музику в цілому.

Як правило, батьки приводять дитину навчатися музиці в 5-6-річному віці. Спеціальні заняття, безумовно, мають основний вплив на розвиток музичних здібностей дитини, але не можна забувати про середовище, у якому формується особистість музиканта-початківця. Саме домашнє оточення в початковий період навчання відіграє велику роль.

Основною метою психолого-педагогічних кроків музиканта-педагога при взаємодії з сім'єю учня є формування активної позиції батьків у музичному вихованні власних дітей і взаємодії з музичним педагогом.

Ставлення дитини і сім'ї до музичних занять часто ускладнене специфічними особливостями музичної школи, які полягають в тому, що навчання музичному мистецтву потребує регулярного вироблення певних навичок (гри на інструменті, вивчення сольфеджіо, виконання вокальних вправ та ін). Цей факт призводить до виникнення проблеми систематичного виконання домашнього завдання, що формує кожний з необхідних навиків. На жаль, багато батьків, не розуміючи специфіку навчання музичному мистецтву, ставляться до музичної школи поверхнево, як «до гуртка» або «секції», де дитина проводить свій вільний час, але при цьому не витрачає зусиль в домашній роботі.

Проте, оволодіння музичним мистецтвом – дуже серйозна справа, і якщо дитиною (спільно з батьками) зроблено вільний вибір на користь цього виду навчання, то потрібно ставитися до нього з усією відповідальністю.

Кожна дитина на початку навчання проходить період нерозуміння, неприйняття труднощів, лінощі, небажання працювати систематично – адже все це вимагає значних вольових зусиль. Тому ці проблемні моменти обговорюються викладачем наодинці з батьками і знаходяться потрібні засоби їх розв'язання, адже батьки не менше, ніж їхні діти, повинні брати участь в організації домашніх занять.

Спираючись на теоретичний матеріал в області музичної педагогіки та взаємодії сім'ї дитини, а також на практичний досвід викладання в музичній школі, пропонується ряд рекомендацій, спрямованих на вдосконалення музично-педагогічного процесу і встановлення тісної співпраці між педагогом, дитиною і її сім'єю:

1. Допомога у виконанні домашнього завдання. На початковому етапі навчання дітей в музичній школі батькам необхідно роз'яснити, що дитині буде потрібна їх допомога в організації та виконанні домашнього завдання. Оскільки музично-навчальна діяльність стає для дитини новим видом діяльності, для неї можуть виявитися складними або незрозумілими деякі із завдань педагога, або дитина може забути те, про що говорилося на занятті. В цьому випадку присутність батьків (бабусь, дідусів) на уроці необхідна дитині. Крім того, потрібно роз'яснити, що даний етап може тривати недовго (в залежності від посидючості дитини, її цілеспрямованості, розвитку вольової сфери та інших факторів), але він надзвичайно важливий, і якщо упустити цей момент, то в подальшому навчанні можуть виникнути проблеми.

2. Залучення дитини до концертної діяльності. З метою досягнення результативності музичного виховання дітей необхідно урізноманітнити сімейні форми музичної освіти. До цих форм відносяться: відвідування музичних театрів (оперного, музичної комедії тощо), концертних програм філармонії, консерваторії та інших концертних майданчиків міста. У цих умовах успішніше закріплюються знання, отримані на музичних заняттях.

3. Присутність на уроці батьків або членів сім'ї. Для більшості дітей молодшого шкільного віку це є необхідністю. Такі учні часто не можуть запам'ятати і відтворити завдання педагога, які були

продемонстровані на уроці, через недостатньо треновану пам'ять, низьку концентрацію уваги, складності сприйняття матеріалу і інші фізіологічні фактори. У цьому випадку батьки виступають для дитини першочерговими помічниками, які зможуть пояснити як виконувати домашню роботу, складену спільно з педагогом, проконтролювати результативність і ефективність її виконання.

4. Відкриті уроки. Такі дії педагога допоможуть простимулювати дитину до виконання певної, можливо, складної частини роботи, нагадуючи учневі, що дану роботу необхідно показати батькам.

5. Спільне музикування. Часто буває, що в родині дитини є родичі, які володіють будь-якими музичними навичками (співають, грають на музичних інструментах). Дуже цікавим для сім'ї стає досвід спільного музикування. У такому роді музичних занять відбувається формування партнерських, згуртованих відносин, взаємної підтримки, співучасті.

6. Домашні концерти. Важливим аспектом музично-естетичного виховання є сімейні свята і концерти, прослуховування та перегляд аудіозаписів, відеофільмів спільно батьками і дітьми в спеціально святково оформленій для цього кімнаті.

Також при організації спілкування школярів з батьками у сфері музики і музикування пропонуємо використовувати такі методи: творчий діалог; зацікавлення і збагачення сприймання та інтерпретації музичних творів; спонукання до самостійного вибору видів творчості; регулювання соціокультурної діяльності.

Висновки та перспективи подальших досліджень.

Таким чином, робота сім'ї та педагога-музиканта по вихованню дитини і формуванню у неї любові до музичних занять, безумовно, однаково складна і цікава. При цьому слід пам'ятати, що найкращі педагоги будуть безсилі, якщо батьки байдужі до музики і музичного виховання своїх дітей.

Подальших досліджень потребують такі питання: координація зусиль педагога-музиканта і батьків для проведення музичних заходів; збагачення традиційних методів навчання музики методами, спеціально спрямованими на розвиток музичної творчості, пов'язаної з виконавством для сімейної аудиторії; посилення соціокультурного забарвлення дитячої творчості, орієнтація на пробудження у школярів прагнення до просвітницької діяльності, яку вони можуть реалізувати

щодо молодших членів сім'ї; виховання потреби у мистецькому спілкуванні та творенні власного художнього оточення.

Список літератури

1. Башинська Т. Взаємодія учителя та учня в навчально-виховному процесі / Т. Башинська // Початкова школа.– 2004.– №12.– С. 55–57.
2. Матвеева Л.В. Педагогическое сопровождение ребёнка и семьи в процессе музыкального образования (Текст) / Л.В. Матвеева // Актуальные проблемы теории и практики музыкального образования: межвуз. сб. науч. тр./ Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010.– с. 63–80
3. Михайличенко О.В. Основи загальної та музичної педагогіки: історія та теорія: Навчальний посібник / О.В. Михайличенко. – Суми: вид-во «Козацький вал», 2009. – 208 с.
4. Олексюк О.М. Музична педагогіка: Навчальний посібник / О.М. Олексюк. – К.: КНУКіМ, 2006. – 188 с.
5. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти: Навч.-метод. Посібник / О.Я. Ростовський. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 640 с.

Куліш Тетяна Михайлівна,
викладач фортепіано
Чернігівської міської школи мистецтв

РОЛЬ АКОМПАНеМЕНТУ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Чи потрібні в дитячих музичних школах регулярні заняття з акомпанементу? Яка користь для розвитку юних піаністів в них укладена, які музичні якості вони можуть виховати? Практика акомпанементу – один із засобів залучення учнів до живого музикування. Ми не повинні задовольнятися пасивною формою сприйняття музики дітьми. Вкрай важливо культивувати всі доступні види активної музичної діяльності учнів. Тоді виникнуть і найбільш сприятливі умови для зросту художньої фантазії, уяви, тобто того, що визначає долю майбутнього артиста. Співи, звуки скрипки, віолончелі або труби (в класі акомпанементу юні піаністи почують багато) – все це збагатить їх свідомість. Можливо, вперше в житті, учні впритул зустрінуться з принципово іншим (порівняно з фортепіанним) типом звуковедення. При цьому осягнення учнями іншої природи звуковидобування, інших законів фразування дихання неминуче буде націлювати їх слух на пошуки яскравого та глибинного звучання. Можна сподіватись, що після цього піаністи будуть і свій інструмент сприймати по-іншому та слухати «продовження звуку» (Г. Нейгауз). Вони будуть прагнути, щоб звук фортепіано теж тягнувся та продовжувався.

Коли юний піаніст повинен в перший раз акомпанувати інструменталісту або співаку, це для нього є новим та незвичайним завданням. І він сам, і його викладач повинні розуміти, що супровід – це зовсім інший вид фортепіанної гри, який відрізняється від сольного виступу, вимагає інших навичок.

Саме слово «ансамбль» (фр. – «єдність») ставить перед виконавцем завдання суворого узгодження спільного виконавського задуму. Учням важко відмовитися від відчуття «сольності». Тому інший соліст спочатку обмежує, «сковує» того, хто вперше стає концертмейстером. Треба привчити учня слухати та чути соліста, узгоджувати свої дії та бажання. Піаністу треба навчитися бачити та чути всі рядки твору та сприймати їх як єдине ціле, як маленьку партитуру.

Як же повинно проходити навчання першим акомпанементом? Само собою зрозуміло, що учень на цій стадії ще не грає супроводу «з аркуша», а повільно, крок за кроком уважно знайомиться із завданням, яке віддане в даному творі фортепіанній партії. Але вже на цьому першому етапі навчання він повинен чітко усвідомлювати, що те, що він виконує, є лише частиною даного музичного цілого і, до того ж, частиною додатковою, як то кажуть «службовою».

До числа основних технічних завдань відноситься загальність темпу, ритмічного руху (уповільнення та прискорення) та динаміки виконання. З перших же занять треба вчити: відчувати фразування соліста, співацьке дихання; сприймати цезури, усвідомлювати роль гармонійної основи (баса) як фундаменту.

Починати роботу в класі треба завжди із розкриття змісту, з вияву художнього образу та стилю твору та, виходячи з цього, шукати характер звучання, нюанси, темп та ін.. Технічні прийоми повинні бути визначені і точно зафіксовані на найбільш ранній стадії: це запобігає шкідливій практиці переучування.

Зупинимося на деяких основних моментах.

Цезура. Для концертмейстера питання дихання в ансамблі надзвичайно важливе. Основний закон – дихати разом зі співаком. Треба навчити учня слідкувати за співпаданням моментів дихання, щоб не виникало враження своєрідної синкопи: «фортепіано – співак». Характер та тривалість фортепіанної цезури цілком диктується змістом літературного та музичного тексту твору.

Слухове сприйняття. Важливим є рівень слухового сприйняття учня-концертмейстера. Недостатній слуховий гармонічний розвиток позначається, перш за все в неохайному ставленні до звучання басового голосу – фундаменту гармонії, ладової опори. Він (бас) важливий для співака-соліста і тому, що співак, чує його легше відчуває гармонійне забарвлення своєї мелодійної лінії, і тому, що басовий голос нерідко служить для співака метро-ритмічним орієнтиром.

Питання метру та ритму. Ця проблема найбільш складна. Головне завдання концертмейстера – приводити до «стрижневого», єдиного темпу всі відхилення, які допустить співак (навіть в межах півтакту). Для вироблення гнучкості, вміння слідкувати за темпом, який змінює співак, треба привчати учня контролювати буквально кожний звук.

Паузи. Велику увагу треба приділяти паузам. Концертмейстер повинен дуже точно «заповнювати» час паузи у соліста, не затягуючи темпу, щоб зберегти загальний ритмічний рисунок. На початку роботи з солістом недосвідчені учні-концертмейстери, слідуючи за голосом, часто мимоволі зупиняються на паузах, ніби чекаючи на вступ співака.

Відчуття ансамблю. У процесі роботи часто-густо стикаєшся з тим, що учень гарно орієнтується в своїй партії та відчуває соліста, грає музикально, виразно, але контролює співака лише тільки на одній, сильній долі такту, не звертаючи увагу на фактуру всього такту. У сольній партії завжди багато дрібних нот та тексту, які вимагають для більшої виразності виконання відхилень від рівномірного руху. Ось тут контроль і повинен здійснюватися піаністом буквально на кожному звуці – тоді будь-яке розтягування або пришвидшення темпу буде зручним для виконання усіма учасниками ансамблю. Саме тому піаніст-концертмейстер повинен володіти добре розвинутим ритмічним відчуттям, щоб бути ритмічним фундаментом для соліста.

Якщо із самого початку звертати увагу на такі випадки, можна не сумніватися, що ці перші кроки роботи в ансамблі будуть міцною базою для майбутнього концертмейстера. А поки така гнучкість не напрацьована, учень-піаніст грає зазвичай в якому-небудь одному темпі протягом всієї п'єси, навіть якщо у соліста зустрічаються *rubato*, *ritenuto* або *accelerando*. Особливо складно даються йому зміни на короткому відрізку твору, в одному такті. Треба напрацювати у нього звичку у випадку уповільнення темпу солістом «розтягувати» тривалості, зберігаючи метр, або «стискати» – у випадку прискорення.

З цих простіших прийомів, взагалі-то, і починається виховання відчуття ансамблю. Без них досягти справжньої єдності та згуртованості дуже складно.

Про силу звучання. Фортепіано, як супроводжуючий інструмент, повинно звучати трішки тихіше ніж соло. Яка б не була динамічна шкала в творі, цього співвідношення треба дотримуватися. Але різниця в силі звуку повинна бути мінімальною. Найбільш розповсюджені на початку занять дві помилки. Перша – намагання «перекрити» соліста. Друга крайність – гра «сірим», безбарвним звуком. Кожний акомпанемент слід грати по-іншому: з різною силою звуку, фразуванням, дотиком, виділенням низьких або високих

регістрів фортепіано. Навряд чи гарний піаніст буде однаково акомпанувати басу і сопрано, скрипці та трубі.

Спільність динамічних відтінків – ще один невід’ємний компонент ансамблю. Ця властивість також вимагає тренування. Не підтримане піаністом *crescendo* у соліста не створює враження загального підсилення звучності. Нерідкі випадки, коли у фортепіанній партії твору не вказані відтінки, які є у соліста. Учні треба слідкувати за найменшими змінами в силі звучання соліста.

Якість звуку. Велику увагу треба приділяти якості фортепіанного звуку. Звук повинен бути співучим, різноманітним. Не випадково Ф.М. Blumenfeld говорив, що треба виховувати в молодих піаністах «вокальне», а не «ударне» ставлення до звуку.

Роль фортепіанного вступу. Граючи вступ, піаніст одразу ж визначає загальний темп. Саме тому перед тим, як почати, треба зосередитися і подумки проспівати перші такти сольного рядка в межах фрази, в обумовленому заздалегідь із солістом темпі. Бо фортепіанний початок може виявитися в одному темпі, а вступ соліста – в іншому (якщо, звичайно, соліст впевнений в своїх художніх намірах). Викладач на уроці повинен допомагати учню швидко знаходити потрібний темп, домагатися від нього самостійності, що дуже важливо для придбання міцних навичок.

План занять залежить від підготовки учня. На кожному уроці бажано приділяти час читанню «з аркушу». Мета такої вправи – навчити схоплювати сутність твору, менше звертати увагу на його деталі. Так напрацьовується навичка швидко орієнтуватися: відрізнити головне у фактурі від другорядного, здатність розпізнати гармонію і, водночас, чуйно слідкувати за солістом, реагувати на його виконання, відчувати темп та відхилення від нього.

Клас концертмейстерської майстерності – одна з тих дисциплін, яка особливо допомагає вихованню майбутніх музикантів. Завдання викладача – прищепити повагу та любов до цього роду виконавського мистецтва. З перших занять у класі треба у своїх вихованців, що артист на сцені – це пропагандист класичного мистецтва, вихователь смаку та світогляду слухачів.

Лісова Руслана Віталіївна,
викладач фортепіано
Чернігівської музичної школи № 2 імені Є.В. Богословського

МУЗИКУВАННЯ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

На сучасному етапі початкової музичної освіти гостро постає питання про необхідність створення нових навчальних посібників, введення нових педагогічних технологій: методик, програм. Це пов'язано з заміною основного завдання навчання в дитячих музичних школах та школах мистецтв. Якщо раніше акцент ставився на професійність освіти, то зараз на перший план виходить питання про виховання та розвиток дітей за допомогою навчання музиці.

У навчанні дітей музиці потрібен новий підхід. Потрібно не просто навчити дитину грати на фортепіано, але, в першу чергу, прищепити любов до музики, пробудити у дітей бажання музикувати самостійно.

Одна з тенденцій сучасної музичної педагогіки (О. Геталова, Т. Смирнова) – активізувати процес музично-естетичного виховання дітей через їх творчість. Сучасна педагогіка надає цій роботі велике значення, так як вона сприяє формуванню живого інтересу учнів до музики, швидшому розвитку їх музичного мислення, слуху, допомагає учням краще сприймати розучувані твори.

У кожній дитині закладено потребу в творчості. Дуже важливо для юного музиканта створювати свої твори, а не тільки інтерпретувати чужі. Як показує практика, діти краще і швидше сприймають те, що викликає у них емоційний інтерес. Бажання урізноманітнити, збагатити процес навчання дитини музиці призвело до складання даної методичної розробки.

Найдоступніша форма музичної творчості в класі фортепіано, яка дозволяє виховати стійкий інтерес учнів до навчання - музикування.

Навчання охоплює такі види робіт:

- підбір по слуху знайомих мелодій;
- підбір акомпанементу;
- спів з власним акомпанементом, гра в різних ансамблях (скрипка, фортепіано);
- транспонування;
- освоєння різних типів фактур акомпанементу;

- гра по цифровках (літерним позначенням акордів).

Мета методичних рекомендацій - посилити роль творчого початку у вихованні юного музиканта, пробудити і розвинути творчу фантазію учня, активізувати його творчі здібності.

Завдання:

Пізнавальні:

- освоєння навичок музичної творчості, вивчення різних музичних стилів, жанрів, епох;
- залучення до пісенного репертуару, українського та зарубіжного;
- вироблення гарної орієнтації на клавіатурі (вільне володіння інструментом);
- закріплення піаністичних навичок;
- знайомство з різними видами фактури акомпанементу.

Виховні:

- формування емоційно - ціннісного ставлення до себе, близьких, світу прекрасного;
- виховання музично - естетичних почуттів особистості, формування музичного смаку;
- формування оптимістичного («мажорного») погляду на самого себе і оточуючих.

Розвиваючі:

- розвиток почуття ритму, мислення, інтуїції, збагачення музичної пам'яті;
- розвиток загального кругозору, творчого кола дружнього спілкування;
- виявлення і розвиток творчого потенціалу та його самореалізація;
- підвищення почуття впевненості в своїх силах.

Актуальність роботи обумовлена тим, що початкова музична освіта в нашій країні переживає не простий період. За останні роки соціальна і культурна ситуація помітно змінилися. Викладачі музичних шкіл опиняються сьогодні в нових, фактично ринкових умовах. Музична освіта дітей в колишніх її формах все частіше перестає бути затребуваною. Часто діти приймаються в музичну

школу без конкурсного відбору, вчителям доводиться змінювати як структуру, так і зміст освітнього процесу.

За станом здоров'я сучасні діти серйозно відрізняються від своїх однолітків минулих років. Сильно зросло навантаження в загальноосвітній школі, багато дітей, крім музичної школи, займаються танцями, мовами, спортом. У такій ситуації традиційний стиль викладання не завжди виявляється успішним. Дана робота допомагає знайти шляхи творчого розвитку учнів, не залежно від їх ступеня обдарованості.

Матеріал, викладений у роботі, засвоюється дітьми протягом декількох років. Адже більшість уроків вимагає повторень, наполегливого тренування. Але термін навчання підбору в основному залежить від індивідуальних можливостей учня: його здібностей, творчих успіхів, технічної підготовки й інтелекту.

Список літератури

1. Розвиток творчих здібностей дітей: Методичні рекомендації для викладачів ДМШ/ Укладач Л. В. Карпенко. – Суми: Видавництво «Університетська книга», 2000. – 54с.

Локоть Олена Михайлівна,

викладач вокально-хорових дисциплін

Чернігівської музичної школи № 1 імені С.В. Вільконського

ДО ПИТАННЯ СПІВПРАЦІ ВИКЛАДАЧА СОЛЬНОГО СПІВУ І КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Праця вокального педагога за своєю специфікою тісно пов'язана з діяльністю концертмейстера. Для педагога концертмейстер – «права рука» і перший помічник.

Педагог і вокальний концертмейстер у педагогічному сенсі є рівноправними членами навчально-виховного процесу. Підтвердженням цієї думки може, в значній мірі, слугувати співпраця та взаєморозуміння вокального педагога і концертмейстера в групі

раннього естетичного розвитку дітей «Домісолька» в Чернігівській музичній школі № 1 ім.С.В. Вільконського.

У тісній співпраці з концертмейстером основна увага вокального педагога приділяється вокально-технічній роботі, яка включає: виховання слухових уявлень, напрацювання м'язових відчуттів та художньо-естетичне виховання учнів. Доброзичлива та спокійна атмосфера, оптимальний режим взаємодії з дітьми також значно допомагають успішній роботі.

З огляду на це, діяльність концертмейстера вимагає не тільки досконалого володіння фортепіано, різнобічних музично-виконавських обдарувань, а й специфічних теоретико-методичних знань з основ методики вокального навчання, термінології, фізіолого-психологічних особливостей учнів та постійної творчої зібраності й особливого покликання.

Коло діяльності вокального концертмейстера в групі раннього естетичного розвитку «Домісолька» та класі сольного співу досить широке. Спільно з педагогом, він залучає учнів до світу прекрасного, допомагає їм виробити навички правильного звукоутворення, розвивати загальну культуру і музичність.

У зв'язку з особливостями розвитку дитячого голосу, концертмейстерська праця відрізняється рядом додаткових складнощів і особливою відповідальністю. Від виразного і художнього виконання акомпанементу твору залежить емоційний настрій проведення уроку. Чітке фразування, яскраві динамічні контрасти допомагають дітям почути музику і відтворити її у вокальному виконанні. Музика і спів, в гармонійному поєднанні – чудовий спосіб розвитку емоційної сфери учнів, основи їх вокального розвитку.

Одним із важливих аспектів успішної співпраці педагога і концертмейстера є здатність музиканта швидко читати з аркуша та вміння транспонувати.

водночас, специфіка роботи в групі «Домісолька» та класі сольного співу передбачає необхідність володіння такими навичками як: гра на слух супроводу до мелодії, елементарна імпровізація вступу та програвшів, варіювання фортепіанного акомпанементу при повторенні куплетів тощо.

У процесі спільної діяльності педагога і концертмейстера над вивченням вокального твору ставиться єдина мета – допомогти учневі проникнути в образний зміст твору, розбудити його уяву і фантазію та віднайти відповідні виражальні засоби виконання. З

огляду на це, особливого значення набувають складові елементи початкового етапу роботи над вокальним твором, а саме: ілюстрація музичного твору, аналіз й співвідношення тексту і мелодії, та засвоєння музичного тексту.

У процесі роботи над вокальним твором досвідчений концертмейстер завжди може надати цінні поради, допомогти учню засвоїти складні ритмічні малюнки, виправити неточності мелодії, виконати вказівки педагога. Проте, важливо застерегти концертмейстера від зауважень під час співу учня, намагаючись виправити неточності мелодії чи ритму. Це слід зробити після закінчення виконання окремого відрізка твору наполегливо і без дратування.

Робота над вивченням нового твору завжди носить індивідуальний характер стосовно кожного учня і відповідає його вокальним здібностям та сформованим навичкам. Про важливість інструментального акомпанементу вокальних творів, зокрема зазначає Є.М. Шендерович у своїй праці «В концертмейстерском классе: размышления педагога».

На нашу думку, на початковому етапі вивчення нового твору недоцільно вимагати від учня емоційного виконання. Тому що, намагаючись емоційно виконати «сирий матеріал», учень, як правило, випускає з поля зору точну інтонацію та правильне засвоєння нотного тексту. Тут слід дотримуватись послідовності й чітко наміченого плану. Поряд з цим, важливо також допомогти учневі свідомо відноситись до процесу звукоутворення та навчити стежити за інтонаційною красою голосу й уникати «строкатості» у його забарвленні.

Об'єктом особливої уваги викладача та концертмейстера має бути правильне використання темпів та динамічних відтінків. Тут суттєвим буде застерігати учня від співу на повну силу голосу. Так, багаторазове повторення складних фраз, особливо у високій теситурі, неминуче призводить до перевтоми голосового апарату учня та часто викликає професійні захворювання.

Найулюбленишим, зрозумілим, доступним дітям жанром є пісня. Щоб звичайна пісня прозвучала як художній твір, потрібна спільна праця й витончений смак педагога, концертмейстера і учня. Слід підкреслити, що важливу роль відіграє перше враження та ознайомлення учня з твором через художньо-професійну ілюстрацію викладача та концертмейстера.

Плідна співпраця вокального педагога і концертмейстера особливо відчутна при підготовці і проведенні численних культурно-виховних заходів та під час участі в конкурсах і фестивалях. Тут встановлення творчого і ділового контакту базується на людських і духовних засадах, що є важливою запорукою їх успішної діяльності.

Досвід показує, що праця вокального педагога і концертмейстера об'єднується як педагогічними так і творчими функціями. Від злагожденості, майстерності і натхнення в їх праці, головним чином, залежать результати та творчі досягнення. Численні дипломи лауреатів та інші відзнаки міжнародних, Всеукраїнських та регіональних конкурсів є дієвим підтвердженням цього положення.

Отже, різні форми педагогічної, практичної та виконавської співпраці педагога і концертмейстера підтверджують широке коло професійних завдань щодо розвитку дитячого голосу у ході індивідуальних занять.

Таким чином, співпраця вокального педагога та концертмейстера в групі раннього естетичного розвитку «Домісолька» та класі сольного співу спрямована на формування в учнів вокально-технічних та виконавських навичок, сприяє розвитку їх художнього смаку, розширює музично-образні уявлення та виховує творчу індивідуальність.

Список літератури:

1. Виноградов К. Про специфіку творчих взаємин піаніста-концертмейстера і співака / К. Виноградов // Музичне виконавство і сучасність. Вип.1. – М.: Музика, 1988
2. Крючков М. Мистецтво акомпанементу як предмет навчання / М. Крючков. – Л., 1961
3. Люблінський А.А. Теорія і практика акомпанементу: Методологічні основи / А.А. Люблінський. – Л.: Музика, 1972
4. Мур Джеральд. Співак і акомпаніатор / Д. Мур. – М., 1987
5. Полян І. З досвіду педагога-концертмейстера / І. Полян. – ХІМ: Музика, 1975. – № 4. – 14 с.
6. Про роботу концертмейстера: навчальний посібник для фортепіанних факультетів музичних вузів / М. Смирнов. – М.: Музика, 1974. – 160 с.
7. Шендерович Е.М. В концертмейстерському класі: Роздуми педагога / Є.М. Шендерович. – М.: Музика, 1996. – 206 с.

Малишко Сергій Вадимович,
кандидат історичних наук,
заступник директора з навчальної роботи,
доцент кафедри культури і мистецтв ЧФ НАКККіМ
Михайлова Анастасія Володимирівна,
викладач фортепіано
Михайло-Коцюбинської школи мистецтв

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКЛАДАЧА ДИТЯЧИХ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ЗАСОБАМИ СУЧАСНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

У час розвитку інформаційних технологій не можна обійти увагою такі шляхи популяризації культури і мистецтва, як друковані видання, так і мережа Інтернет. Зокрема, велика роль у цьому відводиться діяльності викладача дитячих мистецьких шкіл.

Презентація діяльності викладача має втілення як у друкованому вигляді, так і у вигляді презентацій, кліпів, слайд-шоу.

Друкованому виданню передуює кропітка робота викладача-автора над оригінал-макетом. Зокрема, це визначення виду та формату видання, цільової аудиторії, складання кошторису витрат, розрахунок собівартості видання, тиражу, не кажучи вже про ретельну літературну та фахову правку та рецензування.

Як відомо, дитяча аудиторія сприймає інформацію, в першу чергу, через яскраві образи, ілюстрації. На цьому шляху на викладача чатують такі небезпеки: 1) відволікання учня від навчального процесу; 2) висока собівартість видання – при значній кількості кольорових ілюстрацій; 3) складність зацікавлення учня предметом – при недостатній кількості яскравих образів, зображень тощо. Тому важливим є визначення оптимальної кількості ілюстрацій, як кольорових, так і чорно-білих, витримавши паритет. Така собі Арістотелівська «золота середина», що розташована посередині, але трохи зсунута у бік недоліку. В цьому плані, на нашу думку, доцільніше вставляти чорно-білі графічні рисунки, а одним із домашніх завдань може бути їх розфарбовування. Таким чином, простежується зв'язок кольору та звуку.

Наступний крок – визначення формату – дозволить визначитися і з тиражем також. Формат А5 доцільний для методичних рекомендацій і для дитячої аудиторії не є доцільним, на відміну від

формату А4. Друге питання – розташування: книжковий чи альбомний? Саме це і визначається на етапі створення оригінал-макету. Обов'язковою умовою є дотримання загальної кількості сторінок кратно 4 (мінімальна умова), а в ідеалі – 16. Також рекомендовано використовувати звичайні шрифти: Times New Roman, Arial, Bookman Old Style, Georgia, Verdana, Monotype Corsiva – оскільки: 1) ці шрифти є на будь-якому комп'ютері (в т.ч. у видавництві); 2) декоровані шрифти заважкі для сприйняття.

При визначенні тиражу необхідно усвідомлювати, що чим він більший, тим менша собівартість окремого примірника, але і враховувати питання реалізації і, як мінімум, самоокупності видання.

Заключний етап підготовки оригінал-макету до друку є рецензування та рекомендація видання до друку. З-поміж двох/трьох рецензентів-фахівців, один повинен мати науковий ступінь та/або вчене/почесне звання. Не менш важливим є і те, що рецензенти не повинні працювати з автором в одній установі.

Рекомендацію до друку надає як вища школа, так і установа, в якій працює автор. Проте варто враховувати, що рекомендація вищої школи, яка має більш вищий статус, вимагає більш ретельної підготовки видання.

Слайд-шоу, як засіб презентації діяльності викладача дитячих мистецьких шкіл доцільно використовувати, окрім навчальної роботи, при звітуванні на педагогічних радах, в управліннях або департаментах освіти тощо. Для їх створення, зазвичай, використовуються засоби Microsoft Office, зокрема, Power Point. Програма дозволяє окрім тексту, таблиць, схем та ілюстрацій використовувати також і аудіо та відео файли. Недоліком її, в такому разі, є те, що самі аудіовізуальні файли повинні розташовуватися в тому місці, шлях до якого зазначено у файлі *.ppt. При переносі на інший пристрій або видаленні цих файлів презентація в повному обсязі відтворюватися не буде.

Ще одним елементом, який робить презентацію яскравішою, є плавні переходи від одного слайду до іншого, що супроводжується коротесенькими звуками (дзвін, клацання, шум повітря/води тощо).

Важливою функцією є заміна слайдів через певні проміжки часу, що дозволяє викладачу не відволікатися від заняття на зміну слайду.

Окремим, якісно новим видом презентаційної діяльності є створення відео ролику, кліпу, фільму (короткометражного), що демонструє діяльність викладача, його здобутки.

На першому місці, для цих цілей, знаходиться програма Nero Video (версій 2014 і вище)(NB! – версії 2015 і вище вимагають встановлення Net.Framework 4.0 і вище).

Програма дозволяє створювати відео з використанням повного спектру аудіовізуальних файлів (фото, відео, музика, голос) як у режимі експрес-фільму, так і у повному режимі. Корисною є функція розділення відео та аудіо доріжок файлу, накладання відео/аудіо файлів один на один, додавання голосового супроводу, титрів, обрізання файлів з точністю 0:00:00:00 сек.

Параметри збереження готового файлу представлені низкою кодеків, в тому числі з максимальною компресією та без неї взагалі. Формати збереженого файлу матимуть розширення *.avi (XviD, DivX, MPEG-2), *.mkv (AVC, MPEG-4) або NTSC (DVD-5)(безпосередній запис на диск у форматі DVD-video), що забезпечить відтворення файлу на будь-якому пристрої. Існує також можливість збереження лише аудіо файлу із готового проекту Nero Video.

Таким чином, посідаючи чільне місце в роботі викладача дитячих мистецьких шкіл, презентаційна діяльність, яка спрямована на демонстрацію досягнень як викладача, так і учня, має в своєму арсеналі цілу низку комп'ютерних програм, здатних забезпечити якісну ілюстрацію творчого і педагогічного здобутку педагога та дозволить залучити до мистецтва широкий загал.

Нестеренко Наталія Миколаївна,
викладач-методист по класу фортепіано
Чернігівської музичної школи № 1 імені С.В. Вільконського

ПРОФЕСІЙНА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ВИКЛАДАЧА ПРИ РОБОТІ З НОТНИМ ТЕКСТОМ

Протягом тривалого шляху розвитку виконавського мистецтва роль його головної діючої особи – музиканта-виконавця – сприймалася і оцінювалася по-різному. Як відомо, в кінці XVIII – спочатку XIX століття, діяльність композитора і виконавця все більше диференціювалася. Невибагливим вимогам нової, так званої «широкої публіки», все більше відповідали зовнішня ефектність, блиск, філігранна обробка виконання музики, яка не мала глибокого змісту, швидше розважального, що дивував або милував слух. Прагнучи захистити свої твори від подібного виконавського свавілля, композитори стали більш повно і ретельно фіксувати в нотному записі бажані деталі виконання.

Актуальність даної проблематики формується переважно у сфері виконавської діяльності учнів. Недостатність усвідомлення значення професійного підходу в роботі над нотним текстом призводить до відсутності розуміння змісту виконуваної музики та в подальшому зменшення потенціалу зростання професійно-технічної майстерності виконавця.

Творчий процес роботи над музичним твором розглядався в працях багатьох видатних діячів фортепіанного мистецтва: А. Артоболевської, О. Вицинського, І. Гофмана, А. Каузової, Г. Когана, А. Корто, К. Мартінсена, Б. Милича, А. Мндоянц, О. Ніколаєва, Л. Седракян, Г. Хохрякової, С. Фейнберга, А. Щапова та ін., однак питання професійного підходу в роботі з нотним текстом залишається недостатньо вивченим, чим і обумовлена актуальність цієї роботи.

Мета дослідження полягає у вивченні особливостей професійної участі викладача в процесі роботи над нотним текстом.

Новизна мови та індивідуальність стилю композитора, не завжди вірно тлумачилися виконавцями, змушували деталізувати відтворення авторського тексту, вносячи в нього ремарки, словесні пояснення і т.д. Як справедливо зауважував Г. Коган, «...горе творчої свободи виконавців, звуження їх прав по відношенню до твору історично

стало результатом зловживання цими правами, цією свободою ...» [1, с. 360]. А. Корто писав: «... немає мистецтва, яке більшою мірою, ніж музична інтерпретація, передбачало делікатне поводження, витончене розуміння всіх станів почуттів або вражень, які слід повідомити слухачеві за допомогою таємничого чарівництва звучань» [2, с. 15].

Виконання музичного твору – це співтворчість з композитором. П'єса «живе», коли вона озвучена відповідно до її задуму. Завдання виконавця не тільки «прочитати» текст, а й проникнути в сутність нотного запису. Процес роботи над твором відбувається наступним шляхом: від ескізного відтворення до поступового вимальовування задуму. Величезну роль відіграють тут словесні вказівки викладача і художній показ твору.

Педагог повинен володіти не тільки глибокими знаннями, а й дуже високою технікою педагогічної роботи: вміти правильно підходити до кожного учня, враховуючи його індивідуальні особливості, знаходити правильне рішення того чи іншого питання у різноманітних ситуаціях; нарешті – що дуже важливо, – він повинен вміти гранично доцільно використовувати обмежений час уроку так, щоб встигнути, переглянути підсумки домашньої роботи учня, дати йому чіткі вказівки, і встигнути надати необхідну допомогу.

Творчий процес роботи над музичним твором поділяється на певні етапи. К. Черні називав ці етапи «розбором, технічним освоєнням, художньою обробкою» [3, с. 8]; А. Щапов характеризував їх як початковий, «ранній серединний», «пізній серединний», заключний [4, сс. 79,87,100]; Г. Гінзбург – «зародження образу, елементарна робота, пристосування» [5, с. 37]; О. Вицинський – початкове формування музичного образу, технічне оволодіння твором, виконавська реалізація музичного образу [3, с. 16].

Зупинимося на розгляді чотирьох таких етапів: ознайомленні, роботи над деталями, оформленні (тобто пристосуванні, коригуванні деталей) і підготовки п'єси до сценічного втілення.

Перший етап – ознайомлення. На етапі ознайомлення з твором *мета* педагогічної діяльності полягає в розвитку синтетичного мислення учнів, формуванні установки на створення первинного образу п'єси, що потребують розширення інтелектуального фону учнів і збагачення їх музичного багажу.

Другий етап – робота над деталями. Мета другого етапу роботи над музичним твором має на увазі детальне вивчення авторського тексту. Скрупульозне вивчення нотного запису прояснює процеси

розвитку твору, уточнює внутрішньо слухові уявлення про кожную грань образу, вчить розуміти і цінувати роль окремих засобів музичної виразності всередині художнього цілого.

Третій етап – оформлення. Мета третього етапу – досягнення цілісності виконання твору, об'єднання вивчених деталей в цілісний організм.

Невід'ємною стадією роботи музиканта над оформленням звукового образу є аналіз. Він сприяє викристалізовуванню в усвідомленні виконавця ясних і чітких слухових уявлень про деталі твору. На основі цих уявлень піаніст осягає найближчі логічні зв'язки твору. Далі, завдяки тривалому слуховому мисленню, учень починає охоплювати більш далекі смислові співвідношення.

Четвертий етап – підготовка до сценічного втілення. Мета заключного етапу роботи музиканта над твором полягає в досягненні рівня «естетичної довершеності» інтерпретації.

Охоплення форми можливе лише в тому випадку, якщо музикант зможе піднятися над реальністю і перетворитися з безпосереднього учасника подій, на режисера музичного дійства. Такий підхід до форми дозволить виконавцю досягти в інтерпретації рівноваги між інтелектуальним початком і силою безпосереднього почуття, домогтися необхідного співвідношення між раціонально-логічним і емоційним.

Діти за своєю природою реалісти. Тому вони не завжди старанно виконують завдання, якщо не бачать перед собою ясної і досяжної мети. Серйозне завдання педагога – змусити дитину повірити, що всі рекомендовані прийоми розучування приведуть до бажаного результату. Від педагога-музиканта потрібна постійна чуйність на художній зміст музичних творів, над якими працює учень, творчий підхід до їх трактування і способам оволодіння їх специфічними труднощами. Педагог повинен вміти кожен раз «свіжими очима» поглянути на художність музичного твору, який виконує учень. Навіть в тих випадках, коли важко знайти нову деталь трактування в давно знайомому творі, – майже завжди є можливість, ґрунтуючись на попередньому досвіді, внести ті чи інші поліпшення в процес освоєння цього твору учнем, прискорити оволодіння його труднощами, – і тим самим зробити роботу цікавою і для себе, і для учня. Роль педагога в процесі розучування музичного твору величезна. Участь його повинна бути активно-творчою з самого розбору тексту до моменту виходу учня на сцену.

Список літератури

1. Коган Г. М. Парадоксы об исполнительстве / Г. М. Коган // О музыке. Проблемы анализа : сб. статей / Ред.-сост. Г. Головинский. – М. : Сов. композитор, 1974. – С. 344–365.
2. Корто А. О фортепианном искусстве : Статьи, материалы, документы / А. Корто / Сост., перевод, ред., вступ. статья и коммент. К. Х. Аджемова. – М. : Музыка, 1965. – 363 с.
3. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ / А.В. Вицинский. – М. : Классика-XXI, 2003. – 100 с.
4. Щапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище / А. П. Щапов. – М. : Классика–XXI, 2009. – 176 с.
5. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург.– 4-е. изд. – М. : Музыка, 1981. – 143 с.

Свистунова Ольга Володимирівна,

директор Сновської дитячої музичної школи імені Н. Рахліна

РОЗВИТОК КООРДИНАЦІЇ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ У МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ

Фортепіано – інструмент багатоголосний, здатний відтворити незліченні відтінки звуків: від мелодії пастушої сопілки до величних симфоній. На відміну від більшості інших музичних інструментів головною особливістю гри на фортепіано є те, що виконавець один, без сторонньої допомоги, повинен охопити всі елементи музичної тканини, донести до слухача як крупний план, так і найдрібніші деталі художнього задуму композитора.

Щоб виконати ці завдання, піаніст повинен володіти багатьма навичками. Серед них головне місце займає високорозвинена здатність координації рухів. Це і координація між рухами пальців

кожної руки, і між руками. Важливе місце у вихованні юного піаніста займає не тільки розвиток правильної координації рухів рук, але і робота всього виконавського апарату.

Координація необхідна піаністу для того, щоб у процесі виконання зберегти незалежність кожного елемента музичної фактури, і водночас, не зруйнувати зв'язок окремих мелодично-гармонічних ліній, підкорюючи їх основному напрямку руху музики. Так взаємопроникнення цілого та складових елементів є необхідною умовою виразного голосоведення та яскравого виконання.

Важливим залишається те, що вміння вірно скоординувати складові музичної тканини є запорукою виконавської свободи. Особливо важко відбувається виховання координації рухів в учнів, для яких фортепіано є додатковим музичним інструментом. Це домристи, скрипалі, духовики та інші, оскільки навчальні плани мистецьких шкіл передбачають 1 годину на тиждень для вивчення предмету «за вибором», одним з яких є додатковий музичний інструмент – фортепіано.

Завдання, які пов'язуються з координацією, виникають з самого початку музичних занять, з розучування одноголосних мелодій двома руками по чергово.

Щоб чергування рук було своєчасним та плавним, треба вміти розподіляти увагу між руками і при цьому не переривати ігровий процес. Рухи піаніста повинні бути заздалегідь підготовленими: кожна рука перед своїм вступом «бере дихання» відповідно характеру звукового завдання і, в той же час, продовжує загальну мелодію, підкорюючись об'єднуючому «диханню» всієї фрази.

Наступний етап у розвитку координації настає при переході до п'єс, які виконуються обома руками одночасно. Головні труднощі виникають при з'єднанні обох рук, коли до мелодії додається другий голос або акомпанемент. На цій стадії розучування, частіш за все, перекручується звучання та ритм п'єси, руйнується її цільність, виникають неточності в аплікатурі, штрихах, тексті, порушується пластичність рухів. Щоб уникнути всього цього, треба розпочинати із зовсім легкого супроводу, поступово ускладнюючи його.

Не секрет, що у своїй практиці кожний педагог стикається з таким явищем, що учень хоче скоріше вивчити п'єсу і грати 2 руками, і викладач його не зупиняє в цьому бажанні. Але потім доводиться витратити багато часу на виправлення помилок, а це не йде нікому на користь. Тому треба набратися терпіння, і поступово йти до мети.

Повірте, і результати при такому підході будуть кращими, і заощадиться час.

Перед учнями виникає дуже складне завдання: не допустити перекручування мелодії з додаванням до неї акомпанементу. Тому, коли учень вже розпочинає з'єднувати п'єсу 2 руками, партію лівої руки треба грати дуже тихо, без занурення в клавіатуру, переставляти пальці на чергові клавіші, щоб не порушити плавний зв'язний рух мелодії.

Не завжди учень встигає своєчасно підготувати акорд в лівій руці. В таких випадках потрібно уповільнити мелодію, але ні в якому разі не переривати зв'язного виконання і не зупинятись. У деяких випадках можна навіть пропустити деякі звуки у супроводі, але цільність мелодії зберегти. В процесі роботи – при багаторазових повтореннях – всі ці уповільнення і зупинки ліквідуються, а необхідність безперервно слухати мелодію на фоні акомпанементу допоможе встановити вірне співвідношення між ними. Таким чином, у процесі правильного розучування на початковому етапі навчання, формуються навички координації.

У протилежному випадку, якщо не пройти цей процес, у готовому виконанні, коли рухи (іноді неправильні) автоматизувались, вони складніше піддаються виправленню.

Важливо розучувати з учнями якомога більше нескладних п'єс, в яких досягається координація складових елементів. Це стосується не тільки початкового етапу, але й подальшого навчання. Такий підхід дуже корисний для закріплення навичок координації.

Значне місце у педагогічному репертуарі займають п'єси, в яких фактура допомагає спрямувати увагу на горизонтальні рухи супроводжуваних елементів. При розучуванні таких п'єс треба добиватися, щоб учень уявляв партію супроводу не просто як чергування окремих нот або акордів, а як зв'язну лінію рухів музичної тканини. «Колискову» Ю. Гусева та аналогічні п'єси корисно пограти тільки з одним акордом в кожному такті, без повторення. Після цього, граючи супровід повністю, легше буде зберегти досягнутий рівень звучання та незалежність фразування мелодичної лінії на фоні безперервного руху четвертих нот. У цій роботі неабияка роль належить зручній аплікатурі, за допомогою якої легше зв'язати голоси у цілісні лінії.

По мірі ускладнення піаністичних завдань треба закріплювати в учнів вміння слідкувати за горизонтальним рухом музичної тканини.

«Горизонтальне мислення» сприяє зв'язному розвитку виконавчого процесу, позбавляє його статичності та метричності. В репертуарі учнів велике місце повинні займати поліфонічні твори, твори композиторів-класиків та інші. Таким чином, розвиток координації стає більш успішним.

Придбання навичок координації пов'язано з вирішенням широкого кола завдань: активізація слуху, розвиток горизонтального мислення та організація ігрових рухів, точність та швидкість розучування. Цій роботі треба приділяти першочергову роль. У роботі з учнями завжди треба використовувати індивідуальний підхід, не перевантажувати їх надмірними завданнями, особливо рухово-технічного характеру. Таке перевантаження у більшості випадків сприяє скутості піаністичного апарату, відволікає увагу учня від музично-звукових завдань та сприяє втраті зацікавленості в заняттях.

Відомо, що музичний та технічний розвиток піаніста відчувається у тісному взаємозв'язку. «Найбільшу помилку робить той, хто відриває техніку від змісту музичного твору» – сказав видатний піаніст-педагог К.Ігумнов [9,ст.87]. Передусім, треба ясно уявляти собі музичне завдання, а воно вже буде визначати відповідні ігрові рухи. У свою чергу, технічний прийом, якщо він вірно знайдений, допомагає виконати музичне завдання.

Вже з перших кроків навчання треба добиватися зв'язку музично-звукової уяви з ігровим прийомом. Щоб створити найбільш сприятливі технічні умови для вираження музики треба керуватися принципами розвитку піаністичного апарату. «Вони такі:

- гнучкість та пластичність апарату,
- зв'язок усіх ланок апарату при ведучих активних пальцях,
- доцільність та економія рухів,
- керування технічним процесом
- звуковий результат» [9, с.90].

Таким чином, відбувається подальший розвиток техніки та удосконалення рухів піаністів. Тут можна навести вислів відомого піаніста, видатного педагога С.Савшинського: «Тільки навички, придбані у втілюванні музичного образу у матеріалі, можуть призвести до справжньої віртуозності виконавця» [9, с.143]. Його слова ще раз підтверджують важливість тісного зв'язку музичного та технічного розвитку музиканта-піаніста. А Г.Г.Нейгауз сказав так:

«Для досягнення найкращих технічних результатів та володіння різноманітними якостями звука треба використовувати всі можливості тіла від пальця до всього тулуба [9, с.67]. Він бачив злиття музики і техніки тільки при умові розвиненої координації піаніста.

У фортепіанній літературі часто зустрічаються твори з рухливим акомпанементом (так звані «альбертієві баси»), на фоні якого звучить мелодія.

Перше прочитання творів з подібною фактурою іноді дуже важко дається дітям. Для того, щоб полегшити завдання, спочатку треба добре вивчити мелодію (партію правої руки), а гармонічні фігурації в акомпанементі «позбирати» в акорди. Таке акордове мислення допомагає опануванню гармонічної будови твору, а також звуковому співвідношенню мелодії та супроводу.

Наступний етап: з'єднання 2-ма руками. Спочатку треба пограти мелодію разом з акордами в партії лівої руки. Причому мелодію треба виконувати виразно, вірно фразувати, а потім вже переходити до гри акомпанементу, точно за текстом.

Одразу треба добиватися від учня різного занурення рук в клавіатуру: правої – глибокого, співучого, лівої – легкого. При цьому треба враховувати, що акомпанемент повинен допомагати розвитку мелодії, фразуванню; створювати лінію безперервного руху, посилювати або послабляти звучність, як того вимагає зміст твору. Це серединний етап вивчення.

На останньому етапі треба мислити крупними будовами, але не втрачати дрібні елементи. Такий підхід буде сприяти емоційно-виразному виконанню та сприйняттю твору в цілому.

У фортепіанній літературі є безліч різноманітних творів, в яких партії правої та лівої руки мають протилежні штрихи. Взагалі, музикант-піаніст завжди стикається з такими труднощами. Йому треба так узгодити ці різні штрихи, щоб не порушити цілісність руху кожної партії і загального звучання твору. У таких випадках навички координації грають велику роль.

Учень стикається з одночасним виконанням різних штрихів в обох партіях. Працюючи над незалежністю елементів фактури, він удосконалює навички, які йому знадобляться у вирішенні таких же завдань у роботі над багатьма іншими творами. Зберегти виразність елементів, добитися незалежності фразування, штрихів, рухів,

розкрити зміст твору – ось головні завдання, які треба вирішувати піаністам у виконавчому процесі.

Велике значення має координація у роботі над творами, в яких мелодія переміщується з партії однієї руки до партії другої руки. В таких п'єсах важливо вміти швидко переналаштуватися, щоб знайти вірне співвідношення мелодії та акомпанементу у нових регістрах.

Гарно розвинена координація потрібна піаністу у вирішенні всіх музично-піаністичних завдань. Розвивати і удосконалювати її потрібно на художньо-музичному матеріалі. Для цього можна використовувати допоміжні вправи. Їх доцільно давати учням на різних етапах навчання. Це може бути виконання знайомих пісень у відповідній обробці, де виписується тільки фактура супроводу, а мелодію учень грає напам'ять. Такі вправи треба давати учням на всіх етапах навчання, ступінь складності повинна відповідати рівню розвитку учня.

Виконуючи такі вправи, учні усвідомлюють складові лінії фактури, розвивають слух та поліфонічні навички, удосконалюють координацію рухів. Вміння правильно скоординувати загальне звучання, зберегти «виразне» обличчя кожного елемента залежить від рівня піаністичної майстерності виконавця, здатності чути музичну тканину, навичок гнучкого переключення уваги, високого рівня володіння координацією рухів.

У своїй практичній роботі викладачі часто стикаються з тим, що одні учні швидко пристосовуються до рухів, а іншим – важко це зробити.

Вчені довели, що координація залежить від типологічних особливостей нервової системи людини. Аналізуючи тип людини, вчений І.П.Павлов характеризує холерика як нестримний тип, меланхоліка – як слабкий, у якого сильні емоції викликають не збудження, а роздратування. Ці особливості впливають на життя людини, його поведінку та на виконання на музичному інструменті.

Враховуючи особливості нервової системи дитини, педагогу буде легше визначити в якому напрямку її розвивати. Наявність рухливості створює передумови до швидкості та вправності у техніці, сприяє формуванню віртуоза. І навпаки, схильність до споглядальності, яка притаманна людям спокійного типу, сприяє вихованню виконавця-філософа або лірика. Таким чином, визначивши психотипи дитини, викладач може пред'явити учню більше вимог у тому напрямку, який до нього ближчий за його

даними. Але все одно, учня треба розвивати з усіх боків. Під впливом виховання відбуваються певні зрушення у діяльності нервової системи, і, звичайно, у поведінці дітей. Все це впливає на усвідомлення музичних творів, на координацію рухів і весь виконавський процес. Автору цих рядків приходилося багато разів переконуватися в цьому.

Координаційна узгодженість є важливою умовою для занять на музичному інструменті. Робота мозкового центру, який відповідає за ритм та співпадає з центром, важко піддається виправленню. Тому, при відборі до музичної школи треба звертати увагу на координаційні здібності дитини.

Більшість дітей, які прийшли до ДМШ (6-7 років), мають скутість рухів, зажатість плечового поясу, кистей рук, невисокий рівень розвитку дрібної моторики. Особливе значення має проблема звільнення ігрового апарату.

В основі координуючих рухів піаністів лежать рухові дії корпусу. Вони полягають у необхідності покачування верхньої частини корпусу у всіх напрямках, нахилах вправо або закиданні назад, рухах у різні боки. Рухливість верхньої частини корпусу свідчить про вміння виконавця розслабляти м'язові групи плечового поясу та рук у процесі гри.

Основний принцип координуючих дій – цілісність відчуттів верхньої частини корпусу. Дії окремих частин корпусу (рук та голови) повинні бути похідними від загальних рухів корпусу та цілком йому підпорядковуватись.

Координувати рухові дії – це чітко обумовлена система. Фундаментом для виховання координації рук є силові зони, які не тільки організують рухові дії усіх частин кожної руки, але і визначають характер їх дій.

З перших уроків з дітьми треба добиватись вільності, пластичності та ритмічності рухів, які є основою початкового формування моторики. Причому добиватися вільності не тільки рук, але й всього корпусу (плечей, шиї).

Вправи з підготовки корпусу учнів до гри на фортепіано діляться на 2 етапи: доінструментальний та інструментальний. Кожний етап має свої певні завдання у формуванні необхідних ігрових відчуттів та рухів.

Початковий період роботи над координацією корисно розпочинати з узгоджених рухів рук: синхронні підняття та падіння,

синхронні вертикальні та горизонтальні махові рухи. Сприйняття таких узгоджених рухів більш прийнятне для дитини. Тільки після таких занять можна переходити до рухів, які відрізняються за своєю структурою та функціями. Кожний рух повинен виховуватись окремо за участю свідомості, доводитись до певної чіткості і тільки після цього з'єднуватись з іншим. Саме така суворая послідовність та поступовість роботи над кожним новим прийомом, є запорукою успіху.

У своїй роботі з учнями ми використовуємо вправи, які розвивають координацію рухів, вільність рук, глибину взяття звука, а саме:

1. «Ліфти». Дитина почергово піднімає та опускає руки. Причому – коли одна рука («ліфт») піднімається вгору, друга («ліфт») – опускається вниз, і навпаки. Опускатися можна на кулачки, потім завдання поступово ускладнювати: опускатися на всі пальці, на кожний палець окремо.

2. «Веселі чоловічки». Вправи на столі. «Крокувати» треба одночасно пальцями обох рук. Спочатку – по черзі, потім – через один палець.

Наприклад: 1-2, 2-3 і далі, потім 1-3, 2-4, 3-5.

Потім завдання ускладнювати: «чоловічки крокують» одночасно різними пальцями обох рук. Наприклад: права рука – 2 та 4 пальцями, ліва – 1-5 пальцями.

3. «Павучки мандрують». Порівняти з павучками, які несуть важкий рюкзак. Спочатку один павучок (всі 5 пальців підряд) несе, а потім передає іншому. Так дитина навчиться відчувати як передається вага з одного пальця на другий, а також з правої руки – в ліву, і навпаки.

Корисно використовувати пальчикові ігри, які є унікальним засобом для розвитку дрібної моторики та мови у комплексі. Вони допомагають дитині керувати своїм м'язово-руховим апаратом.

У своїй практичній роботі корисно давати учням вправи з «Музичної гімнастики для пальчиків» (упорядник М.Ковалевська)[6]. Цей посібник призначений для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Виконуючи вправи музичної гімнастики, треба пам'ятати, що це повинно бути не роботою, а процесом пізнання. Пізнання – найцікавіша, найважливіша і найцікавіша гра. Виконувати вправи треба кожного дня по 3-5 разів у спокійному темпі, не напружуючи м'язи.

Розвивати координацію допомагають вправи для педалі. Ми використовуємо такі вправи:

1. Вільно відхиляється коліно у різні боки, спираючись на п'ятку.
2. Легка вібрація стопою.
3. Обертання стопи навколо педалі.
4. Повертання стопи праворуч, ліворуч.

Для розвитку координації дуже корисний метод читання ритмічних партитур «Тихо-голосно». Сутність цього методу полягає в тому, що одна рука стукає ритм на *f*, а друга – на *P* (у різних музичних послідовностях). Кожний етап має свої певні завдання у формуванні необхідних ігрових відчуттів та рухів.

Добре розвиває координацію між руками виконання вправ різними штрихами та з різним нюансуванням. Наприклад: права рука виконує легато, а ліва рука в цей час – стаккато і навпаки; права рука - *f*, ліва – *p* і так далі.

Граючи їх треба слідкувати, щоб руки рухалися вільно, а зміна штрихів та відтінків не впливала на процес виконання. Варіантів може бути багато. Це залежить від ступеня фантазії викладача, його майстерності та творчого підходу до навчального процесу. У такий спосіб як вправи, можна виконувати і одноголосні гами. Грати їх різними штрихами і відтінками стандартною аплікатурою. Щоб робота над вправами і гамми стала корисною та високо результативною, треба дотримуватися методики роботи над ними.

У вирішенні музично-піаністичних завдань координація має дуже велике значення. Ми маємо на увазі, перш за все, злагодженість рухів піаніста. І це справедливо тому, що всі піаністичні завдання здійснюються через руховий процес. Але не можна забувати, що всі ігрові рухи залежать від мисленнєво-звукової картини, яка складається в уяві виконавця.

Видатний піаніст Й.Гофман казав: «Домагайтесь того, щоб мислена звукова картина стала виразною; пальці повинні будуть їй коритися» [4, с.26]. А це говорить про те, що успішний розвиток координації залежить від розвитку мислення та слуху. Не останню роль грає і техніка. Недостатня гнучкість технічного апарату ускладнює координацію рухів, заважає відтворенню звукової картини, яка склалася в уяві піаніста.

Техніка відпрацьовується завдяки повторним програванням. Рухи та їх послідовність краще запам'ятовуються, стають автоматизованими. Таким чином, пасажі опановуються і починають впевнено виконуватися.

Розвиток координації, яка об'єднує мислення, слух та ігрові рухи є однією з головних проблем у навчанні гри на фортепіано. Навички координації необхідні піаністу як для вирішення завдань інтерпретації у зрілих музикантів, так і для володіння елементарними способами гри на фортепіано.

Список літератури

1. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой /А.Д.Артоболевская. – М.: Сов.композитор, 1990. – 101с.
2. Большая медицинская энциклопедия/ [гл.ред.А.Н.Бакулев]. – Т.13. – М.: Сов.энциклопедия, 1959. – 1216с.
3. Ганон Шарль. Піаніст-віртуоз /Редактор Є.А.Лур'є. – Київ: Музична Україна, 1973. – 132с.
4. Коган Г.М. Работа пианиста/ Г.М.Коган. – М.: Музыка, 1969. – 342 с.
5. Координация [Електронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://www.kopilkaurokov.ru>
6. Музыкальная гимнастика для пальчиков/ [сост.М.Ковалевская]. – Санкт-Петербург: Союз художников, 2004. – 27 с.
7. Советский энциклопедический словарь/ [гл.ред А.М.Прохоров]. – 3-е изд. – М.:Сов.энциклопедия, 1985. – 1600 с.
8. Теплов Б.М. Психология / Б.М.Теплов. – М.: Учпедгиз, 1948. – 390 с.
9. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста/ Е.М.Тимакин. – М.:Сов.композитор, 1989. – 144 с.
10. Тимакин Е.М. Навыки координации в развитии пианиста/ Е.М.Тимакин. – М.: Сов.композитор, 1987. – 118 с.

Суховерський Володимир Михайлович,
заслужений діяч мистецтв України,
доцент Чернігівської філії НАКККіМ,
директор Чернігівського музичного коледжу імені Л.М. Ревуцького
Купрієнко Ірина Валеріївна,
заступник начальника навчально-методичного відділу
Чернігівської філії НАКККіМ

З ІСТОРІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ В ЧЕРНІГІВСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ КОЛЕДЖІ ІМЕНІ Л.М. РЕВУЦЬКОГО

Історія розвитку фортепіанного мистецтва на Чернігівщині має давні традиції і пов'язана, насамперед, з поширенням клавішних музичних інструментів, сімейним музикуванням, гастрольно-концертною діяльністю, викладацькою практикою.

Значною подією у розвитку музичної освіти, в цілому, та фортепіанної, зокрема, на початку ХХ ст. стало заснування в Чернігові К.В. Сорокіним музичного училища. Клас спеціального фортепіано був відкритий з дня створення училища. Серед перших викладачів гри на фортепіано слід назвати талановитих музикантів, випускників Московської та Санкт-Петербурзької консерваторій, серед яких: А. Яцкевич, А. Штосс-Петрова та ін. Значний внесок у професійну підготовку випускників училища зробили також викладачі О. Маслоковець, С. Гурко, М. Мізецька та ін. Також доречно згадати плідну діяльність відомого піаніста, професора Московської консерваторії Є.В. Богословського в царині становлення чернігівської фортепіанної школи, зусиллями якого музично-педагогічні принципи навчання гри на фортепіано були підняті на якісно вищій щабель.

Випускники тих років, серед яких В. Гурко, Н. Володимирський, М. Пейсахович, гідно продовжили справу своїх вчителів, що сприяла поширенню фортепіанного мистецтва в місті. Випускники училища 20-30-х рр. ХХ ст. викладали у Чернігівській музично-професійній школі та інших закладах освіти й культури.

Новий етап у розвитку фортепіанної освіти в регіоні пов'язаний з відродженням Чернігівського музичного училища в 1961 р. (з 1977 – Чернігівське музичне училище імені Л.М. Ревуцького). На сьогодні фортепіанний відділ підготував понад 800 фахівців. Відділ по праву

пишається своїми випускниками: лауреатами та дипломантами міжнародних й республіканських конкурсів – О. Геворкян, С. Зелінським, Ю. Табаковою, О. Вороною, Д. Тренічевим, О. Бойком, О. Шестак, А. Богачевською, Н. Суховерською, О. Лагодою та ін. Фортепіанний відділ закінчили народна артистка України Ж. Боднарук, заслужений працівник культури України О. Астаф'єва, заслужений працівник культури Росії С. Анденко.

Справі розвитку фортепіанної педагогіки та виконавства присвятила своє життя випускниця Московського музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних Ірина Петрівна Клімова, яка очолювала фортепіанний відділ з часу його відновлення в 1961 році упродовж 25 років. Її висока загальна культура, відданість своїй спеціальності, безкорисливість, вимогливість та професіоналізм мали великий вплив на формування пріоритетних завдань роботи відділу.

З 1960-х рр. у відділі спеціального фортепіано працюють випускниця Київської державної консерваторії імені П.І. Чайковського Л. Демченко, випускниця Харківської консерваторії Л. Євтушенко, випускниця Московського музично-педагогічного інституту імені Гнесіних Т. Ребузова, які підготували цілу плеяду відомих піаністів, викладачів мистецьких шкіл та інших музичних закладів.

Вагомий внесок у навчальну та концертну діяльність відділу зробили А. Родіна, Т. Ісхакова, Л. Олексієнко, Л. Добриця, Г. Дем'янчук, Є. Борисова, Л. Рошак та ін.

Підвищення вимог до випускників училища зумовили створення в 1976 р. відділу концертмейстерського класу та камерного ансамблю. Першими викладачами стали Н. Сорогожська, Т. Кожан, Л. Алексєєва, А. Лисенко, Н. Пантелеймончук, Е. Акчуріна, С. Чарковський, І. Дюка, В. Горленко, В. Заєць.

Першою завідуючою відділу стала Т. Кожан, яка очолювала його з 1976 по 1994 р. Значну роль в роботі відділу відіграла Н. Сорогожська, яка пропрацювала на цій ниві понад 40 років.

За високий виконавський рівень в якості концертмейстера викладач В. Литвинова відзначена грамотами та дипломами. Традиції відділу нині успішно продовжує Е. Акчуріна, яка очолює циклову комісію та одночасно поєднує свою діяльність з концертмейстерством у Академічному камерному хорі ім. Д. Бортнянського.

Загалом, випускники коледжу набувають гідну концертмейстерську підготовку, яку втілюють у своїй практичній діяльності у культурно-мистецьких закладах Чернігово-Сіверщини, дитячих мистецьких школах, аматорських колективах тощо.

Велику роль в загальному комплексі навчання і виховання студента Чернігівського музичного коледжу імені Л.М. Ревуцького відіграє предмет «Фортепіано», викладання якого покладено на педагогічний склад відділу загального фортепіано.

Саме вільне володіння грою на фортепіано сприяє розширенню музично-художнього світогляду студентів, що є важливим фактором у розвитку творчої ініціативи, музичного мислення, гри в ансамблі, диригуванні та навичок самостійної роботи.

Протягом періоду становлення відділу у різні часи його очолювали Л. Костенко, Є. Борисова, Л. Алексеева. З 1996 р. відділ очолює Т. Кожан.

Нині серед викладачів коледжу – і його вчорашні випускники, зокрема: Л. Хусед, Т. Іваненко, О. Кадуліна, І. Позняк.

Так, Л. Хусед, яка закінчила Чернігівське музичне училище та отримала диплом з відзнакою за №1, в училищі працює з 1963 р. Як концертмейстер, брала участь у конкурсах із солістами-інструменталістами, за що була відзначена грамотами й дипломами, в тому числі з відомим домбристом ансамблю «Росія» В. Нестеренком. За довгу й сумлінну працю Л. Хусед нагороджена знаком «За відмінну роботу» Міністерства культури України (1991), має подяки та грамоти Чернігівської обласної державної адміністрації та Чернігівського музичного училища імені Л.М. Ревуцького.

Таким чином, Чернігівський музичний коледж імені Л.М. Ревуцького гідно продовжує традиції фортепіанної підготовки на Чернігівщині.

Харьковська Марина Сергіївна,
Музичний керівник дошкільного навчального
закладу № 14 «Соколятко», м.Ніжин

КОМП'ЮТЕРНІ ПРОГРАМИ СУЧАСНОГО АРАНЖУВАННЯ У ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКЛАДАЧА ДИТЯЧИХ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

Сучасна музична освіта невіддільна від застосування комп'ютерних технологій. Вони надають викладачам надзвичайно широких можливостей організації процесу навчання, подання навчального матеріалу, що відповідають вимогам часу. У професійній діяльності вчителі часом стикаються із завданням виконати музичний твір різним складом виконавців чи на іншому інструменті. Музичні твори проходять певний нотний «переклад», тобто аранжування (фр. *arranger* – упорядковувати) [7]. Виникнення музичних і нотних редакторів, цифрових синтезаторів звуків, рекордерів, програм-аранжувальників сприяє ефективності роботи викладача музичних дисциплін [2, с. 7]. З виникненням комп'ютерних програм для аранжування людство отримало нову сферу для наукових досліджень [9].

Оновлення професійно-педагогічної діяльності викладача неможливе без звертання до праць науковців і потребує вивчення, аналізу та творчого підходу до використання досвіду попередників [2, с. 7]. До питань сучасного аранжування та програмування зверталися такі науковці як Ю. Абаков, В. Вишинський, В. Луценко, Г. Смолін та ін. Свої праці дослідники присвятили вивченню окремих програм аранжування та їх впровадження у навчальний процес. Значення програмування у педагогічній діяльності вчителя музичного мистецтва висвітлено у працях І. Разон, Б. Матвійчука, Г. Юферової, та ін. Проводилися дослідження щодо використання цифрового електронного музичного інструментарію у професійній діяльності вчителів музики (О.Рибніков) [6, с. 168]. Застосування відповідних програм аранжування у педагогічній діяльності викладача дитячих мистецьких шкіл (далі – ДМШ) досліджено не достатньо. У даній роботі висвітлено характеристики та підбір найбільш уживаних та багатофункціональних програм сучасного аранжування, що допоможуть спеціалістам втілити своє бачення музичних композицій.

Основна мета проблеми: дослідити комп'ютерні програми сучасного аранжування у педагогічній діяльності викладача ДМШ.

Застосування комп'ютерних технологій у мистецькому навчальному процесі сьогодення стало незамінним у професіональній роботі музиканта, зокрема викладача ДМШ. Процес аранжування музичних творів, завдяки використанню комп'ютерних програм, став більш функціональним та різноманітним. Фахівцям представлений широкий вибір програм аранжування. Серед них Sonar, Cakewalk Pro Audio 9, Cakewalk Overture, Final, Band-in-a-Box, Sibelius. Широкого розповсюдження набули такі програми-автоаранжувальники: Visual Arranger, Jammer Pro, EasyKeys та Band-in-a-Box [4, с. 69]. Тож зупинимось на деяких з них.

До сфери найбільш могутніх сучасних музичних редакторів відносять Sonar. Він вважається спадкоємцем Cakewalk Pro Audio 9. Поряд з тим, що Sonar перейняв все краще від попередника, тут з'явилися нові ефективні засоби створення музики й обробки звуку. Властивості програми Sonar визначаються можливістю запису та редагування композицій; наявністю MIDI-ефектів; можливістю автоматизації будь-якого параметра відтворення, обробки і синтезу звуку; наявністю віртуальних синтезаторів, що підключаються; зображенням музики у вигляді нот, відбитків клавіш фортепіано, списку повідомлень; редагування системних MIDI-повідомлень, текстів пісень [2, с.9].

Вимогою сучасної комп'ютеризації освітнього процесу для педагогів-композиторів є зберігання нотних текстів у електронних варіантах. Найпопулярнішим нотним редактором, за допомогою якого створюються нотні тексти, вважають Final. Опанування роботи цієї програми створить можливості для збереження власних музичних розробок; переведення набраних нотних документів в зображення чи аудіофайли; накопичення матеріалів для упорядкування власних нотних збірок; відправки нот на електронну пошту [1].

Для викладачів музичного мистецтва дуже зручні програми автоматичного аранжування, що допомагає створювати власний пісенний супровід, не звертаючись до віртуальних студій. «Їх особливістю є використання відібраних і запрограмованих елементів музичних стилів для обігрування заданої гармонії» [4, с. 69]. Однією з найбільш розповсюджених програм-аранжувальників вважається Band-in-a-Box – синтезатор-автокомпаніатор. Назва дослівно перекладається «оркестр у коробці». За заданою користувачем

послідовністю програма створює аранжування у всіх можливих музичних напрямках, включаючи і стилі в кожному розділі (джаз, боса-нова, блюз, рок). Користувач може вибрати інструментальний склад, який відповідає його запитам [5].

Для редагування звукових файлів спеціалісти використовують аудіоредактори. Одним з кращих звукових редакторів вважають програму Sony Sound Forge, яка надає великих можливостей щодо запису та редагування звуку. Програма вирізняється високою якістю, швидкістю роботи, функціональністю та якісними алгоритмами обробки звуку. На Sony Sound Forge можна виконувати різноманітні завдання – записувати високоякісний цифровий звук на комп'ютері, редагувати аудіофайли, видаляти шуми або знижувати їх рівень, відновлювати старі записи з аналогових плівок, вінілових платівок та інших носіїв [8]. Програма підтримує редагування звукових доріжок відеофайлів – це дозволяє синхронізувати звук із зображенням. Для вчителів, які працюють з відеоматеріалами, ця функція надзвичайно корисна, тому що велика кількість можливостей для обробки звуку та відео на одній програмі значно спрощує процес монтажу [4, с. 68].

Займаючись аранжуванням, викладачі можуть обрати ту програму, застосування якої, у кінцевому варіанті, надасть очікуваний результат. Комп'ютерні програми допоможуть сучасному вчителю розвинути творчий потенціал, втілити у музиці свій задум, інтерпретацію та будь-які нюанси. Перспективи подальших досліджень у даному напрямку вбачаємо у розробці навчального плану з дисципліни комп'ютерного аранжування для викладання у ДМШ.

Список літератури

1. Вишинський В. Технічні засоби. Програма Final / В. Вишинський // Журнал «Учитель музичного мистецтва». – 2014. - №10. – Електронний ресурс. Режим доступу: http://elibrary.kubg.edu.ua/7818/1/V_Vyshynsky__YMM_IM_KTMMM.pdf
2. Луценко В. В. Сучасне аранжування на комп'ютері. Музичний редактор "Sonar". – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2005. – 250 с.
3. Луценко В. В. Застосування комп'ютерних технологій у професійній підготовці майбутнього вчителя музики / В.В. Луценко. – Електронний ресурс. Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/8952/1>

4. Матвійчук Б. Є. Використання музичного програмного забезпечення в професійній діяльності вчителя музичного мистецтва / Б. Є. Матвійчук // ScienceRise. Педагогічна освіта. - 2015. - № 10(5). - С. 67-71. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/texc_2015_10\(5\)__15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/texc_2015_10(5)__15).
5. Програма-аранжировщик Band-in-a-Box: быстрый старт [Электронный ресурс] // <http://mirgitar.com/programma-avtoaranzhirovshhik-band-in-a-box-bystryj-start-sozdanie-gitarnoj-minusovki.html>
6. Рибніков О. Педагогічні умови формування готовності майбутніх вчителів музики до використання цифрового електронного музичного інструментарію у професійній діяльності / О. Рибніков // Проблеми підготовки сучасного вчителя. - 2012. - № 6(2). - С. 168-175. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ppsv_2012_6\(2\)__25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ppsv_2012_6(2)__25).
7. Словопедія. Музичні терміни. - Електронний ресурс. Режим доступу: <http://slovopedia.org.ua/58/53392/385951.html>
8. Фишер, Дж. Создание и обработка звука в Sound Forge [Текст] / Дж. Фишер; пер. с англ. С. В. Корсакова. – М.: Пресс, 2005. – 136 с.
9. Юферова Г. Музичні комп'ютерні технології в українській музичній творчості до проблеми професійної музичної освіти / Г.Юферова. – Електронний ресурс. Режим доступу: glierinstitute.org/ukr/digests/046/34.pdf

Сесія II.

**Народні інструменти в системі
початкової мистецької освіти**

Чернігів

**Чернігівська музична школа №2
імені Є.В. Богословського**

31 січня 2018 р.

Щербинін Григорій Володимирович,
викладач вищої категорії по класу баяна (акордеона)
керівник оркестру народних інструментів
Чернігівської музичної школи № 1 ім. С. В. Вільконського

ТВОРИ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ В АРАНЖУВАННІ ДЛЯ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Ритм сучасного життя встановлює свої умови для професійної діяльності кожної людини, і керівник дитячого творчого колективу не є виключенням.

Зважаючи на деяке зниження інтересу до народно-інструментального виконавства кожний викладач намагається обрати такий репертуар, щоб його було цікаво не тільки грати, але й слухати в умовах нинішнього часу.

Залучення до складу оркестру ударної установки, духових інструментів, бас-гітари, епізодичне використання синтезатора та супроводжуючої партії фортепіано тембрально значно збагачує звучання та забезпечує ритмічну стійкість виконання.

Звичайно, твори мають бути не лише технічно доступними для виконання дитячим колективом, але й мати деяку художню цінність, здатність впливати на всебічний розвиток кожного оркестранта, спонукати до художньо-естетичних переживань і активного мислення.

Шляхи вирішення проблеми репертуару кожен керівник визначає самостійно. Це може бути існуючий репертуар для дитячих оркестрів, замовлення і обмін оркестровими партитурами, або, при наявності відповідного досвіду, знань і навичок самостійні, аранжування оркестровки.

Збірник партитур "В ритмі часу" – це результат творчої роботи керівника оркестру народних інструментів Чернігівської МШ № 1 ім. С. Вільконського Щербиніна Г.В. До нього увійшли музичні твори діючих композиторів сучасності в його власному аранжуванні, апробовані у практичній діяльності.

І. Гайденко – "Дзигарі". *Перекладення з партитури для ансамблю бандуристів.*

Харківський композитор Гайденко Ігор Анатолійович – автор музики до театральних вистав (більше 40), його інструментальні та хорові п'єси входять до педагогічного репертуару музичних вузів, училищ та шкіл України.

Назва твору говорить сама за себе. "Дзигар" – це великий годинник на вежі, або на стіні, обов'язково з боєм та музикою. У творі можна почути звуки різних за формою та розміром "годинників". Двотактовий вступ, наче відлік часу, задає темп всього твору. Основна тема має яскравий, піднесено урочистий характер, перша кульмінація відбувається у такті № 18, після якого починається нова хвиля розвитку. Розробка початкового музичного матеріалу приводить до основної кульмінації в 4 цифрі, після якої хід "годинника" стихає. Створити легкий яскравий характер музики допоможе не тільки рухливий темп, але і чіткий штрих *staccato* як баянної групи, так і всього оркестру. Включення в склад дзвіночків та трикутника дає можливість тембрально збагатити загальне звучання твору, партія фортепіано розрахована на 4-ручне виконання.

Ю. Кукузенко – Варіації на тему української народної пісні "Ой у гаю, при Дунаю". *Перекладення з партитури для ансамблю народних інструментів.*

Українська народна пісня "Ой у гаю, при Дунаю" відома щонайменше з 1916 року. Композитор Юрій Миколайович Кукузенко автор багаточисельних творів різних жанрів. Витончене музичне чуття, прекрасний гармонічний смак, знання фольклору народів світу свідчать про непересічне дарування автора.

П'єса написана у варіаційній формі, причому кожна з варіацій по різному розробляє тему, поновлює фактуру твору. Після хвилеподібного, бурхливого вступу (перші 5 тактів) тема ніжної мелодії проходить в партії 1 акордеона, або кларнета (за наявності). Матеріал приспіву продовжує 1 та 2 баяни на фоні фігурації фортепіано у верхньому регістрі. Партія флейти у 3 цифрі виконується у вільній манері – імітує спів солов'я, але в 4 цифрі метро ритм повертається в основне русло. Кульмінація припадає на 5 цифру. Заклучний розділ містить декілька не дуже зручних варіацій в партіях різних інструментів оркестру. Тому саме в цьому місці варто ретельно продумати аплікатуру. Виконання всіх штрихів, динамічних відтінків та темпових змін допоможе якнайкраще відтворити мелодику цього твору.

М. Скорик – "Народний танець". *Аранжування з нот для фортепіано.*

Творчість видатного музиканта сучасності, Героя України Мирослава Скорика – феноменальне багатогранне явище у вітчизняній та світовій музичній культурі. До фортепіанного циклу "З дитячого

альбому" увійшло п'ять п'єс різного характеру – "Простенька мелодія", "Народний танець", "Естрадна п'єса", "Лірник", "Жартівлива п'єса", дидактична функція яких спрямована на формування у дітей сприятливих уявлень і відчуттів позитивного світосприйняття.

Досить дидактично простою і ясною для сприйняття є п'єса "Народний танець", оскільки вона базується на інтонаціях гуцульського танцю аркан. Але характерною відмінністю трактованого композитором танцю є його легкий ігровий характер, на відміну від типової для нього войовничої рішучості. Динамічна запальність "Народного танцю" (Allegro), як ознака гуцульського фольклору, будується на особливостях народних танцювальних рухів (підстрибування, притупування), що передається композитором синкопами у парних тактах квадратної побудови.

Структурна побудова "Народного танцю" – симетрична тричастинна форма з контрастним середнім епізодом (розмір $4/4$), що одночасно більш м'яким жіночнішим образом (*leggier*, *pp*) відрізняється від експозиційного і близький до нього, бо розвиває той самий мотив.

Третій епізод з 36 по 43 такти на *f* дублюють перші 8 тактів основного мотиву, після чого останні 11 тактів на *pp* синкопованими акордами та на *ff* мелодичними зворотами завершують п'єсу.

Є. Дербенко – "The rythm of time". *Аранжування з нот для одного баяна.*

Автор твору – популярний композитор сучасності, який працює в жанрі музики для народних інструментів, ним написано більше 1300 різножанрових творів.

У роботі найбільш проблемним моментом є усвідомлення ритму, де особливу увагу потрібно звернути на зв'язок і взаємодію різних малюнків, які зустрічаються в партіях. Твір починається зі вступу, в якому встановлюється ритмічна основа для подальшого розвитку музичного матеріалу. Основна тема має остинатний, тривожний характер, з'являється в такті № 9 у партії 1 та 2 баянів. Поступово змінюючись, через зв'язуючи епізод у цифрі 5, вона приводить до ліричного центру твору (*leggiere*) – м'якої, світлої теми в партії домр. З такту № 64 настає реприза.

Кінцевий темп п'єси – рухливий, але якщо вивчення партії технічно недосконале, то передчасне звернення до швидкого темпу може тільки нашкодити.

Список літератури

1. Гуцал В. Грає оркестр українських народних музичних інструментів / Віктор Гуцал. – К.: Мистецтво, 1978. – 168 с.
2. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): [підруч. для вищ. та серед. муз. навч. закл.] / Давидов М. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 420 с.
3. Пасічняк Л. Перекладення (аранжування) як складова сучасного репертуару академічних народно-інструментальних ансамблів України / Пасічняк Л. // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Іванофранківськ: Плай, 2004. – Вип. VII. – С. 190 – 198.
4. Трофімчук О. Класифікація народно-оркестрового репертуару ХХ століття / Трофімчук О. // Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку: Наукові записки рівненського державного гуманітарного університету: зб. наук. праць. – Вип. 9. – Рівне: РДГУ, 2004. – С.125.

Мойсієнко Марина Альбертівна

магістр музикознавства, викладач-методист вищої категорії
Чернігівської музичної школи №2 імені Є.В. Богословського

ДО ПИТАННЯ АКТИВІЗАЦІЇ СЛУХОВОГО КОНТРОЛЮ ГІТАРИСТА ПРИ ВИКОНАННІ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Єдина можливість сприймати музику – почути її. Однак, для музикантів-виконавців сенс понять «чути» та «почути» суттєво відрізняється від загальноприйнятих, тому що передбачає кваліфіковане сприйняття музики та якість її виконання. У складному процесі створення виконавського задуму музичного твору вміння слухати є активною діючою силою. Напружений творчий процес слухового вивчення всіх деталей, активні пошуки за інструментом найкращого звукового відтворення – все це створює внутрішні слухові уявлення та активізує слуховий контроль виконавця.

Аналіз процесу роботи над музичним твором дозволяє говорити про дві найважливіші функції слухового контролю. Перша і

найголовніша – це функція впливу на внутрішнє музичне уявлення музиканта, яке сформувалось під час роботи над твором, за рахунок постійного та активного слухання свого виконання. Друга функція слуху – критична, корегувальна, контролююча. Вона спонукає виконавця постійно аналізувати та корегувати роботу над музичним твором після кожного його програвання. Однак, найбільш яскраво синтез цих функцій проявляється у виконанні музичного твору цілком. Берта Кременштейн у своїх методичних працях наголошує, що справжній артист, захоплений своїм виконанням, існуючи в ньому, повинен не лише передбачати звучання що виникає, але й, в той же час, вміти оцінити свою гру – вміти слухати себе як би з боку. Звідси витікає, що обидві функції слухового контролю не можуть не існувати в тісній співпраці у повсякденних заняттях музиканта, а процес слухової активності ніколи не завершується.

Кожен музичний інструмент має свої особливості, які накладають на процес слухання специфічний відбиток та вимагають від виконавця конкретних знань, навичок, профільних прийомів гри, що у свою чергу, збагачує або обмежує його творчі можливості.

Класична гітара – це музичний інструмент дуже багатий на кількість прийомів звуковидобування, має безліч тембральних можливостей, що змушує виконавця постійно активізувати свій слуховий контроль. Конструкція гітари передбачає натягнуті на грифі та корпусі інструмента струни, які резонують між собою в результаті заціпування або ударів пальцями по струнах. Слід наголосити, що якість музичного звуку залежить лише від якості виготовлення самої гітари та безпосереднього контакту рук виконавця зі струнами, і не залежить від механіки інструмента, так як це відбувається у баяна або акордеона (на домрі провідником звуку є медіатор, котрий, в свою чергу є посередником між виконавцем та інструментом).

На народних музичних інструментах, таких як баян або акордеон, мелодію виконують правою рукою, а акомпанемент покладений на ліву (баси та гармонізовані акорди). Виконавець-домрист, як правило, грає мелодійну лінію, а концертмейстер її супроводжує. Специфіка ж техніки гри на гітарі передбачає гру однією рукою і мелодії і акомпанементу. А саме, виконавець, у процесі виконання музичного твору, повинен слухати та вести мелодію таким чином, щоб її не перекривала супроводжуюча лінія.

Завдяки історичній еволюції гітари, стало можливим виконувати на цьому інструменті майже весь спектр музичних творів як

оригінальних, так і в перекладі з інших інструментів. Наряду з цим, найскладніше на класичній гітарі виконувати поліфонічні твори, а як найкраще та природно звучать твори, які написані безпосередньо для гітари та обробки народних пісень.

Основні прийоми гри на гітарі – апояндо (іспан. *apoyando* «спираючись» – щипок, після якого палець спирається на сусідню струну) та тірандо (іспан. *tirando* «смикати» – на відміну від апояндо, палець після щипка не спирається на сусідню струну, а вільно проноситься над нею). За допомогою апояндо виконуються гамообразні пасажі, а також кантилена, що вимагає особливо глибокого і повного звуку, тірандо ж використовують для виконання арпеджованих та акордових фактур.

Поряд з основними вищеназваними прийомами гри, гітаристи користуються великою кількістю звуконаслідувальних засобів звуковидобування (тремоло, флажолети, глісандо, різноманітні брязання по струнах, арпеджіато тощо), що значно збагачує можливості виконавця для досягнення художнього задуму. Саме такий широкий спектр використання звукових маніпуляцій на гітарі і вимагає від гітариста активного звукового контролю. Великий гітарист А. Сеговія говорив, що кожна нота повинна бути ясно чутна та повинна народжувати чистий як кристал звук. Для цього викладач повинен знаходити з учнем правильні шляхи виховання вміння слухати себе на кожному етапі роботи над музичним твором.

Отже, працюючи у постійній слуховій активності у виконавця формується слухання спочатку окремих деталей твору, а у подальшому їхнє поєднання у ціле. Таким чином, активний слуховий контроль під час занять є основою визрівання художнього задуму, контролюючи та стимулюючи його конкретне звукове втілення.

Большак Олена Анатоліївна
викладач по класу акордеона, концертмейстер
Чернігівської музичної школи №2 імені Є.В. Богословського

АКОМПАНеМЕНТ, ЯК ВЕДУЧА СФЕРА ПРОЯВУ ТАНЦЮВАЛЬНОСТІ У ФАКТУРІ МУЗИЧНОГО ТВОРУ В КЛАСІ АКОРДЕОНУ (НА ПРИКЛАДІ МІШАНИХ АНСАМБЛІВ)

Акомпанемент – це «супровід мелодії» в перекладі з французької. Акомпанемент повинен сприяти яскравішому виконанню мелодії та всього твору в цілому. Рівне і чітке виконання акомпанементу допомагає акордеоністу не допускати неприродних змін в швидкості виконання твору, тобто «тримати єдиний темп» (ПУЛЬС). Важливо враховувати значення басів і акордів в акомпанементі. Ліва клавіатура акордеона спеціально пристосована для виконання акомпанементу.

Ця пристосованість полягає у:

- обмеженому діапазоні,
- потроювані басових звуків,
- розташуванні клавiш у певному порядку, що полегшує виконання поєднань, які часто зустрічаються в акомпанементах.

Будова лівої клавіатури акордеона, з одного боку полегшує виконання акомпанементу, але з іншого боку, обмежує виконавські можливості акордеоніста, оскільки інструмент має готові акорди, кожен з яких викладено в тісному розташуванні і тільки у одному виді (основному або обернені), а також невеликий діапазон, які обідняють звучання акомпанементу. Тому багато акордеоністів професіоналів вважають за краще грати на виборному або комбінованому акордеоні, де ці недоліки усунені. На цих інструментах можна зіграти будь-який акорд в лівій клавіатурі в потрібному розташуванні і оберненні. Але більш розповсюджені саме «готові» інструменти.

Отже перед нами стоять декілька завдань, а саме:

- визначитись з особливостями виконання акомпанементу на акордеоні;
- окреслити часто вживані типи фактури та визначитись які з них використовуються в танцювальності;

- визначити як мелодія впливає на спосіб виконання партії акомпанементу

Над проблемою виконання акомпанементу працювало багато відомих музикознавців та науковців: Кубанцева О.І., Люблінський А.І., Іващенко Г.А. та багато інших. Тема акомпанементу розглядалась саме як «піаністичне» питання [1, 2]. Але, як виявилось, у класі акордеону також є багато особливостей у виконанні супроводу і ми повинні навчити своїх учнів розрізняти і правильно виконувати акомпанемент, незалежно від того він написаний для виконання лівою рукою чи самотійною партією (наприклад в ансамблі).

Фактура акомпанементу - це форма викладу супроводу. Одна і та ж сама мелодія з різним по фактурі супроводом може бути з цікавістю прослухана декілька разів. Різноманітність акомпанементу освіжає мелодію, надає їй нових відтінків звучання. Мелодія часто проходить на тлі гармонійної фігурації. Зуміти виділити мелодію при одночасному виконанні правою рукою гармонійної фігурації нелегко. Іноді це досягається гучнішим виконанням основних нот мелодії, за допомогою невеликих акцентів на цих нотах. Не можна при цьому забувати про загальний план розвитку сили звуку в п'єсі [4, 5]. Можна відокремити мелодію від гармонійної фігурації і шляхом застосування різних штрихів. При виборі різних способів виявлення мелодії не можна забувати про головне - зміст музики. Вдало знайдений метод підкреслення мелодії в одному творі може виявитися непридатним в іншому і ми це маємо обов'язково враховувати при виконанні.

Основні і більш вживані типи фактури (можуть поєднуватись декілька в одному творі) :

- Акордова опора [3];
- Чергування баса і акордів (найбільш розповсюджено саме в танцювальній музиці написаної для виконання на акордеоні) [3, 6];
- Акордова пульсація [3].

Також використовуються, але менше:

- Гармонічна фігурація;
- Поліфонічне поєднання з сольною партією;
- Акомпанемент дублює сольну партію.

Специфічна особливість акордеона полягає в тому, що потік повітря йде з однаковою силою до голосів, як в правій, так і в лівій клавіатурах. Це перешкоджає яскравому виконанню мелодії. Одним з найбільш розповсюджених і зручних способів приглушення акомпанементу є *укорочення тривалості басів й особливо акордів*. Це укорочення, якщо воно не йде врозріз із характером музики, дозволяє краще чути мелодійну лінію (найчастіше використовується при виконанні вальсів, танго, фокстротів). Іноді, укорочення акордів буває недоцільним. Витримані акорди представляють характерну особливість акомпанементу, і їх укорочення може спотворити художній твір.

Для яскравішого виділення мелодії акордеоністами часто застосовується *спосіб неповного натискання акордових кнопок*. Якщо кнопку будь-якого акорду натиснути неглибоко, то можна досягти, при інтенсивному русі міху, тихішого звучання партії. Для оволодіння цим прийомом супроводу треба робити м'які рухи пальцями лівої руки і навчитися розраховувати силу натискання кнопки (виконання творів пісенного характеру).

Підводячи підсумки можна сказати, що гра акомпанементу вимагає від виконавця:

- знання побудови музичного твору (для визначення типу фактури);
- знання стилістичних особливостей написання творів (для визначення жанру музики);
- гарного володіння інструментом (прийомами гри на акордеоні).

У практичній роботі всі ці, вище згадані знання, відіграють важливу роль у розумінні, розкритті характеру твору.

Список використаної літератури :

1. Кубанцева О. І. Концертмейстерський клас. – М.: Музика. 1995. – 59 с.
2. Люблінський А. А. Теорія і практика акомпанементу. – М.: Музыка. 1972. – 81 с.
3. Кудрявцев А. М. Хрестоматія акордеоніста. – М.: Музика, 1977. – 93с.
4. Полуянов П. та Кудрявцев А. М. Гра на акордеоні. – М.: Музика, 1987. – 99 с.

5. Іващенко Г.А. Методичні рекомендації «Мистецтво акомпанементу». – Ростов, 2013. – 18 с.

6. Архіпова Л.І. « Ми – музыканты, яркие таланты». Збірка п'єс та пісень для акордеону. 1-3 класи ДМШ. – Чернігів, 2011. – 36 с.

Шабельська Оксана Анатоліївна

викладач вищої категорії по класу гітари
школи мистецтв при Чернігівському музичному коледжі
імені Л.М. Ревуцького

МІЖПРЕДМЕТНІ ЗВ'ЯЗКИ У МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ , ЯК ЗАСІБ ПІДВИЩЕННЯ МОТИВАЦІЇ УЧНЯ ДО НАВЧАННЯ (НА ПРИКЛАДІ УРОКУ ПО КЛАСУ ГІТАРИ ТА СОЛЬФЕДЖІО)

Ідея міжпредметних зв'язків у педагогіці не нова, але в останні роки в світлі завдань, які стоять перед мистецькими школами, а саме всебічний розвиток особистості дитини, набула принципово важливого значення. У сучасній педагогіці міжпредметні зв'язки переросли в проблему інтегрованого пізнання. Стосовно навчального процесу поняття „інтеграції" може набувати двох значень:

по-перше – це створення в учня цілісного уявлення про навколишній світ;

по-друге – це пошуки спільної платформи зближення предметних знань. [4, с.79].

Міжпредметним зв'язкам, як основі цілісного сприйняття й пізнання світу, а також методичному засобу навчально-виховного процесу присвятили свої дослідження Я.А. Коменський, Й.Г. Песталоцці, К.Д. Ушинський, В.О. Сухомлинський. «Все що знаходиться у взаємозв'язку, повинно викладатися у такому ж зв'язку», – пише про міжпредметні зв'язки Ян Амос Коменський [1, с.15].

«Ніщо не може бути важливішим у світі, ніж уміння бачити предмет з усіх боків і серед тих відносин, у які він поставлений», - вважав Костянтин Ушинський [1, с. 16].

Джон Локк, англійський педагог та філософ вперше висунув ідею про стрижень, навколо якого мають бути об'єднанні знання [1, с. 20].

У музичній школі таким «стрижнем» безумовно є музична мова. Вивчення її знакової системи, розуміння засобів виразності, поняття

форми та поступове здобуття навичок виконання музичних творів є основною метою навчального процесу у класі спеціальності. У класі сольфеджіо музична мова вивчається більш ретельно та деталізовано, але демонстрація її понять знаходиться в дещо специфічній послідовності і на одному інструменті. В такий системі подачі матеріалу в учня виникає відчуття відокремленості цих предметів.

Однак до цього часу немає вичерпного комплексного дослідження, присвяченого інтеграції знань саме на заняттях музично-теоретичних дисциплін та спеціальності у музичній школі.

Мета педагогічного пошуку вирішення цієї проблеми полягає у теоретичному обґрунтуванні та виявленні практичних форм впровадження у процес вивчення предметів музично-теоретичного циклу міжпредметних зв'язків.

Одним із факторів оптимізації навчання, який викликає у вчителів найбільші труднощі, є організація навчальної діяльності з використанням міжпредметних зв'язків. Причини труднощів практичного здійснення міжпредметних зв'язків носять як об'єктивний, так і суб'єктивний характер.

Об'єктивна причина – це недостатність методичних рекомендацій у цій галузі, координації діяльності вчителів зі спеціальності та вчителів з музично-теоретичних дисциплін. Суб'єктивні причини – це необізнаність у змісті програм із суміжних предметів у музичній школі, недостатність знань та умінь, відсутність досвіду в реалізації зв'язків між предметами.

Через інтеграцію музично-теоретичних дисциплін зі спеціальністю можна досягти здійснення взаємозв'язку між ними і сформуванню в учнів навичок правильного читання нотного тексту, його інтерпретації та в подальшому успішного сценічного виконання програми [3, с. 57]. Для здійснення внутрішньо предметної інтеграції дисциплін теоретичного циклу і спеціальності застосовуються наступні форми роботи:

- гра п'єс із назвою нот на уроках спеціальності допомагає учню впоратися з сольфеджуванням мелодій на уроці сольфеджіо;

- гра п'єс зі словами або з рахунком тривалостей адаптує дитину до ритмічних диктантів, визначення розмірів, сильних долей такту;

- вивчення мелодій з рахунком або тактуванням на уроках сольфеджіо;

- застосування на уроці спеціальності дидактичного матеріалу (карток з нотами, тривалостями, кросвордів, творчих завдань на різні теоретичні поняття, ритмічних вправ, гра простої мелодії від різних звуків тощо) допомагає учню впевнено відчувати себе при вирішенні завдань із сольфеджіо (транспонування мелодії, написання диктанту, знання інтервалів, тривалостей, розуміння появи приключових знаків).

Переваги інтегрованого навчання для учнів музичної школи:

- всебічне розуміння мети кожного предмету в різних контекстах;

- поглиблене вивчення музичної мови, завдяки її дослідженню через кілька точок зору.

Процес інтеграції вимагає виконання певних умов:

- об'єкти дослідження однакові або досить близькі (тоді ми досліджуємо об'єкт з різних сторін, використовуючи навчальний матеріал різних дисциплін);

- у навчальних предметах використовуються однакові або близькі методи (потрібно вирівняти поняттєву та методологічну бази);

- те, що пізнається, підпорядковується загальним закономірностям, які вивчаються на уроці (тобто ми узагальнюємо навчальний матеріал з різних предметів та пізнаємо більш складну систему).

Виходячи з багаторічного досвіду виявилось, що не все залежить від вчителя зі спеціальності. Учні гарно навчилися грати, є схвальні відгуки від вчителів, батьків і ось, зненацька, звучить: «Я хотів би ходити тільки на гітару, а сольфеджіо мені не зрозуміле...». В бесідах з колегами з інших спеціальностей з'ясувалося, що це реальна проблема системи навчання, яка, начебто, заснована на всебічному музичному розвитку у музичній школі, але предмети мають розірвані зв'язки.

Дитина та її батьки, у більшості випадків, не розуміють значення теоретичних предметів. «Ми ж прийшли навчитися грати на інструменті для себе, навіщо нам такі складні предмети?», - зазначають вони. Першим кроком у вирішенні цього питання було звернення до викладачів з сольфеджіо. Ми попросили їх надати поурочний план роботи з учнями 1-го року навчання. Згідно нього

було розроблено поурочний план роботи з учнями згідно програми з сольфеджіо та гітари (1 урок сольфеджіо дорівнює двом урокам зі спеціальності).

Метою було так побудувати роботу на уроці з учнем, щоб він міг легко засвоювати теоретичний матеріал, здобував навички гри на інструменті, не втрачав цікавості від занять сольфеджіо тому, що розумів теми, які йому пояснили індивідуально. Якщо учень пропускав якийсь урок з сольфеджіо, то на двох уроках спеціальності, він все одно опрацьовував цю тему.

Таким чином і було розпочато роботу. Розроблено систему творчих уроків на рік, включивши завдання розроблені досвідченими педагогами-теоретиками нашого міста: Демиденко Маргаритою Володимирівною та Мінасян Ларисою Борисівною. Роздрукувавши спеціальні аркуші, та поступово додаючи їх один до одного, створювались саморобні посібники для кожного учня. Протягом року ми поверталися до них, щоб повторити матеріал перед контрольним зрізом знань з сольфеджіо наприкінці семестру або якщо дитина щось забула, вона могла звернутися до цього матеріалу і повторити.

Дітям приготували творчі завдання:

1. Намалюй ноти за образами «Вірша про ноти» Демиденко М.В.
2. Кросворди на закріплення теоретичних термінів.
3. Вірш про знаки альтерації, та цікаві вправи на їх написання та знаходження на грифі.
4. Нотні завдання по типу ребусів та ритмічні вправи.
5. Картки з нотами.

Дитина у нотному зошиті прописує ноти від Мі малої до Сі другої октави. На звичайному папері малюємо окремо кожну ноту і запрошуємо дитину до гри: розклади у вірному порядку I, II, малу октави. Згодом з цих октав ми відокремлюємо ноти, які відповідають відкритим струнам. На даному етапі (це десь 2-3 урок), ми починаємо грати на гітарі вправи зі словами на відкритих струнах. Спочатку плескаємо в долоні, як на уроках сольфеджіо, вірші цих вправ, щоб дитина відчула пульс, танцюємо, скандуємо по складах, а тоді вже граємо на інструменті. Уроки виходять насичені, цікаві.

У віці 6-7 років (перший рік навчання) учень не може сидіти з інструментом 45 хвилин, увага ще не стійка, і тому саме зміна діяльності приводить до успішних результатів та фіксує знання з

різних сторін, завдяки розмаїттю підходів до матеріалу. Відтак, діти стали більш вмотивовані до відвідування всіх занять у музичній школі.

Наприкінці першого року таких занять оцінки з сольфеджіо були високі. Навіть вчителі з загального фортепіано, яке починається з 2-го класу, дивувалися, що діти знають ноти, октави, швидко орієнтуються у ритмах, розмірах тощо.

Під час проходження курсів підвищення кваліфікації, моя робота була відмічена як найкраща, бо вона була написана з живого досвіду, з поурочним планом поєднання програм гітари і сольфеджіо та додатками до уроків у вигляді творчих завдань. Малиневська Валентина Мефодіївна запропонувала створити посібник на базі цього матеріалу та ідеї міжпредметних зв'язків, яка вже давно гостро стоїть у всіх ланках освіти. Після такої пропозиції було прийнято рішення розробити не просто поурочні завдання на допомогу викладачам, а запропонувати учням самим долучитися до процесу (розмалюй, визнач, знайди, обведи). В загальноосвітніх школах з кожного предмету, крім підручника, є робочі зошити, які не треба повертати вони у кожного свої, і безпосередньо у них можна виконувати завдання. Було розроблено систему творчих завдань для першого року навчання у музичній школі по класу гітари та сольфеджіо.

«Творчий зошит. Гітара –сольфеджіо» – методичний посібник, прописи для музичної школи, за рецензіями заслуженого працівника культури України, кандидата історичних наук, професора НАКККіМ Малиневської Валентини Мефодіївни, кандидата педагогічних наук, викладача методиста вищої категорії по класу гітари Рогози Олексія Сергійовича та магістра музикознавства, викладача музично-теоретичних дисциплін Мінасян Лариси Борисівни. У травні 2017 року Рада Чернігівської філії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв рекомендувала до друку даний методичний посібник.

Пропонована робота зацікавить викладачів ДМШ та шкіл мистецтв. Вона заснована на особистому досвіді, а також на досвіді педагогів теоретиків.

Запропонований методичний посібник містить базові, для початкового етапу навчання, знання з обох предметів. Використані в ньому схеми та таблиці допоможуть учневі швидко засвоїти учбовий матеріал. До кожної теми додаються творчі завдання з поясненнями

до них. Ці завдання зрозумілі, корисні і дійсно допоможуть учневі краще запам'ятати теоретичну частину навчання гри на гітарі. Цікаво те, що тема з сольфеджіо пропонується у вигляді вправ на інструменті. Учень вже через 1-2 місяці навчання може знайти на грифі ноти у I позиції на всіх струнах, впевнено знати тривалості, грати до 5-ти маленьких п'єс на відкритих струнах у потрібному ритмі зі словами.

У останній частині посібника, пропонується музичний матеріал, розроблений з урахуванням важливих на початку навчання гри на гітарі вправ та навичок. Дані п'єси корисні та цікаві для учня, бо вони розвивають не тільки технічну, а ще й естетичну, емоційну та мотиваційну сторони музичного сприймання дитини. До кожної п'єси додається розмальовка, яка відображає запропонований образ, підібрані слова віршів українських авторів, надається завдання з сольфеджіо. Подібний комплексний підхід сприяє всебічному, поглибленому засвоєнню учнем музичної мови, а також зацікавлює та мотивує його до подальшого навчання.

«Творчий зошит» змістовно поєднує в собі такі важливі для початкового етапу навчання в музичній школі функції: встановлює міжпредметний зв'язок (гітара – сольфеджіо); допомагає учню отримати стійкі знання з предметів; робить уроки насиченими, цікавими, ефективними; мотивує дитину до музичного навчання.

Використовуючи творчий підхід та інноваційні методи навчання в музичній школі, ми спонукаємо учнів до активної розумової діяльності, розвитку творчих здібностей, а це, у свою чергу, допомагає досягти головної мети навчання – формування творчої, всебічно розвиненої, позитивно мислячої та естетично вихованої особистості.

Список використаної літератури

1. Нижник О.О. Інтеграція систем музичного виховання в загальноосвітній школі: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Методика викладання музики та методика музичного виховання» / О.О. Нижник. – К, 1996. – 41 с.
2. Рудницька О. Інтегративні зв'язки у викладанні предметів художньо-естетичного циклу / О. Рудницька // Початкова школа. – 2001. – № 5. – С. 40.

3. Стріхар О. І. Застосування принципів інтеграції в освітньому процесі навчання музичному мистецтву / О. І. Стріхар// Україна наукова: матеріали Дев'ятої Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції. – К., 2012. – Ч. III. – С. 57–59.
4. Ращепкина Л. Р. К вопросу об интеграции в образовательном процессе ДМШ // Теория и практика образования в современном мире: материалы VII Междунар. Науч. Конф. (г.Санкт-Петербург, июль 2015 г.). – СПб., 2015. – С. 79–81.

Гребенюк Тамара Іванівна

викладач по класу домри
Сновської школи мистецтв імені Н.Г. Рахліна

АНСАМБЛЬ ЯК ФОРМА СТИМУЛЯЦІЇ ЗАГАЛЬНО-МУЗИЧНОГО РОЗВИТКУ

Усі викладачі, які мають у своєму арсеналі для вирішення навчально-виховних завдань такий вид роботи як ансамбль, розуміють його значення та перспективи. Це той компонент процесу музичного навчання, де створюються умови для колективного музикування шляхом розкриття кращих індивідуальних можливостей учня. Ансамбль є такою формою роботи, яка сприяє розвитку інтересу та творчих здібностей всіх її учасників.

Актуальність ансамблевого музикування обумовлена пошуком значної кількості форм та методів, які стимулюють загальномузичний розвиток учнів. Як невід'ємна частина учбового процесу, ансамблева гра робить його цікавим та захоплюючим, допомагає учням набути важливих, різноманітних та корисних вмінь і навичок.

Головні завдання в класі ансамблю - це створення умов для індивідуального розвитку через залучення до колективного музикування шляхом зацікавленості, розвиток творчих здібностей для подальшого самовдосконалення, сприяння розвитку художньо-образного мислення, формування естетичного смаку.

Оскільки обрана тема є результатом особистого практичного досвіду і спостереженням за досвідом практикуючих викладачів, то

основна мета дослідження – довести, що отримані в цій діяльності висновки, є такими, які дозволяють стверджувати, що ансамблева форма роботи стимулює загально-музичний розвиток учнів.

Чим корисне спільне музикування? Це той вид діяльності, який дозволяє бути залученим до виконавства, незалежно від рівня володіння навиками гри на музичному інструменті. Адже, усвідомлення особистістю свого (навіть незначного, на перший погляд) внеску, сприяє підвищенню самооцінки і, як наслідок, стимулює бажання подальшого розвитку на шляху опанування інструменту.

Музичні враження, відчуття, які виникають від гри в ансамблі - темброві співзвуччя, яскрава динаміка - захоплюють єдністю творчих реалізацій, об'єднують та скеровують музичні емоції. З'являється почуття відповідальності перед колегами по ансамблю за результати спільної праці та якість концертного виступу. Таким чином, виховується колективна творча і виконавська дисципліна, закладаються підвалини вміння музикувати у складі великого колективу.

Ансамблева гра відкриває учням сприятливі можливості для всебічного ознайомлення з надбанням музичної літератури. Завдяки адаптованим аранжуванням, ансамблісти мають змогу долучитися до виконання творів, які їм не під силу виконувати сольо, а також знайомитися з музикою різних стилів та епох. Таким чином, ансамблева гра - це постійна і швидка зміна нових музичних вражень, інтенсивний потік багатой та різнохарактерної музичної інформації. Ансамблеве музикування сприяє розвитку емоційного відгуку на музику. Накопичення запасу яскравих слухових вражень стимулює розвиток художніх уявлень. На вершині емоційної хвилі відбувається загальний підйом музично-інтелектуальних дій.

Гра в ансамблі сприяє розвитку здібностей учня: музичного слуху, відчуття ритму, пам'яті, рухо-моторних навичок. Безумовно, що розвиток цих здібностей відбувається завдячуючи і іншим видам музичної діяльності - прослуховуванню музики, вивченню музично-теоретичних дисциплін, але безперечним є той факт, що цей процес є найбільш ефективним за умови безпосередньої участі учня. За словами С. Савшинського, кращим засобом розуміння і освоєння явища є його відтворення. Спонукою до такої дії може слугувати особистий інтерес, пробудження якого обумовлено певними факторами. Як зазначив Д. Кабалевський: "Інтерес до музики,

захоплення музикою, любов до неї - неодмінна умова для того, щоб вона широко розкрила і подарувала дітям свою красу, могла виконати свою виховну і пізнавальну роль” [5, с.14].

І саме ансамбль є формою сприяння розвитку інтересу до виконавства. Чинники, які слугують основою для його пробудження, мають витoki із всім відомого правила навчання: від простого до складного - поступово. Загальновідомий факт: для того, щоб опанувати твір, призначений для сольного виконання, потрібно докласти багато часу і зусиль. Для багатьох учнів проблемним питанням на шляху вивчення творів є подолання складності при розборі та освоєнні нотного тексту. На відміну від сольних п'єс, ансамблева партія (при написанні якої враховані індивідуальні можливості) дає змогу покращити техніку читання з листа, бо партії, як правило, одноголосні. Таким чином, в класі ансамблю на практиці закріплюються навички, отримані в класі з фаху. Завдяки легкій партії, учні достатньо швидко і без психологічної напруги засвоюють матеріал. Подібний метод дозволяє в короткий термін отримати результат цілісного виконання і скерувати роботу колективу для розкриття художньо-образної сфери твору, який вивчаємо.

Розвиваючи музичний слух, ансамблева гра є корисною і необхідною для розвитку гармонічного слуху. Саме акордова вертикаль, багатоголосся - вигідні умови для його розвитку. Важливим і найбільш складним розділом музичного виховання є виховання поліфонічного слуху. Здатність розчленовано сприймати і відтворювати декілька, сполучених в одночасному розвитку звукових ліній - це головна мета у виконанні складної поліфонічної тканини. І саме ансамблева гра розвиває вміння з самого початку слухати поліфонію, дає можливість вслухатися у всі складові елементи, полегшує відтворення, допомагає яскравіше відтінити, висвітлити окремі елементи звукової тканини.

Колективна гра впливає і на розвиток тембро-динамічного слуху. Це відбувається завдяки збагаченню фактури ансамблевих творів. Різноманітні тембральні краски, динамічні нюанси, штрихові ефекти - все це створює умови для яскравого та виразного виконання.

Найважливішою рисою якісного ансамблевого виконання є синхронність - єдине розуміння і відчуття партнерами темпу і ритмічного пульсу. Ритм - один із центральних елементів музики. Це категорія не тільки часо-вимірjувальна, але і емоційно-виразна та художньо-сміслова. Не секрет, що іноді учні виконують п'єси зі

значними темповими відхиленнями. Але, граючи разом, вони знаходяться у визначених метро-ритмічних межах. Ансамблева гра не тільки дає можливість керівникові диктувати правильний темп, але і формує в учнях вірне темпо-відчуття. Таким чином, ми бачимо, що ритм є першоосновою синхронної гри, а сама синхронність є першою умовою гри колективної.

Ансамблева техніка висуває перед виконавцями особливі вимоги. Головна складність - це вміння слухати не тільки те, що граєш сам, але і, одночасно, дослухатися до інших партій, які зливаються в єдине ціле. Отже, основне завдання кожного із виконавців - це осмислити і відтворити в своїй уяві ясний звуковий образ.

При виконанні ансамблевого твору, так як і сольної п'єси, необхідно вдумливе, детальне вивчення авторського тексту з точки зору мелодії, гармонії, ритму, форми принципів розвитку. Потрібно виявити смислову роль кожної партії. На різних етапах роботи увага виконавців повинна бути націлена на відпрацювання вміння слухати весь звуковий комплекс, знаходити вірні звукові співвідношення. Формуючи такий підхід з самого початку роботи в ансамблі, викладач створює умови для розвитку музичного мислення, яке є одним із важливих завдань у справі навчання гри на музичному інструменті та музичному вихованні.

Сучасне початкове музичне навчання основною метою вважає формування і виховання гармонійно розвинутої особистості з акцентом на формування музичної культури учнів. Так як мислення є одним із основних видів здібностей людини, то сформувати і виховати гармонійно розвинену особистість можливо за умови навчання логічно мислити. Саме тому розвиток культури мислення є пріоритетним завданням. Ансамблева форма роботи є сприятливими середовищем для концентрації уваги, а відчуття відповідальності налаштовує на співпрацю, створюються умови для дієвого застосування процесу мислення. Адже, саме в колективній роботі підвищується (завдячуючи відповідальності) значення головного методичного принципу: кожній фізичній дії завжди повинна передувати розумова дія.

Спостерігаючи за результатами гри учнів у колективі, можна зробити висновок, що цей вид роботи сприяє розвитку творчих здібностей та є стимулом для подальшої діяльності. Практично доведено, що учні, які грають в ансамблі, починаючи з молодших класів, зазвичай успішніше виконують програми з фаху, беруть

активну участь у концертних виступах. Останні, до речі, є головною мотивацією для активізації особистісного розвитку. Поєднання всіх факторів стимулює творче зростання учнів.

Список використаної літератури

1. Борисевич В.Г. Особенности формирования мышления учащихся-гитаристов//Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: Тезисы Пятой международной научно-практической конференции: 10-11 апреля 2010./ В.Р. Ганеев, редактор-составитель – Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2010. – С. 103-105

2. Грищенко В.І. Колективна музична творчість підлітків як фактор формування духовних потреб особистості// Соціалізація особистості: - Київ: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 1999. – С. 70-77

3. Грищенко В.І. Методика організації та роботи підліткового ансамблю гитаристів: автореферат дисертації на здобуття наукового ступіня кандидата педагогічних наук. – Київ: Київський національний університет культури та мистецтв., 2003. – С. 19

4. Ілляшов В. Ансамблі гітаристів: методичні рекомендації для викладачів спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання) – Чернігів: виробничо-комерційна фірма Диво, 2001. – С. 12

5. Кабалецький Д.Б. Як розповідати дітям про музику - Київ: Музична Україна, 1981. – С.14

6. Микитка А.В. Струнно-смічкові ансамблі: Навчальний посібник – Тернопіль: Підручники і Посібники, 2006. – С. 104

Рогоза Олексій Сергійович,
кандидат педагогічних наук, викладач-методист вищої категорії
Чернігівської міської школи мистецтв

КОНКУРСНА ДІЯЛЬНІСТЬ У РОБОТІ ПОЧАТКОВИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ЯК ДІЄВИЙ ВАЖІЛЬ ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ УЧНЯ

Головне призначення початкових мистецьких навчальних закладів — естетичне виховання дітей та підлітків. Оволодіння музичним інструментом на початковому етапі, набуття певних навичок гри, вивчення музично-теоретичних дисциплін є *допоміжними засобами* у процесі культурно-естетичного виховання особистості. Ці допоміжні засоби дуже часто сприймаються викладачами як головні, через що втрачається можливість виховати в *кожному учневі* любов до музики, бажання брати участь у самотійному або колективному музикуванні. Мова йде саме про всіх учнів, адже кожен, хто прийшов навчатися до музичної школи, повинен мати можливість отримати якісну початкову музичну освіту. Питання постає у наступному: учні розподіляються викладачем на певні категорії згідно їхніх здібностей, а це іноді призводить до того, що більш талановиті діти, звертаючи на себе увагу викладача, не дають змоги іншим отримувати в повному обсязі відповідний матеріал. Оскільки переважна більшість учнів початкових музичних навчальних закладів має середні музичні здібності, слід звернути увагу особливо на цю категорію дітей. Саме тут повинен мати місце індивідуальний підхід педагога під час вибору методів роботи з учнем. Викладачу необхідно провести діагностику музичних здібностей, рівня загальних знань, характеру особистості та сформулювати навчальний план, надаючи перевагу розвитку музично-інтелектуальних здібностей. Присутній в багатьох випадках учбового процесу ігровий тренаж, замість пошуку шляхів загального музичного розвитку учня, негативно позначається на якості занять.

Навчання в початкових мистецьких навчальних закладах не є професійним, однак від нього залежить подальша підготовка фахівців цієї галузі. Кількість абітурієнтів середньої ланки музичної освіти залежить від якісного початкового навчання. Необхідні для музиканта види діяльності (слухання музики, підбір на слуху, транспонування, читання з аркуша, гра в ансамблі, імпровізація,

створення власної музики тощо) дозволяють не лише навчити учнів любити музику, бути всебічно обізнаними та вихованими, але й стати професійними виконавцями, педагогами, слухачами.

В українській мистецькій освіті, на превеликий жаль, немає системи врахування кількості естетично вихованих учнів, які, закінчивши будь-який початковий мистецький навчальний заклад, люблять музику, відвідують концерти, беруть активну участь у самодіяльному колективному або сольному музикуванні. Ці особистості поповнюють культурний фонд нації, хоча, з тих чи інших причин, пішли навчатися в учбові заклади, які не пов'язані з музичним мистецтвом. Враховуються, як заслуги викладача, лише ті учні, які вступили до середніх або вищих музичних навчальних закладів, хоча дехто з них у подальшому не стає ані музикантом, ані викладачем, ані слухачем.

Конкурсна діяльність учнів, за умови професійного підходу викладача до своєї справи, має величезний вплив на музичний розвиток дітей та є гарним стимулом для їхніх занять музикою. В ході таких занять дитина отримує набагато більше корисної інформації, набуває певної кількості виконавських навичок, активізує розумові процеси. Підготовлений до конкурсу належним чином учень не тільки проявляє себе в достатньо складних умовах музичного змагання, але й набуває досвіду від інших конкурсантів. У багатьох випадках конкурси дають відповідний поштовх для подальшого розвитку учнів, дозволяють в майбутньому досягнути значних успіхів у навчанні музиці.

Виходячи із зазначеного вище, слід підкреслити, що особлива роль у музичному навчанні повинна відводитись участі учнів в конкурсах різного ґатунку: шкільних, міських, обласних, Всеукраїнських та Міжнародних. Відповідно, якщо діти займають призові місця або стають переможцями, то це значно впливає на їхній загальний музичний розвиток. Оскільки для досягнення найкращих результатів необхідний постійний рух вперед, а професійний рівень будь-якого виконавця з'являється та починає зростати в умовах музичних змагань найвищих рівнів, то особлива увага повинна бути спрямована на участь найбільш перспективних учнів саме у Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах.

Окрім відчуття змагання та перемоги діти отримують знання, спілкування з однолітками про набуття професійних навичок та певний досвід виконавської практики. Викладач, який працює в

напрямку удосконалення методики відповідного освітнього процесу, отримує багато нової інформації для покращення якості подальшої роботи. Мова йде про спілкування з педагогами з різним педагогічним досвідом, їхніми технічними можливостями в загальному сенсі, а також про вивчення стану музичного навчання та виховання дітей в різних регіонах країни, в яких існує відповідна велика різниця.

Звичайно, конкурс є дуже важким випробуванням, але це також одним з найголовніших засобів досягнення викладачем відповідного визнання, адже перемога його учнів на конкурсах будь-якого гатунку говорить про певний рівень професійності викладання. Це питання викликає деякі суперечки в педагогічних колах, оскільки підготовка до конкурсу має бути вчасною для учня і професійною та всебічною з боку вчителя. Іноді трапляється так, що викладач, намагаючись отримати перемогу, перетворює процес навчання на звичайний тренаж. Бажання швидко зробити конкурсну програму з учнем, що має середні музичні здібності, призводить до педагогічних помилок. Зазвичай це: надмірна допомога під час вивчення нот та ритмічного рисунку музичних творів, заучування з учнем в буквальному сенсі динамічної палітри, відмова від аналізу твору, фразування, відсутність пошуку особливостей виконання тощо. Під час такої підготовки учень не отримує належних знань, не набуває певних навичок роботи з музичним твором, зникає до того, що за нього завжди хтось буде шукати шляхи вирішення проблем будь-якого характеру. Це призводить до поступової атрофії мозкових реакцій, повної втрати самостійності під час занять музикою, до унеможливлення музично-інтелектуальних дій та творчої діяльності. В подальшому в учня згасає інтерес до музики, втрачається бажання працювати, а після цього дуже важко повернути таку дитину до музичної діяльності.

Підготовка учня до конкурсу — це, перш за все, величезна праця викладача, який задля досягнення поставленої мети повинен в буквальному сенсі «жити цим». Далеко не завжди, з тих чи інших причин, педагог має можливість фанатично віддаватися своїй справі, тому слід з розумінням ставитися до його успіхів або невдач.

Необхідно підкреслити величезну користь від шкільних конкурсів, на яких створюється атмосфера свята. На цих заходах роблять свої перші конкурсні кроки юні музиканти, тому важливою

для викладачів залишається чітка організація таких дитячих міні-фестивалів.

Взагалі, конкурс — це дуже складне випробування, після якого непідготовлені належним чином учні, зазнавши поразки, дуже часто стають байдужими до занять музикою, або в них назавжди вселяється страх публічного виступу. Але конкурс — це зірка, і вона сяє. Конкурс допомагає докласти максимум зусиль і зробити та виконати програму якомога краще. Загальновідомо, що дух змагання сприяє розвитку будь-чого у світі і музичне навчання не є виключенням. Найголовніше, конкурс не повинен бути метою, а має бути засобом досягнення мети. А головна мета — формування культурно-естетичної сфери, виконавської майстерності та музичного світогляду особистості!

Список використаних джерел:

1. Ільченко О.О. Питання сутності і структури музичного мислення / О.О.Ільченко // Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. — К.: Видавничий центр КНУКіМ, 2003. — Серія: Мистецтвознавство, вип. 9. — 150 с.
2. Лазарева А.Д. Учимся играя. Методическое пособие по обучению игре на гитаре детей младшего возраста / А.Д.Лазарева. — Харьков: МП Крок, 1997. — 68 с.
3. Рогоза О. С. Розвиток музичного мислення учнів початкових музичних навчальних закладів: Методичні рекомендації для викладачів музичних шкіл, музичних відділень початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання) / О.С.Рогоза. — К.: НАКККіМ, 2010. — 76 с.

Лущик Олена Василівна

викладач-методист вищої категорії музично-теоретичних дисциплін
школи мистецтв при Чернігівському музичному коледжі
імені Л.М. Ревуцького

КОРЕКЦІЙНО-РОЗВИВАЮЧА РОБОТА З ДІТЬМИ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ НА МУЗИЧНИХ ЗАНЯТТЯХ НАРОДНОГО ВІДДІЛУ

Корекційно-розвиваюча робота – це система спеціальних заходів, спрямованих на активізацію процесів компенсації, подолання або усунення недоліків пізнавальної діяльності дітей з обмеженими можливостями внаслідок вроджених або набутих вад здоров'я. Корекційно-розвиваюча робота – діяльність, що сприяє більш ефективному розвитку дитини, розкриттю і реалізації її здібностей в різних сферах.

У системі початкової музичної освіти можливе успішне навчання дітей з особливими потребами. До категорії таких дітей належать діти з ДЦП, вадами зору, слуху та іншими фізіологічними порушеннями.

У даній статті розглядаються питання успішного навчання дітей з вадами зору на народних відділеннях мистецьких шкіл, де вивчаються такі предмети: гра на інструменті (баян, акордеон, домра, гуслі, бандура та інші), ансамбль, оркестр, сольфеджіо, музична література, предмет за вибором (фортепіано, постановка голосу, композиція, імпровізація та інші види музикування).

Питаннями тифлопедагогіки, науки про навчання незрячих та малозрячих дітей, займалися багато науковців, зокрема Л.І. Моргайлик, В.П. Єрмаков, Г.А. Якунін, Н.С. Костючок, В.Т. Першин, В.А. Бельмер, О.П. Фесенко.

У роботі всіх педагогів, що навчають дітей з особливими потребами, важливо застосовувати такі ефективні педагогічні технології: педагогічне спілкування; створення комфортного психологічного клімату; створення ситуації успіху та розвиток комунікативних здібностей.

Одночасно з навчанням гри на різних музичних інструментах у мистецьких школах вирішуються і корекційні завдання: навчання орієнтуванню у просторі, вироблення вільної посадки з інструментом, розвиток міміки та пантоміміки, освоєння раціональних рухів, набуття вмінь вірного звуковидобування та виразного виконання

творів; координації рук та вправності рухів пальців; вироблення дихальних навичок. Результатом ефективної корекційно-розвиваючої роботи на музичних заняттях стає успішний розвиток музичного слуху, слухової уваги, розвиток гармонічного і тембрового слуху, музичної пам'яті та музичних уявлень; розвиток почуття ритму; навичок цілісного сприйняття музичного твору. Важливим результатом корекційно-розвивальної роботи з дітьми з особливими потребами має стати вироблення в них вмінь комунікативної та колективної діяльності. Спілкування і тісний контакт зі здоровими дітьми сприяють цьому.

З перших уроків ми вчимо спілкуватися дітей за допомогою музики, передавати словами зміст, почуття, емоції, які викликають ті чи інші твори. Важливо навчити висловлювати свою думку та точно добирати слова. Під час звучання музики можливо проводити різні вправи на розвиток не тільки слухової уваги але і координації рухів. Наприклад, учень слухає гру педагога і показує жестами та різними рухами рук у повітрі напрямок руху мелодії (вгору або вниз), характерні особливості і різні виражальні музичні засоби (швидко-повільно; голосно-тихо). Корпус та міміка мають також брати участь у передачі відчуття від прослуховування різнохарактерних музичних творів (весело-сумно, лагідно-сердито). Із самого початку навчання дитина, що не володіє знаннями та вміннями, активно занурюється у світ музики, знайомиться з елементами музичної мови, засобами музичної виразності, способами передавання людської думки через музичний твір, а також з формою музичного твору, його структурою.

Підспівування, виконання нескладних секвенцій, опанування нотної грамоти на слух за допомогою вчителя являють наступний етап розвитку музичних навичок учнів. Для злагодженої роботи на музичних заняттях вчитель може використовувати систему сигналів для початку виконання вправи: плескання в долоні, застосовування характерного звуку (удар олівцем по столу).

Організація дихання - важливий елемент корекційно-розвиваючої роботи, яка проводиться вже з перших уроків. Вправи на дихання виконуються під музику; для їх успішного виконання також необхідно пропонувати учням різні ігрові сюжети.

Вправи на «дихання рук» треба розпочинати ще перед навчанням гри на інструменті. Незрячі діти мають рухові викривлення різного ступеня, часто мають неналежний м'язовий тонус. Корекція у

напрямку пластичності і свободи рухів надзвичайно важлива як для музикування, так і для пристосування до життя взагалі.

Досвід показує, що спеціальній організації ігрових рухів з незрячими дітьми треба приділяти більше часу, ніж зі зрячими. Особливе місце тут займає специфічний спосіб тілесно-орієнтованого показу рухів, коли рука учня лежить на руці педагога або вчитель диригує разом з учнем, тримаючи його за руки.

Успішне навчання музиці дітей з особливими потребами вимагає неймовірної активізації всіх систем: слухової, емоційної, моторно-рухової. Тому базисними методами навчання є:

- 1) метод емоційно-чуттєвого контакту з учнем;
- 2) метод музично-пластичної гармонізації.

Ці методи застосовуються на всіх етапах навчання.

Особливе місце займає навчання гри на музичних інструментах. Орієнтування на інструменті (на клавіатурі) здійснюється учнями повільно, особливо на початковому етапі.

Досягнення максимальної свободи в пересуванні рук і пальців під час гри можливе лише після виконання спеціальних вправ для засвоєння переносів рук на різні інтервали.

Головне при цьому: перебороти бажання попередньо промацати учнем кожную клавішу чи струну, хоча таке спонукання незрячої дитини є найбільш природнім. Необхідно замість дотично-рухових виробити слухово-рухові зв'язки, поступово набути почуття відстані та здійснювати перенос рук зверху. Слухове уявлення про дистанції між звуками викликає адекватні просторові уявлення про реальні відстані.

У музичній грамоті для сліпих та малозрячих людей існує нотний точково-рельєфний шрифт за системою Брайля. Ця система доволі складна, її вивчення потребує довготривалого часу. Щоб навчитися грати по нотах Брайля, учню необхідно три-чотири роки, в той час, як зрячі діти засвоюють звичайну плоско-друковану нотну грамоту в перші місяці навчання. Тому незрячі учні вимушені довго грати без нот, на слух. Цей період приносить велику користь для розвитку слухового сприйняття, музичного мислення, розвитку музичної пам'яті. Вимушена гра без нот обертається на користь учня: набуваються навички аналізу мелодії та її швидкого запам'ятовування, розвивається ладове відчуття та почуття ритму.

Засвоєння різноманітних навичок та вмінь в усіх видах музичної діяльності на заняттях дають дітям можливість брати участь в процесі активного духовного переживання, творчого пошуку в єдності із самовираженням. Діти з особливими потребами створюють власну музику, успішно виступають на міжнародних та інших конкурсах, беруть участь у різноманітних концертах та творчих вечорах. Публічні виступи мають величезне значення для таких дітей. Вони навчаються спілкуванню у новому середовищі серед незнайомих їм людей, орієнтуватися у новій, незвичній обстановці. Ці діти не тільки відкривають для себе радість естетичної творчості, вони змінюють під час навчання ставлення до себе, до свого стану; набувають більш позитивний і оптимістичний погляд на життя і оточення.

Вся система педагогічного впливу на особистість дитини з особливими потребами – від навчання нормам існування в суспільстві, навчання орієнтуванню в просторі до засвоєння складних вмінь та навичок – спрямована на максимальне залучення її до оточуючого життя, затвердження соціального статусу, на подолання переживань у зв'язку із усвідомленням нею свого становища в оточенні здорових людей та сприймання, як цілісної особистості.

Таким чином, корекційно-розвиваюча робота із дітьми з особливими потребами на музичних заняттях допомагає розвитку музичних здібностей, формуванню розмовної функції, моторної координації та просторового уявлення. І, нарешті, сприяє реабілітації та соціалізації особистості. Тому необхідно удосконалювати корекційно-виховну та корекційно-розвиваючу роботу для покращення ефективності компенсаторних процесів у таких учнів.

Враховуючи психіку і моторику учнів з особливими потребами рекомендується дотримуватися індивідуального підходу до їх навчання: на рівні учбового плану, репертуару, контролю за виконанням технічних вимог, підбору спеціальних вправ для удосконалення точності рухів і оволодіння ними навичками самоконтролю. Рекомендується збільшити кількість годин для навчання таких дітей. Якщо йти вірними кроками в тому темпі, в якому засвоюють ці діти знання і отримують необхідні їм навички, - можливо досягти високих результатів. Адже сьогодні закладається надійний фундамент для успішного майбутнього таких дітей.

Список літератури

1. Бельмер В.А. Коррекционная работа на уроках в школе слабовидящих детей. – ВОС, 1976.
2. Выготский Л.С. Проблема культурного развития ребенка. Вестник Московского университета. Сер. 14, Психология. 1991. – №4.
3. Ермаков В.П., Якунин Г.А. Основы тифлопедагогтики. Развитие, обучение и воспитание детей с нарушениями зрения. – М., 2000.
4. Литвак А.Г. Тифлопсихология. – М., «Просвещение», 1985.
5. Першин В.Т. Поиск новых путей и средств обучения детей с нарушением зрения. – ВОС, 1985.
6. Фесенко О.П. Соціально-психологічні проблеми інтеграції осіб з глибокими аномаліями зору у суспільне життя. – Чернівці-Букрет, 2007.

Петрухно Тетяна Григорівна

викладач по класу баяна

Прилуцької дитячої музичної школи імені Л.М. Ревуцького

СЦЕНІЧНЕ ХВИЛЮВАННЯ ТА ЗАСОБИ ЙОГО ПОДОЛАННЯ

Вміння передати музичний образ має вагому психологічну основу, без якої процес його створення буде неповним. А питання сценічного хвилювання, страх публічного виступу й методи їх подолання неминуче виникають перед юними музикантами та їхніми педагогами. Важливо виявити основні причини сценічного дискомфорту учнів і знаходження засобів його подолання.

Найбільш детально проблема виникнення страху у дітей та засобів його подолання розглянута О.Захаровим. В інших роботах автори торкаються цієї теми лише побіжно. Деякі автори називають вихід на сцену «лакмусовим папірцем» професіонала – це своєрідна «вершина форми; найвищий емоційний і психофізіологічний стан». Ю. Цагареллі вказує на те, що будь-який сценічний виступ може розглядатися «як підсумкова діяльність в екстремальних умовах». При цьому, емоції, які слугують спусковим механізмом стресової реакції, дуже сильні і здатні стерти весь підготовчий період.

Сценічне хвилювання вважається проблемою багатьох акторів, музикантів, спортсменів, всіх, хто спілкується з великою аудиторією.

Виступ на естраді, зазвичай, викликає хвилювання. Це зумовлене особовим творчим станом психіки виконавця. Іноді хвилювання сприяє більшій яскравості виступу, але частіше цей стан позначається на грі негативно. У різних учнів він проявляється по-різному. Викладачам, батькам слід розрізняти емоції, відповідно реагувати на стан учня. Тому, коли учні відчують перед виступом природне почуття тривоги, хвилювання, вони мають відчувати на собі не надмірну опіку викладачів та батьків, а їх дружню підтримку.

Важливо також враховувати причини виникнення страхів. Їх повинні виявляти дорослі, які оточують дитину. Викладач має постаратися визначити причини страху сцени в такого учня й спрямувати зусилля щодо його подолання таким чином, щоб впливати не на зовнішній бік, а на причину страху, на умови і обставини, що його спричиняють.

Є різні етапи підготовки до публічного виступу. Це робота над програмою, репетиції, психологічна підготовка. Велике значення має створення ніби «концертної обстановки» в класі на уроках. Викладач сидить на відстані в ролі слухача. І тут важливо прослухати твір повністю, не перериваючи гру. Дітям з середніми і слабкими музичними здібностями необхідно надавати можливість якомога частіше виконувати твори в присутності учнів, батьків.

Сценічне хвилювання є невід'ємною частиною концертного виступу. Цей стан мобілізує найглибинніші резерви внутрішніх сил, енергії та здібностей виконавця. Саме під час гри для публіки виконавець стає співавтором музичного твору. І той, хто вміє зробити стан сценічного хвилювання своїм союзником, одержує можливість проявити всі грані свого таланту. Без цього виконання музичного твору стає механічним процесом відтворення тексту.

Надмірність хвилювання стає проявом страху перед концертним виступом, призводить до негативних наслідків. До виступу на сцені учня потрібно готувати зазделегідь, і якщо викладачеві вистачить терпіння, знання не тільки музичного матеріалу, але й вікових та індивідуальних особливостей учня, то виконання музичного твору стане яскравим.

Список літератури

1. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарёв. – М., 1997. – 352 с.

2. Голубева Е. Проблема сценического волнения [Электронный ресурс] / Е. Голубева. - Режим доступа: <http://www.rae.ru/forum2012/195/296>
3. Григорьева Д.М. Многоликий сценический стресс. Опыт изучения // Д.М. Григорьева, А.М. Федорова–Гальберштам, Исполнительское искусство и музыковедение параллели и взаимодействия. – М., 2010. – 744 с.
4. Литвиненко Ю. Роль публичных выступлений учащихся в процессе обучения музыки [Электронный ресурс] / Ю. Литвиненко. - Режим доступа: http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-1-2010/litvinenko_07_03_2010.pdf
5. Сабурова С. Мотивационно-смысловая принадлежность к профессии как преодоление сценического стресса музыканта-исполнителя / С. Сабурова // Личность в экстремальных условиях и кризисных ситуациях жизнедеятельности: Сборник научных статей III Международной научно-практической конференции / Под ред. Р. В. Кадырова. – Владивосток : Морской государственный университет, 2014. – 376 с. – С.64-70
6. Станиславский К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский // Собр. соч. в 8 т. - Т. 3. - М.: Искусство, 1955. – С.286.

Омеляненко Лілія Петрівна

викладач по класу гітари

Сновської дитячої музичної школи імені Н.Г. Рахліна

АНСАМБЛЬ ЯК ТВОРЧА ФОРМА ЗАЦІКАВЛЕНОСТІ УЧНІВ У МУЗИКУВАННІ

*«Без музики виховання
не може бути повноцінним»
В.О.Сухомлинський*

Колективне музичення існує з давніх-давен. Ще в «Повести временных лет» розповідається про різні види ансамблевого музикування.

Ансамблеве виконавство – це складний, багатогранний процес. Основою майстерності колективу є копітка спільна робота, у процесі якої досягається необхідна злагодженість виконання музичного твору, його цілісне художньо-образне звучання, завдяки зусиллям кожного ансамбіста. Навіть за умов ідеального виконання кожним своєї партії, музиканти мають опрацьовувати музичний матеріал колективно. Тут надзвичайно важливим є рівень підготовки кожного музиканта, від якого залежить ансамблева майстерність колективу загалом. Водночас майстерність окремого виконавця ще не є запорукою бездоганної цілісності ансамблевої звучності.

В ансамблі грають різні за своїми здібностями учасники. І в цьому є позитивні моменти, адже слабші неминуче рівняються на активних, творчо-ініціативних учнів. Такий взаємовплив сприяє підвищенню ансамблевої гри. А слабший учень може творчо розкритися. Та й яскравий, надто емоційний учень мусить стримувати свій темперамент, зважаючи на колективні наміри. Працюючи над твором, учасники ніби змагаються: хто краще виконає свою партію. Колективна гра максимально мобілізує виконавців.

Інструментальний ансамбль відкриває можливості для виховання й розвитку художнього та образного мислення виконавців. Діалогічне ансамблеве мислення – одна з важливих категорій психології – є закономірним фактором спільного виконавства, адже на основі такої взаємодії формуються потрібні тут виконавські навички. Розвиток музичного мислення ансамбіста залежить не лише від його особистих здібностей, а також й від рівня підготовки, ставлення до життя, до партнерів.

Основною передумовою цілеспрямованого розвитку музичного мислення ансамбіста є методично обґрунтований добір навчального та концертного репертуару, постійний процес пошуків нових творів, які мають відповідати технічним можливостям виконавців, а також засобам виразності певних інструментів. Важливим фактором є те, що учасники ансамблю постійно прилучаються до шедеврів світової класики, до кращих зразків сучасної, народної і авангардної музики.

Серед компонентів, які об'єднують музикантів в єдиний виконавський організм, домінуючим є відчуття темпу і ритму. На

відміну від сольного виконання, ансамблева гра не дає волі щодо темпових і ритмічних відхилень, а навпаки, вимагає ритмічної стабільності. Темпо-ритмові відхилення, які виникають внаслідок того, що в кожного музиканта може бути «своя» довжина однакових тривалостей, або неточностей у поєднанні різних ритмічних груп, відмінне ставлення до темпу при посиленні чи послабленні звучання, призводять до руйнації ансамблю.

Отже, гнучкість у темпо-ритмічному відношенні має стати важливим фактором в роботі кожного учасника ансамблю, адже будь-яке порушення ритму спотворює музичний твір. За умови застосування чіткого ритму, коли звучання партій зливається в один образ, виконання твору має стати художньо-довершеним, а музиканти можуть почувати себе єдиним цілісним організмом.

Робота над ритмом має стати основним завданням у питаннях ансамблевої синхронності – точним збігом різноманітних тривалостей, пауз, цезур, фермат тощо...

Одним із важливих компонентів ансамблевого художнього виконання є темп. Тому, працюючи над удосконаленням звучання того або іншого твору, слід надавати особливого значення темпу, адже від цього залежить створюваний ефект.

Не менш важливим фактором виступає динаміка й агогіка, роботу над якими треба починати з першої репетиції. Під час розучування й виконання музичних творів необхідно звертати увагу на всі динамічні позначки, проставлені в партіях, дотримуючись суворої градації сили звуку під час виконання кресендо, димінуендо, форте–піано та піаніссімо–фортіссімо. Це додасть твору динамічної рельєфності, що вплине на емоції слухачів.

В ансамблі необхідно вміло збалансовувати силу звучання голосів, дотримуючись єдиної динаміки, але й не забувати про диференціацію звучності окремих партій. Адже іноді, на тлі основної мелодії, необхідно динамічно підкреслити або певний підголосок, або гармонічне заповнення тощо.

Важливою умовою ансамблевого виконавства є досконале володіння технікою штрихів. Кожен музикант повинен звертати увагу на чіткість, організованість, якість виконання штрихів. Робота над штрихами в ансамблі є надзвичайно відповідальною. Використання різних штрихів, так само як і недотримання єдиної аплікатури в конкретній партії – недопустимі!

Усі ці вимоги стосуються високої культури виконання, в центрі якої є якість звуку. Контроль над звуком – найважливіший обов'язок виконавця. Звук повинен бути чистим, прозорим, без зайвих призвуків. Тут також необхідно нагадати і про зайві звуки, які виникають під час необережного «чіпляння» сусідніх струн. В ансамблевому виконавстві це явище також є недопустимим! Гра в інструментальному ансамблі відкриває великі можливості для виховання художнього та образного мислення виконавців.

Ансамблева музика є одним з найсильніших засобів розвитку музичного смаку й розуміння музики, чіткого відчуття ритму і темпу. Специфіка жанру вимагає від музикантів великої художньої і технічної майстерності, цілої низки навичок ансамблевого виконавства. Музикант повинен слухати ансамбль в цілому і чути свою партію в загальному ансамблевому звучанні, прирівнювати силу звучності власного інструмента до загального звучання, відчувати співвідношення в темпі, динаміці, агогіці.

Гра в ансамблі повинна починатись із відпрацювання найпростіших навичок шляхом їхнього поступового ускладнення. Кожен музикант повинен враховувати всі музичні голоси, слухаючи виконавця, який сидить від нього праворуч, а також того, що сидить ліворуч, тобто вміти оперативно підкорювати власну гру гри своїх партнерів та вміти одночасно стежити за кількома компонентами колективного виконавства.

Виконавський процес вимагає якісно нової, суб'єктивної взаємодії, встановлення в колективі тісних творчих взаємозв'язків, спільного художньо-емоційного співпереживання музики, адекватного художньому задуму композитора.

Колективна праця – це виховний процес, адже успішність репетицій повною мірою залежить від творчої ініціативи кожного учасника. Творче спілкування виховує, крім професійних якостей, такі важливі моральні цінності, як працелюбство, дисциплінованість, колективізм і, головне, приносить величезну моральну і душевну насолоду.

Тож, варто ще раз зауважити, що головна мета роботи в класі ансамблю - це зацікавити не тільки професійно-зорієнтованих дітей, яких в наш час досить мало, а й тих, хто не буде після закінчення школи продовжувати навчання у вищих навчальних музичних закладах, сформувати їх естетичні смаки, розвинути художньо-творчі здібності для подальшого самовдосконалення.

Практично доведено, що учні, які грають в ансамблі, починаючи з першого року навчання, зазвичай успішніше виконують навчальні програми з фаху, беруть активну участь у шкільних, міських і міжнародних заходах як солісти та як учасники різних колективів, а це стимулює їх подальше творче зростання.

Підсумовуючи можна зробити висновок, що удосконалення навчального процесу, пошук і впровадження нових форм і методів навчання, що стимулюють та зацікавлюють творчу активність учнів - одне з найактуальніших завдань на сучасному етапі при заняттях у спеціальному класі. Творчий процес при засвоєнні навчального матеріалу зумовлює підвищення мотивації навчання і допомагає найбільшою мірою реалізувати музично-творчі здібності учнів, їх можливості та потреби.

Ансамблеве музикування - це предмет, який активізує творчу діяльність учнів. Варто погодитись із думкою Матвійчук Л., що чим раніше вихованець музичної школи братиме участь в ансамблях різних форм і складів, тим більш результативним і перспективним буде навчання для нього. Ансамблі різних форм є обличчям шкіл, їхньою гордістю.

Колективи, що створюються на базі ДМШ, допомагають здобути якісну музичну освіту молоді, роблять музику необхідною життєвою потребою для людини і після закінчення мистецького навчального закладу. Формування естетично розвиненої, духовно збагаченої, творчої особистості за допомогою музичного мистецтва є основним завданням таких шкіл. А ансамбль є однією з важливих ланок в зацікавленні та заохоченні до творчої активності учнів.

Список літератури

1. Трошина В.Т. Основні напрями в роботі з ансамблем/ В.Т. Трошина. – Електронний ресурс. Режим доступу: uawsi.com/10/103212.html
2. Цой О.В. Перші уроки фортепіанного ансамблю/ О.В.Цой. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.uchstelya.com/music/7319>
3. Агафшин П. Школа гри на шестиструнній гітарі/ П. Агафшин. – Москва: Музика, 1983р.
4. Олефір Е.Є. Ансамблеве музичення у класі скрипки як фактор активізації творчого процесу в сучасній музичній освіті/Е.Є.

- Олефір// Теоретичні питання культури, освіти і виховання/ зб. наук. праць КНЛУ. Київ. 2012. – №45 – С.151 – 156
5. Матвійчук Л.Д. Методологічні аспекти ансамблевого виконавства як складова домрового мистецтва/ Л.Д. Матвійчук// Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського/ зб. наук. статей. – Київ. – 2014. – №110. – С.234 – 244
6. Плянченко Т.М. Виховання школярів засобами колективно – інструментального музикування/ Т.М. Плянченко. Електронний ресурс. Режим доступу: elibrary.kubg.edu.ua/1571

Корнєва Валетина Анатоліївна

викладач по класу баяна

Прилуцької музичної школи імені Л.М. Ревуцького

ДОНОТНИЙ ПЕРІОД НАВЧАННЯ БАЯНІСТА

Початкове навчання на будь-якому інструменті – це один з найбільш відповідальних етапів.

Музикант-початківець, не маючи ніяких вмінь, знань та навичок, повністю довіряє своєму викладачу. Будь-яка помилка чи прорахунок у його роботі надалі дуже дорого обходяться для учня.

Погано поставлений інструмент, скутий і затиснутий ігровий апарат приводять до того, що учень, не маючи позитивних результатів гри, швидко втрачає інтерес до навчання, займається нерегулярно, після закінчення музичної школи, коледжу практично не застосовує інструмент у роботі, самостійному музикуванні не прагне вдосконалювати свої виконавські навички і вміння.

Донотний період можна поділити на невеликі етапи:

- робота з учнями починається з правильної посадки, постановки рук, положення інструменту;

- на початковому етапі навчання важливим є придбання навичок ведення міху;

- дуже важливо формувати елементарні навички слухо-рухового взаємозв'язку в грі юного баяніста (вчити на слух невеликі п'єси, вміти їх транспонувати).

Баян – один з не багатьох інструментів, який має можливість наслідувати вокал. Тривалість звуку, динаміка, характер твору регулюються за допомогою міху. Перші навички звуковидобування потрібно починати з вправ («Маленька буря», «Спокійне дихання»). Викладачеві важливо постійно контролювати рухи рук по клавіатурі баяна. Слід враховувати, що весь початковий репертуар складають пісеньки, лічилки, примовки на одній-двох нотах, штрихом *Legato* і *Non legato*.

Комплексне тестування учня дозволяє педагогу отримати відомості про його музичні здібності та інші індивідуальні якості (тип психіки, рівень інтелекту). Емоційний відгук учня на музику – найважливіший показник його музичних здібностей, основна ознака музикальності. Слух і ритм перевіряються традиційними способами.

У допотному періоді широко застосовують різні форми роботи з учнем, які стимулюють його власну творчість (рух під музику, малювання, вербальний опис змісту музики).

Головним критерієм, що визначає можливість переходу до навчання по нотах, треба вважати здатність учня досить впевнено підбирати на слух нескладні мелодії, транспонувати їх.

Однак не слід надмірно затягувати цей етап, так як в учня може скластися і закріпитися певний стереотип дій і уявлень про зміст роботи з музикою. У деяких випадках це може призвести до небажання грати по нотах, вивчати їх. У той же час не слід проводити чіткої часової межі між допотним періодом і переходом до навчання по нотах, особливо в тих випадках, коли учень повільно рухається у своєму розвитку.

Список літератури

1. Белобородова В. К. Развитие музыкального восприятия младших школьников // Музыкальное воспитание в школе. - 1976.- № 13.
2. Бодина Е. А. Воздействие музыки на воспитание личности/Е.А.Бодина // Педагогика. - 1992. - № 5.
3. Ветлугіна Н.О Музыкальний розвиток дитини /Н.О.Ветлугіна // Мистецтво і школа. - 1968.
4. Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. / Составитель А.М. Гольцман, общ. ред. М.Е.Тараканова. – М.: Сов. композитор, 1982.

Сидорова Наталія Василівна,
викладач по класу бандури
школи мистецтв при Чернігівському музичному коледжі
імені Л.М. Ревуцького

ПСИХОЛОГІЧНА ПІДГОТОВКА УЧНЯ-БАНДУРИСТА ДО ВИСТУПУ НА СЦЕНІ

Проблема сценічного хвилювання – одна з найбільш актуальних для учнів-виконавців.

На сьогоднішній день тема сценічного хвилювання так само актуальна, як і 500 років тому, коли почали з'являтися праці в даній галузі. Актуальність даної проблеми пов'язана з потребою особистості у самоактуалізації (прагненні до найбільш повного виявлення і розвитку своїх особистих можливостей) та самоідентифікації (відповіді на питання про ставлення до самого себе), у розвитку особистих якостей в професії музиканта.

Проблема адекватної поведінки на сцені породжена безпосередньо виконавською практикою: музикантові необхідно «пропустити» твір через себе і подарувати бачення глядачеві. Проблема не нова.

У випадках, коли причиною сценічного хвилювання є надмірно лабільні емоційні процеси (нестійкий емоційний стан, який може змінюватись залежно від факторів зовнішніх і внутрішніх подразників), необхідна практика самоспостереження.

Слід враховувати психологічний тип особистості учня. Для подолання надмірного сценічного хвилювання необхідні методики розвитку не тільки емоційної сфери особистості, а також когнітивних (пізнавальних) і вольових процесів.

Важливо враховувати емоційну складову (почуття, переживання, потреби, емоції) психологічної гігієни учня, встановити вірний режим роботи.

Навіть найдосвідченіший музикант не застрахований від провалу на сцені, якщо він не готовий до виконання. Рівень підготовки виконавця залежить не лише від його минулого досвіду, але і від того, що відбувається із суб'єктом з початку виконання, від способу його реагування на сценічну ситуацію, яка завжди залишається підвищеним стресогенним чинником.

Викладачу, при вихованні сценічного самопочуття в учня, слід звернути увагу на необхідність вирішення найбільш проблемних питань :

- залежність самовладання від довільної зосередженої уваги;
- загострення свідомого контролю над автоматично налагодженими процесами;
- вплив «надконтролю» на творчу діяльність;
- використання «уявлень, що вводяться замість дійсності»;
- вміння користуватися «завданнями-діями»;
- встановлення вірного режиму праці.

У роботі з учнем, для отримання тривалого ефекту, необхідна спільна участь викладача, батьків і психолога.

Кендзерська Алла Іванівна

викладач по класу домри

Прилуцької музичної школи імені Л.М. Ревуцького

ТВОРЧИЙ ПІДХІД І ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ВИКЛАДАЧА-ДОМРИСТА

Артистом може бути лише той музикант, якому є що сказати слухачеві від себе, і він вміє це робити, встановлюючи творчий контакт з аудиторією у процесі свого виступу. Часто ми зустрічаємося з таким поняттям як «естрадне хвилювання». Про це написано багато цікавого і корисного, говорить досвід величезного числа музикантів. Щоб уникнути зупинок під час виконання, необхідно все передчути, щоб звучання музики лилося безперервним потоком в уяві, захоплюючи за собою моторику. Виразність виконання – головне завдання навчання і виховання музиканта.

Типові недоліки:

Нерідко домристи включають до свого репертуару твори, які не варто було грати на домрі. Це призводить до недостатності музично-виконавської культури. До поширених метро-ритмічних недоліків відносяться як зневага до початкової виразності метро-ритму, так і

зловживання прийомами. У цьому комплекті помилок частіше за інших зустрічаємо:

- тремоло буває недостатньо частим;
- одноманітність атаки і завершення тремоло;
- припинення тремоло виконується «шльопанням» медіатора, невиправдане раптове сфорцандо;
- форте буває форсованим, а піано рідким і тихим;
- окремі звуки мимоволі акцентуються всупереч музичній логіці;
- музикант ховає недосконалість виконання за фортепіанною партією.

Розвиток ініціативи учня та контроль за методикою виконання домашнього завдання.

В окремих випадках доцільно проводити спеціальні заняття, присвячені вихованню навичок самостійної роботи учень в класі вчить заданий матеріал, а вчитель керує його роботою. Формування навичок самостійної роботи – це складна проблема педагогіки, що не все піддається узагальненню. Шкідливим є формальне заповнення призначеного часу, не дивлячись на притуплення, розсіювання уваги, фізичну втому учня. Найбільш складним та відповідальним завданням педагога зі спеціальності є вміння стимулювати в учня музичну ініціативу.

Функції рук домриста в досягненні чіткої артикуляції.

Права рука:

Основними прийомами гри на домрі є удар і тремоло.

При ударі велику роль відіграють такі три моменти:

- зміна амплітуди розмаху;
- глибина занурення медіатора в струни;
- сила стискання медіатора.

Ліва рука:

Велика увага надається роботі пальців лівої руки у виконанні підкреслених звуків – акцентів, маркато, сфорцандо – особливо при тремолованні.

Музиканту важливо не полишати творчих пошуків «родзинки», здатної поживити музичну побудову твору через певний художній прийом. Корисно включати в програми учнів твори, що містять імпровізацію. Володіння різноманітними способами

звукovidобування і прийомами гри на домрі, використання різних штрихів і їх поєднання – основа виразного виконання.

Список літератури:

1. Вольська. Технологія виконання барвистих прийомів гри. – Свердловськ, 1998.
2. Лисенко М.Т. Методика навчання гри на домрі. – К., 1990.

Суворова Марина Федорівна
викладач-методист вищої категорії
Чернігівської міської школи мистецтв

ВІД АНСАМБЛЮ – ДО СОЛО В «НАТХНЕННІ»

Не секрет, що колективна творчість найбільше приваблює дітей, викликає у них зацікавленість до мистецтва. «Колективне музикування, де навіть молодші учні залучаються до виконання складних творів, – справедливо вважають керівники капели бандуристів «Натхнення», – не тільки зміцнює і розвиває дружні стосунки між учнями класу бандури. Воно формує у дітей захоплення українською піснею, спонукає до вивчення національних традицій та звичаїв українського народу, його невичерпної пісенної спадщини, сприяє розумінню загальнолюдських цінностей». Важливо, що гра в ансамблі не є для учасників капели суто навчальним процесом, який не виходить за межі репетиційного класу. Викладачі надають першочергового значення активній концертній діяльності колективу, накопиченню учнями сценічного досвіду.

Завдяки активним діям О.М. Пінчук та М.Ф. Суворової капела має в своєму творчому доробку численні перемоги на міжнародних, всеукраїнських, регіональних, обласних та міських конкурсах і фестивалях. Створений шляхом об'єднання двох шкільних ансамблів бандуристів колектив, за роки плідної праці творчого тандему викладачів та обдарованих дітей, набув значного рівня виконавської майстерності. Як наслідок, юні чернігівські бандуристи постійно отримують запрошення до участі у мистецьких акціях, різноманітних

конкурсах виконавців на народних інструментах, популярних фестивалях вокально-хорових колективів. Немає сумніву, що саме концертні виступи та участь у конкурсах найбільше запам'ятовуються юним музикантам (а з роками стануть найяскравішими спогадами дитинства), мають виховну функцію, спонукають до нових перемог, активізують здійснення ще масштабніших творчих проєктів. З таких подій і складається творча біографія колективу.

Швидко розширюється географія гастролей чернігівських бандуристів. За останні роки капела «Натхнення» відвідала з виступами Батурин, Дніпропетровськ, Донецьк, Запоріжжя, Ніжин, Одесу, Ялту, болгарське місто Бургас, Київ та місто Львів. Враженнями щодо гастрольних поїздок ділиться Марина Суворова: «Незважаючи на переїзди та напруженість конкурсних виступів, яскраві незабутні спогади залишилися у серцях дітлахів. Усе матеріальне відступає на останній план у порівнянні з духовним надбанням побаченого і почутого. Дніпропетровські спогади сповнені насиченою програмою фестивалю, успішним виступом на конкурсному прослуховуванні, спілкуванням з колегами, широтою Дніпра, різноманітністю українських вишиванок, яскравими кольорами національних костюмів, теплими сонячними днями і надзвичайно позитивною енергетикою атмосфери, що панувала на святі музики. Ялта ж поглинула морем – не тільки холодним і лазурним: морем вражень і здивувань, радощів і щастя. Для учасників колективу щастям було вже те, що вони почувалися вільними і водночас, дуже відповідальними. Про це красномовно говорили їх зосереджені обличчя перед виступами, широко відкриті очі, посмішки, як реакція на почуте й побачене, під час екскурсій – діти були по-справжньому щасливими!».

Викладачі та учні віддають капелі бандуристів багато часу і зусиль – творче життя колективу насправді стало частиною їх власного життя. Серед учасників капели – учні міської школи мистецтв. Чимало з них вже стали лауреатами міжнародних, всеукраїнських та обласних музичних конкурсів. Незважаючи на значне навантаження учнів у загальноосвітній та мистецькій школах, концертна діяльність капели триває.

Заздалегідь дбаючи про підготовку кадрів для концертуючого колективу, керівники капели згуртували учнів молодших класів у невеликі ансамблі – своєрідні творчі лабораторії, де маленькі

бандуристи набувають виконавського і сценічного досвіду, опановують репертуар та, з часом, легко включаються у роботу великого колективу. Робота з учнями 0-1 класів починається у віці – 7-8 років. Саме в цьому віці найбільш сприятливі умови для впливу на емоційну сферу дитини, тому найголовнішою метою має бути художнє мислення в усіх формах роботи.

У складі капели активно розвиваються ансамбль «Промінці», молодший ансамбль бандуристів «Намисто» та старший ансамбль «Калинонька», які успішно виступають як самостійні концертні одиниці. І капелу, й ансамблі нерідко можна побачити і почути у загальноосвітніх школах, їхні виступи – окраса міських та обласних культурних заходів. Доброю традицією стала участь капели бандуристів «Натхнення» у заходах Палацу дітей та юнацтва, обласної дитячої бібліотеки ім. М. Островського, обласного управління МНС України тощо.

Капела «Натхнення» постійно бере активну участь у звітних концертах м. Чернігова і Чернігівської області, міської школи мистецтв та її народного відділу. Бандуристи отримують значну підтримку від керівництва школи мистецтв у особі її директора Олени Савченко – дієвого керівника, активного реформатора. Сприяють роботі капели й заступники директора Ірина Решетник та Ірина Сіроус, завідувача відділу народних інструментів Наталія Ільченко. У свою чергу, бандуристи постійно поповнюють шкільну скарбничку перемог дипломами лауреатів, грамотами і подяками адміністрації міста, області тощо.

За останні роки розвитку бандурної школи виникло багато нових методик викладачів різних рівнів кваліфікації з урахуванням практичного досвіду. Так у керівників капели «Натхнення», передаючи досвід роботи з ансамблем 0-1 класів, виникла потреба скласти методичний зошит найголовніших засад, на які має спиратися керівник - не тільки початківець, а й педагог із досвідом.

Методичні поради:

1. Керівник має готувати та продумувати план кожного уроку, він має бути послідовним, закріплюючим та зростаючим
2. Готувати нову вправу, новий елемент на основі нового матеріалу.
3. Аналіз кожного виду роботи.
4. Умови проведення репетиції (провітрене приміщення, розташування стільців: щоб дитина сиділа відкрита до керівника,

одяг дітей відповідно до температури в приміщенні та кліматичних умов ззовні, туалет, вимиті руки до початку уроку).

5. Бажано привчити дітей до самоорганізації своїх робочих місць та підготовки до уроку.

6. Характер дітей, психологічний стан, , відповідно цього розподілення ролей по кожній формі роботи.

7. Зміна виду діяльності для кожної дитини на початковому етапі, враховуючи швидку втомлюваність і гіперактивність сучасної малечі. Будь-яке завдання провести через гру, підключаючи ударні й шумові інструменти (трикутник, маракаси тощо).

8. Викладач обов'язково грає на інструменті, розкриваючи музичний матеріал і зацікавлюючи до голосу, тембру інструмента, до різних музичних жанрів на основі «трьох китів» музики: пісні, танцю, маршу.

9. Обов'язкове закріплення попередньо вивченого матеріалу.

10. Діти постійно озвучують свою роботу: сольфеджують, рахують, розказують вголос мету вправи чи роботи над музичним твором.

11. Керівник ансамблю повинен тісно спілкуватися та радитися з викладачами з фаху про музичні здібності дитини, психологічний стан характер, здоров'я дитини та сімейні обставини.

12. Дуже бажана присутність викладачів з фаху на колективному музиченні та тісний контакт і взаємодія між всіма викладачами.

13. Підготовка учнів 0-1 класів на уроках з фаху до роботи в ансамблі.

14. Збереження та підбір репертуару, який би дав змогу концертувати маленьким музикантам, починаючи уже з кінця першого півріччя.

15. Обов'язковий показ колективного виступу ансамблю «Промінці» на звітному концерті для батьків у кінці першого півріччя на святі Святого Миколая та в кінці другого півріччя на святі «Натхненні зустрічі».

Сіренька Лариса Петрівна,
викладач по класу домри
Сновської дитячої музичної школи імені Н.Г. Рахліна

АНСАМБЛЕВА ГРА ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ УЧНЯ.

*«Перше знайомство з музикою повинно
починатись у колективній формі.
Правильно скоординована робота
ансамблю є потужним засобом
музичного розвитку дітей».*

Е. Пудовочкін

Музичне виховання - є одним із засобів формування особистості дитини. Важливо вже у ранньому віці дати дитині яскраві музичні враження, навчити відчувати музику. Діти залучаються до музичного мистецтва в процесі різних видів музичної діяльності: співу, гри на інструменті або в ансамблі. Спільне музикування не тільки допомагає зацікавити дитину грати на інструменті, але й сприяє активному вихованню емоцій, зароджує розуміння необхідності оволодіння елементарними навичками, розвиває в учня уявлення про гармонічне поєднання мелодії та акомпанементу. Гра в ансамблі – чудовий стимул для розвитку слухових і технічних навичок на всіх етапах формування виконавця.

Як зазначав великий скрипаль і педагог Л. Ауер у своїй праці «Моя школа гри на скрипці», розкриття індивідуальності учнів і сприяння їхній самодіяльності є підґрунтям усієї музично-педагогічної роботи. Відчуття емоційної свободи і зняття психологічної напруги під час ансамблевого музикування створюють необхідні умови для яскравішого розкриття творчого потенціалу виконавців.

Методика раннього ансамблевого музикування саме на інструменті сприяє технічному і художньо - емоційному розвитку виконавця в подальшому це на практиці доводять викладачі. Ранні спроби гри в ансамблі є фактором зацікавлення початківців та їх майбутнього творчого зростання. Вони стимулюють розвиток творчого потенціалу і працездатності. Тому вважається доцільним використання ансамблевої форми музикування вже на початковому

етапі навчання. Рекомендується використовувати ансамблі різноманітні за кількісним складом. Спочатку це може бути дуетна форма виконання творів «учень-викладач». Викладач виконує мелодію, а учень - другим голосом на відкритих струнах. Виконання твору з акомпанементом (з викладачем-концертмейстером) є також однією з початкових форм ансамблевого виконавства, що сприяє організації ритмічної та динамічної дисципліни. Ці форми можна використовувати вже з перших уроків. Музичні твори для початківців повинні бути доступними. Учні, які грають в ансамблі з першого року навчання, зазвичай, успішно виконують програми з фаху, беруть активну участь у шкільних, міських та ін. заходах як солісти і як учасники ансамблю. Головне - творча атмосфера і взаєморозуміння, яке спонукає для розкриття виконавського потенціалу учнів, стимулює їх подальше творче зростання.

Велике значення для плідної роботи будь-якого колективу і його вдалим концертним виступам належить керівнику ансамблю. Постать керівника є головною в творчому процесі колективу. Він і педагог, і організатор, і психолог, і композитор, і аранжувальник. У його особі концентруються такі добірні якості, як дисциплінованість, високий рівень культури, авторитетність, ерудованість, бездоганне виконавське чуття, глибока обізнаність у життєдіяльних сферах, багате асоціативне та образно-емоційне мислення, досконале знання мови, вільне володіння технічними можливостями інструмента, вміння одночасно стежити за всіма компонентами виконавського процесу. В діяльність керівника ансамблю входить таке завдання, як вироблення навиків логічного осмислення та підходу до виконання музичного твору. Творча діяльність, як керівника, так, і ансамбістів, включає в себе взаємодію елементів аналізу та синтезу, на основі яких будується звукооформлення музичного твору.

Керівник мусить постійно утримувати увагу всього колективу, контролюючи дії всіх музикантів. Перед тим, як приступити до роботи в ансамблі, керівник повинен відредагувати нотний текст, виставити аплікатуру, вказати на всі виконавські тонкощі нотного тексту. Музичні твори, що виконуються ансамблем, є своєрідним дзеркалом його діяльності. Тому, дуже важливо, щоб репертуар був спрямований на якісне оновлення слухового досвіду, сприяв вихованню художнього смаку, розвитку музичної пам'яті, накопиченню музичного багажу, відповідав рівню підготовки колективу. Репертуар ансамблів дуже різноманітний. Сюди входить

виконання творів і композиторів – класиків, що є вагомим фактором художньо-естетичного виховання, твори сучасних композиторів, обробки народного мелосу, які закладають основу у патріотичному вихованні, оригінальні та джазові твори. В роботі над музичним твором головним завданням є розкриття його художнього змісту. Саме розкриття музичного образу вимагає великої творчої активності як від керівника, так і від кожного із його учасників.

Отже, ансамблеве музикування – це колективна праця, яка активізує творчу діяльність як викладачів, так і учнів. І чим раніше вихованець музичної школи братиме участь в ансамблях різних форм, тим результативнішим і перспективнішим буде для нього навчання. Ансамблі різного складу є обличчям шкіл, їхньою гордістю. Формування естетично розвиненої, духовно збагаченої, творчої особистості за допомогою музичного мистецтва є основним завданням керівника колективу. Творче спілкування виховує, крім професійних якостей, такі важливі якості, як працелюбність, дисциплінованість, колективізм і, головне, приносить величезну моральну і душевну насолоду.

Література:

1. Ауер Л. Моя школа гри на скрипке / Л. Ауер. – СПб: Композитор, 2004. – 120с.
2. Матвійчук Л. Методичні основи ансамблевого виконавства. Навчальний посібник / Л. Матвійчук. – К.: Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, 2008. – 96 с.
3. Матвійчук Л. Методичні основи формування виконавської майстерності домриста / Л. Матвійчук. Навчальний посібник – К.: Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, 2000. – 67 с.
4. Пудовочкін Е. Скрипка раніше букваря / Е. Пудовочкін. – СПб.: Композитор, 2005.
5. Лисенко М. Методика навчання гри на домрі / М. Лисенко. – К.: Муз.Україна, 1990. – 91с.

Чумак Катерина Іванівна

викладач по класу народних інструментів
Сновської дитячої музичної школи імені Н.Г. Рахліна

ФОРМУВАННЯ ВСЕБІЧНОЇ ТА ГАРМОНІЙНОЇ ОСОБИСТОСТІ ЗА ДОПОМОГОЮ ГРИ В АНСАМБЛІ

Кожна епоха відрізняється своїми вимогами і правилами, які неможливо було ігнорувати. Тому й проблеми у кожного покоління в дитинстві були різними.

У наш час технічний прогрес не спить: з кожним днем з'являється величезна кількість інформації, інтернет, блискавичний темп життя – все це впливає на дітей. Як допомогти дітям не стати заручниками інформації та науково-технічного процесу?

Небезпека полягає в розвитку залежності від інтернету, від онлайн ігор, соціальних мереж, які призводять до деградації особистості. Комп'ютерні ігри мають негативний вплив на нестійку дитячу психіку: заважають дитині спілкуватися з людьми наживо.

Музика володіє сильним психологічним впливом на людину. Вона змінює стан нервової системи. І найголовніше – музика викликає позитивні емоції, завдяки цьому дитина сприймає навколишній світ більш гармонійно. Допомогти дитині відчувати красу і силу впливу музики – важливе завдання [2].

Ступінь розробки теми становлять теоретичні положення Бели Барток і Рейнера Мальта про гру в ансамблі; концепції єдності музичного і технічного розвитку Г. Нейгауза, О. Шульпякова; теорії всебічного розвиваючого навчання Г. Ципіна.

Мета полягає в тому, щоб допомогти дитині у формуванні всебічної та гармонійної особистості за допомогою гри в ансамблі.

Створення ансамблевого музикування у навчанні підлітків є системним утворенням, тому процес формування повинен здійснюватись комплексно. Визначимо основні складові компоненти концепції побудови педагогічного процесу. Це система:

- музично-теоретичних та естетичних знань;
- музично-виконавських умінь і навиків;
- умінь і навичок творчої діяльності.

У результаті оволодіння цими знаннями, уміннями і навичками, учні одержують теоретичну і практичну підготовку для роботи в ансамблі.

Проаналізовані психологічні та фізіологічні особливості розвитку дітей і їх здібностей до різних видів діяльності, дозволили зробити висновок, що винятково сприятливі передумови для занять колективною формою виконавчого мистецтва в ансамблі має підлітковий вік. У цьому віці у дітей виникає готовність до оволодіння колективними діями та усвідомлення своїх індивідуальних якостей. Здатність до самоконтролю і самовиховання – все це формує необхідну базу для розвитку творчості в ансамблі.

Ансамбль – це колективна форма діяльності, в процесі якої учні спільно розкривають художній зміст твору. Виконання в ансамблі передбачає не тільки вміння грати разом, тут важливе інше – відчувати і творити разом.

Робота в колективі пов'язана з певними труднощами. Не так легко навчитися відчувати себе частиною цілого. Слід відзначити, що гра в ансамблі виховує у виконавця ряд цінних професійних якостей:

- дисциплінує щодо ритму;
- дає відчуття потрібного темпу;
- сприяє розвитку мелодичного, поліфонічного, гармонійного слуху;
- розвиває впевненість, допомагає домогтися стабільності у виконанні.

Коли в сольній грі учень виступає невпевнено, то потрапивши до ансамблю – він стає впевненішим у своїх можливостях та краще тримається на сцені. Слабші учні підтягуються до рівня здібних учнів. Від тривалого спілкування один з одним кожен стає краще як людина, як особистість, оскільки виховуються такі якості як: взаєморозуміння, взаємоповага, почуття колективізму. Основне правило ансамблю «Один за всіх, всі за одного», «Успіх чи невдача одного є успіх чи невдача всіх».

Основні напрями в роботі з ансамблем:

- ритм – як фактор ансамблевої єдності. Метро-ритму в роботі з ансамблем належить чи не головне місце. Відчуття сильних і слабких долей такту, і ритмічна визначеність (в середині такту), ось фундамент, на якому ґрунтується мистецтво ансамблевої гри.

- динаміка – як засіб виразності. Як практично працювати над динамікою в ансамблі? Спочатку необхідно навчитися грати в межах того чи іншого динамічного відтінку абсолютно рівно (всі учасники на «р» або «f»).

- темп – як засіб виразності. Вірно обраний темп сприяє правильній передачі характеру музики.

- синхронність ансамблевого звучання. При розгляді проблеми синхронного виконання потрібно відмітити три моменти:

- А) почати п'єсу одночасно;

- Б) грати разом;

- В) закінчити п'єсу разом.

Дуже важлива – гра в унісон. Корисно: дублювання партій, робота над ними окремо.

Коли учень отримує задоволення від спільного виконання роботи, хай це ще буде недосконало – можна вважати заняття ансамблем дали важливий результат.

Любити музику – це велике щастя. Прилучаючись до класичної музики, людина збагачується, зазнає величезної насолоди, заповнює незвідані для неї самої куточки душі.

У перекладі слово « класичний» означає приклад для наслідування. Класичні твори є найбільш простими для сприйняття, зрозумілими в образному плані, вони є «базовими» для розуміння музики. Психологи зазначають, що класична музика сприяє зняттю психоемоційного напруження, тривожності, сприяє розслабленню, адже вона звучить у ритмі серця, наповнена сонцем, світлом [2].

Отже, формування всебічної та гармонійної особистості дитини базується на її особистій дитячій практиці. Її навчання та самовиховання, спілкування з однолітками, з дорослими, сумісна праця (в нашому випадку гра на музичних інструментах в ансамблі) дають позитивний результат. Своїм прикладом ми зацікавлюємо, активізуємо дітей, розвиваємо їхню творчу уяву та творчі здібності. В свою чергу це сприяє формуванню всебічно розвинутої та гармонійної особистості.

Список використаних джерел:

1. Галузинський В.М. Індивідуальний підхід в вихованні учасників / В.М. Галузинський. – К.: Радянська школа, 1982. – 136 с.
2. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология / А.Л. Готсдинер. – М.: Магистр, 1993. – 263 с.
3. Грищенко В.І. Стан гітарного ансамблевого виконавства в історичному розвитку / В.І. Грищенко // Теорія і практика

педагогічного процесу (проблеми сучасного мистецтва і культури). – Харків: 2000. – С.165-172.

4. Методика навчання гри чотирьохструнній домрі / В.А. Комаренко. – К.: Радянська школа, 1961.

Решетник Ірина Євгенівна

викладач по класу акордеона, заступник директора
Чернігівської міської школи мистецтв

ПЕРШІ СПРОБИ ОРГАНІЗАЦІЇ ОРКЕСТРУ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

1902 року в Харкові відбувся XII Археологічний з'їзд, на якому чимало уваги було приділено кобзарям та іншим виконавцям на народних інструментах. Оргкомітет з'їзду потурбувався про те, щоб продемонструвати делегатам, по можливості, більше представників народного музичного мистецтва. Серед них були Г. Пархоменко (наш земляк), М. Кравченко (Полтавщина) та інші. Таке представництво обдарованих музикантів на з'їзді вчених – результат несамовитої діяльності талановитого бандуриста-професіонала і письменника Гната Хоткевича. Після того, як бандуристи та лірники познайомили учасників з'їзду з думами та історичними піснями, проспівали ряд побутових, гумористичних та сатиричних пісень, усі вони разом з трією музикою під орудою Гната Хоткевича виступили як оркестр народних українських інструментів.

На жаль, спроба Г. Хоткевича об'єднати виконавців на українських народних інструментах в оркестр, поклавши в основу трією музику, не була належно оцінена спеціалістами та громадськістю. Розпочата ентузіастами важлива і цікава в мистецькому житті України справа почала занепадати. Але після революції знов починається бурхливий розвиток самодіяльного і професійного мистецтва.

1922 р. було створено Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Леонтовича. Важливою часткою своєї роботи товариство вважало міцні зв'язки професійної музики з народним мистецтвом.

Живим доказом плідної діяльності в цьому напрямку є організація 1926 р. Київською філією Товариства етнографічного концерту народних співаків і музикантів. Серед виконавців було чотири лірники, два бандуристи, скрипач, сопілкар і бубніст. Склад цього своєрідного ансамблю нагадував склад оркестру, організованого Г. Хоткевичем 1902 р. Його публічні концерти спонукали до думки про організацію оркестру народних інструментів. Помітно зріс інтерес до цього питання з боку спеціалістів і громадськості.

Серед численних художніх колективів наприкінці 20-х рр. ХХ ст. у Харкові було створено «з нуля» оркестр у складі десяти кобзарів. Цей оркестр відрізнявся від інших подібних колективів тим, що в ньому використовувались три типи бандур: пікколо, прими і баси. Пізніше, до цього складу було введено квартет лір, цимбали та сопілки. За характером комплектування це вже був справжній оркестр українських народних інструментів. Він мав повний загально визнаний 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. Перелік інструментів, які входили до складу оркестру, свідчить про наполегливі пошуки колективу, невичерпну ініціативу його керівництва. Але ці пошуки, на жаль, були зосереджені в основному навколо створення нових типів бандур та лір. Найбільшим недоліком слід вважати ігнорування художнім керівництвом тих виконавських традицій та складу, яким відзначались народні інструментальні ансамблі взагалі і троїста музика особливо, де скрипка, як правило, була основним інструментом. Вона дає протяжний, безперервний звук, без якого немислиме звучання оркестру і, беззаперечно, має широкі технічні та художньо – виражальні можливості.

Орієнтація на бандури та ліри, як основні інструменти в оркестрі, невірна в самому принципі, дуже збіднювала технічні і виконавські можливості колективу. Монотонне звучання лір та гудіння бандур робили палітру оркестру одноманітною. Великі прогалини в діапазоні оркестру, наприклад, між високим звучанням сопілок та низьким звучанням трембіт з обмеженим звукорядом також негативно відбивались на звуковій палітрі оркестру. Все це разом, певною мірою, гальмувало його розвиток, не сприяло збагаченню і розширенню репертуару, але все ж не заважало оркестрові своєю

концертною діяльністю спростувати думку необізнаних фахівців про те, що на бандурі можна виконувати лише примітивні мелодії та супровід. Тим самим колектив довів потребу і можливість створення оркестру українських народних інструментів. Адже навіть самодіяльний колектив з таким недосконалим складом виконував художні обробки народних пісень для оркестру, твори Л.В. Бетховена, П. Венявського тощо.

Своєю концертною діяльністю оркестр привернув увагу спеціалістів і широких кіл слухачів. 1931 р. відбулась перша Всесоюзна музична олімпіада, в якій взяли участь понад 60 художніх колективів (хорів, оркестрів – симфонічних, духових, народних інструментів). Його організатором був знавець українських народних інструментів Л.Гайдамака, який перетворив оркестр на своєрідну експериментальну лабораторію: тут виховувались кадри виконавців, створювався репертуар для колективу. Загалом діяльність цього оркестру була помітним явищем у мистецькому житті України. Він був зразком для створення подібних колективів в інших кутках України. Інструментальні ансамблі тоді почали організовувати в навчальних закладах, до них залучались музично обдаровані діти, студенти та викладачі.

Питання організації оркестру народних інструментів хвилювало музичну громадськість України. З середовища цього оркестру вийшли музиканти-виконавці високої кваліфікації. Деякі з них після навчання перейшли до професійних художніх колективів. Отже, творчу, виконавську і організаторську роботу цього колективу по вихованню кадрів інструменталістів, по удосконаленню інструментів і їх оркестрового застосування нині важко переоцінити.

Список літератури

1. Гуменюк А.І. Українські народні музичні інструменти / А.І. Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1977. – 240 с.
2. Грінченко М.О. Історія української музики / М.О. Грінченко. – К., 1922.
3. Комаренко В. Український оркестр народних інструментів / В. Комаренко. – К., 1980.

Грущак Юрій Ярославович,
викладач-методист по класу баяна
Ріпкинської школи мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД РОЗВИТКОМ ТЕХНІКИ НА ВИБОРНІЙ КЛАВІАТУРІ В КЛАСІ БАЯНУ

Оволодіння виборною клавіатурою є на сьогодні необхідною умовою для формування успішного професійного виконавця на баяні. Адже вся сучасна баянна нотна література пишеться для готово-виборного інструменту, та й переклади з нот для інших інструментів, таких як орган, фортепіано орієнтовані на використання саме виборної клавіатури.

Робота над розвитком техніки на виборній клавіатурі на початковому етапі навчання є особливо актуальною. Адже від технічних можливостей юного музиканта залежить як вибір самого репертуару, так і час, що буде витрачений на розучування твору. А головне – чи буде це робота творча, емоційна, чи перетвориться на подолання технічних перепон. Як показує практика, робота над розвитком виконавської техніки в процесі занять найчастіше ведеться нерівномірно. Нерідко після засвоєння учнем початкових навичок гри на виборній клавіатурі педагог зосереджує увагу, головним чином, на розучуванні п'єс, менше часу приділяючи роботі над гаммами, арпеджіо та іншими технічними вправами. Але ж ця робота є важливою ланкою розвитку техніки лівої руки – без міцного оволодіння технічними прийомами неможливе успішне освоєння виборної клавіатури та вдосконалення ігрових навичок.

Роботі над розвитком технічних навичок гри на виборній клавіатурі приділено велику увагу у багатьох дослідженнях та підручниках видатних баяністів-педагогів, баяністів-виконавців. Практичні рекомендації знаходимо в роботах таких авторів як А. Онєгін («Школа гри на готово-виборному баяні»), А. Сурков («Посібник для початкового навчання гри на готово-виборному баяні»), П. Говорушко («Початковий курс гри на готово-виборному баяні»), Ю. Акімов («Прогресивна школа гри на баяні»), В. Беляков, Г. Стативкин («Освоєння виборної клавіатури») та ін.

Основною метою дослідження є формування логічно вивіреної послідовності вправ, що створять практичну базу для подолання

технічних труднощів, які виникають в учня-баяніста на початковому етапі оволодіння виборною клавіатурою баяна.

На підготовчому етапі, коли набуваються початкові навички гри на виборному баяні можна запропонувати вправи, що направлені на засвоєння прийому підкладання та перекладання пальців. Вони будуть корисні й для відпрацювання орієнтування на виборній клавіатурі. Звичайно, на етапі ознайомлення з виборною клавіатурою достатньо пограти найбільш зручною аплікатурою, тобто 2-м – 3-м пальцями. З часом, буде корисно пограти всіма можливими аплікатурними варіантами, особливо з використанням 4-го та 5-го пальців. Адже це найменш розвинені пальці, а на початковому етапі їх використання в п'єсах обмежене.

Гами. Найбільш часто вживані в музичних творах гамообразні послідовності в партії лівої руки ставлять перед педагогом завдання планомірного освоєння цього виду техніки учнями. Необхідно виробити певний план в методиці вивчення даного матеріалу, послідовне виконання якого допоможе учням успішно оволодівати цим видом техніки.

На першому етапі роботи повинні вирішуватися наступні завдання:

- а) освоєння основних аплікатурних формул мажорних і мінорних гам;
- б) робота над якістю звуку (вироблення рівності звучання);
- в) подолання труднощів, пов'язаних з прийомами перекладання і підкладання пальців в гамах;
- г) досягнення чіткої координації рук при виконанні гам обома руками.

Важким при виконанні мажорних і мінорних гам є перехід з III ряду на I (так звана «тонова гірка»). Для подолання цієї проблеми необхідно пограти вправи, побудовані на подібному чергуванні пальців.

Велике значення для розвитку техніки учня має одночасне виконання гам двома руками. Це важливий етап у роботі баяніста, де основна увага спрямована на координацію рухів пальців обох рук. Виконуються вправи в помірному темпі і різними штрихами в межах двох октав.

На наступному етапі роботи над гамами перед учням ставляться більш складні завдання, а саме:

- а) виконання гам в різноспрямованому русі;
- б) виконання гам в терцію і сексту.

Починати роботу з учнем над гаммами в різноспрямованому русі необхідно з підготовчого матеріалу, що сприяє розвитку нових елементів координації. Початкові вправи, які виконуються в помірному темпі в межах октави, доцільно побудувати на хроматичній гамі. Після вправ можна поступово переходити до виконання діатонічних гам, в першу чергу мажорних.

Короткі арпеджіо. Освоєння коротких арпеджіо також має велике значення для загального розвитку техніки лівої руки при грі на виборній клавіатурі. Арпеджіо виконується 2-м, 3-м, 4-м і 5-м пальцями. Спочатку доцільно пограти вправи, засновані на русі пальців по зменшеним септакордам. Після цього можна перейти до роботи над мажорними та мінорними арпеджіо. Спочатку бажано освоїти арпеджіо мажорних і мінорних тризвуків, що виконуються найбільш сильними пальцями - 2-м, 3-м і 4-м. Потім слід переходити до виконання арпеджіо з використанням в аплікатурі 5-го пальця.

Дані вправи граються спочатку однією лівою рукою, в невеликому діапазоні і помірному темпі. Коли свобода у виконанні арпеджіо лівою рукою буде досягнута, можна включити в роботу одночасну гру арпеджіо двома руками. Для зміцнення точної координації рук і чіткої ритмічної організації слід активним пальцевим ударом підкреслювати сильну долю кожної побудови.

Таким чином, планомірне та послідовне опрацювання спеціальних вправ при освоєнні виборної клавіатури є необхідною умовою для формування та розвитку успішного професійного виконавця на баяні, особливо на початковому етапі навчання. Можна грати вправи, які знаходимо в різних посібниках та методичних розробках, можна придумувати свої, але головне те, що необхідно приділяти постійну увагу розвитку техніки лівої руки, закладаючи базу для подальшого всебічного зростання учня як музиканта-професіонала.

Список літератури

1. Беляков В. Аплікатура готово-выборного баяна / В.Ф. Беляков, Г.Т. Стативкин; за ред. Ю. Акимова. – М.: Советский композитор, 1978. – 86 с.
2. Беньяминов Б.Г. Гаммы и ежедневные упражнения баянистов / Б.Г. Беньяминов. – М.; Л.: Музыка, 1964. – 39 с.
3. Липс Ф. Искусство игры на баяне / Ф. Липс. – М.: Музыка, 1985. – 158 с.

Сесія ІІІ.

**Струнно-смичкові музичні інструменти
в системі початкової мистецької освіти**

Чернігів

Чернігівська міська школа мистецтв

07 лютого 2018 р.

Данилевсяка Лариса Викторовна,
преподаватель-методист по классу скрипки
Черниговской городской школы искусств

К ВОПРОСУ О СЦЕНИЧЕСКОМ ВОЛНЕНИИ И ПУТИ ЕГО ПРЕОДОЛЕНИЯ

Проблема психологической подготовки музыканта-исполнителя к концертному выступлению - одна из важнейших в музыкально-исполнительском искусстве. Нет артиста, который ни разу бы не пострадал от негативных форм сценического волнения. Сценическое волнение весьма многолико в своих проявлениях: оно воодушевляет и, в этом случае, позволяет выявить глубоко скрытые потенциальные возможности ученика. Но часто оно беспокоит исполнителей и педагогов своим угнетающим воздействием и слабой управляемостью. Волнение присуще всем, но волнуется каждый по-своему. Такие признания можно найти в высказываниях многих выдающихся артистов. Поэтому, пожалуй, нигде так выразительно не проявляются индивидуальные различия учащихся, как в предконцертной и концертной обстановке. Предстоящее выступление и само исполнение перед публикой создают такую психологическую перегрузку, которая равна стрессовой. Словацкий исследователь О. Кондаш приравнивает волнение к эмоции страха.

Основная цель решения этой проблемы – научить юных музыкантов избавляться от негативных моментов сценического волнения, снимать психологическое напряжение и контролировать свои эмоции при выступлении на сцене, тем самым добиваясь качественного исполнения подготовленного материала.

Главная задача - развитие музыкально - творческих способностей ученика через воспитание концертно - исполнительских навыков.

Какими же путями добиваться того, чтобы выступление доставило удовольствие ученику и педагогу? Многие факторы оказывают влияние на исполнительство: это музыкальные способности, физическая и нервная конституция, интеллектуальный уровень, всё, что составляет особенности индивидуальности. Но доминирующим фактором является метод обучения ребенка музыке.

Основные методы обучения:

1. Удачно выбранная программа – важнейший залог успеха. Пьеса, которая нравится, усваивается значительно быстрее и с

большей эмоциональной отдачей. Но следует отметить, что эксперименты с произведениями, превышающими исполнительские возможности ребёнка или недоступными детской психике, не способствуют воспитанию музыкального вкуса и снижают самокритичность ученика.

2. Процесс разбора является едва ли не самым важным этапом в разучивании музыкального произведения. Двигательная память более устойчива, чем слуховая. Все, что связано с работой мышц - аппликатура, элементы артикуляции, приемы звукоизвлечения, - должно быть усвоено учеником при разборе новой пьесы.

3. Музыкальное произведение при разучивании требуется учить по частям. Н.Перельман в своей небольшой работе «В классе рояля» пишет: «Хорошо разучивать – это уметь расчленять материал; расчленённый, он легко затем сочленяется».

4. Правильные домашние занятия с участием самоконтроля, без автоматизма и «забалтывания», как говорил Г.Нейгауз : «нельзя заниматься музыкой без музыки»[1, с. 15]. С явлением, называемым «забалтыванием», нужно не бороться *post factum*, а не допускать его, даже хорошо выученный текст на память, необходимо постоянно повторять по нотам.

5. Поддержка педагогов и родителей. Предконцертное самочувствие ученика в значительной мере зависит от психологического состояния его педагога, который должен вселять бодрость и уверенность в сердца своих учеников, и быть своеобразным психотерапевтом. В период подготовки к концерту, нельзя допускать состояние утомления, как физического, так и эмоционального. Для юных музыкантов следует напомнить известное правило: на сцене случайной может оказаться неудача, но никогда случайно не возникает успех. Главное дать понять ученику, что удачное выступление складывается из уверенного знания концертной программы, «всё в твоих руках и всё создаёшь ты сам». От чего же ещё зависит сценическое волнение?

Характер эстрадного волнения существенно зависит от возраста, темперамента, обученности и воспитания ребёнка, как семейного, так и школьного. Чаще всего младшие школьники выступают с удовольствием, их привлекает атмосфера праздничности, аплодисменты, похвала, поощрения. Лишь в средних и старших классах появляются симптомы эстрадного волнения, добавляется борьба за достижение признания, стремление к

подтверждению своих артистических возможностей. И здесь важно отметить, что исполнителю не безразлично в какой «своей» или «чужой» аудитории он выступает. До подросткового возраста учащиеся предпочитают выступать в «своей школьной» среде, старшие наоборот, меньше волнуются в чужой обстановке, они более чувствительны к мнению своих сверстников, педагогов и знакомых слушателей.

Существенное влияние на эстрадное самочувствие и поведение оказывает темперамент. Краткая характеристика 4 типов темперамента:

Сангвиник. Работоспособен, но быстро остывает, если встречается с трудностями. На эстраде играет скорее ярко, чем глубоко. Музыкальное произведение учит быстро, любит выступать на сцене, легко ориентируется в темпах, штрихах. Замечания воспринимает спокойно, но не всегда учитывает их.

Холерик. С увлечением будет играть произведение, которое нравится. Волнуется очень сильно, играет на концерте лучше, эмоциональнее, выразительнее, чем на репетициях. Склонен к ускорению темпов, форсированию звучания. Удачное выступление переживает бурно, замечания вызывают обиду, иногда грубость.

Флегматик. Уравновешен. Тугодум. Может быть активным, но раскачивается с трудом, настойчив и работоспособен, мало эмоционален, волнуется сильно, но играет стабильно. Замечания воспринимает спокойно и деловито.

Меланхолик. Быстро утомляется, мало работоспособен, весьма впечатлителен, глубоко эмоционален. От сильного волнения сковывается. На уроках играет лучше, чем на сцене. Свои неудачи преувеличивает, переживает их долго и болезненно. Постоянные выступления постепенно вырабатывают устойчивость и стабильность в поведении на сцене, но даже не все опытные артисты успешно преодолевают недостатки своего типа темперамента.

Предконцертное и концертное состояние имеет четкую периодичность со своими психологическими особенностями и позволяет выделить в них 5 фаз.

1 фаза – длительное предконцертное состояние, появляется раздражительность, бессонница.

2 фаза – волнение-подъём, сопровождающийся лёгкой эйфорией, нетерпеливым желанием скорее выйти на сцену. В худшем случае наступает волнение-паника, связанная с сильным перевозбуждением

и отсутствием сосредоточенности. Отрицательных результатов можно ожидать от волнения-апатии, где настойчиво звучит одна мысль – скорее бы всё это закончилось.

3 фаза – время выхода на сцену, самая короткая и самая острая.

4 фаза – начало исполнения. Здесь важно внутренне подготовиться к исполнению. Темп и звучность наиболее уязвимые стороны для начинающего артиста.

5 фаза – послеконцертное состояние – это радостный подъём, чувство усталости вплоть до полного изнеможения. Или недовольство собой: «вот теперь бы я сыграл по-настоящему».

В чем причина сценического волнения? Педагог и композитор С.Майкапар считал причиной волнения неправильную работу и непродуктивные домашние занятия, что вызывает неуверенность и тревогу. К.Станиславский признавал причиной волнения повышенное самолюбие, тщеславие и гордость артиста, которые, не получив подтверждения, приводят к страху. Н.А. Римский-Корсаков часто повторял, что эстрадное волнение тем больше, чем хуже выучено произведение. В трудах Г.Когана есть цитаты: «Корень волнения - неотступные мысли о себе», «Если ты панически волнуешься за себя, значит ты недостаточно взволнован той пьесой, которую ты играешь», «Сосредоточенность на том, что нужно сделать, на задачах, на исполняемом произведении – вернейшее средство забыть о себе» [5, с. 27]. Остроумно и мудро выразился П. Столярский: «Надо научиться спокойно волноваться».

Актуальные взгляды на результативную подготовку к концертным выступлениям:

1. Развитие внутреннего слуха воспитывается благодаря занятиям по нотам без инструмента.

2. Индивидуальный подход к ученику в работе над художественным образом.

3. Добросовестная и тщательная проработка репертуара и частые выступления.

4. Воспитательная работа в классе. Практиковать предварительный «прогон» программы перед «своей» публикой.

Волнение не всегда угнетает, оно имеет положительную и стимулирующую сторону, оно необходимо и полезно учащемуся для раскрытия таких потенциальных возможностей, которые в классных и домашних условиях могут не проявиться. Устранить волнение

чрезвычайно сложно. Нужно научиться приспособливаться в условиях концертного выступления к исполнению в экстремальных ситуациях. Без повышенного эмоционального состояния не может быть подлинного артистического подъёма, того огромного художественного воздействия на публику, которое составляет основу музыкального искусства.

Список используемой литературы:

1. Готсдинер А.Л. Подготовка учащихся к концертным выступлениям (к вопросу об эстрадном волнении) / А.Л. Готсдинер. – М., 1991.
2. Григорьев В. Некоторые черты педагогической системы Д.Ф.Ойстраха / В. Григорьев. – М., 1991.
3. Орентлихерман А. Подготовка ученика к открытому выступлению / А. Орентлихерман. – М., 1981.
4. Кондаш О. Хвилювання. Страх перед випробуванням / О. Кондаш. – К., 1981.
5. Коган Г.М. У врат мастерства / Г.М. Коган. – М., 1969.

Астапенко Ольга Андріївна
викладач по класу скрипки
Чернігівської міської школи мистецтв

КОЛЕКТИВНА ФОРМА МУЗИКУВАННЯ, ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Останніми роками в музичній педагогіці все частіше постає питання про важливість використання форм колективного музикування у розвитку і вихованні юних музикантів. Завданням мистецьких шкіл є не лише підготовка учнів до вступу до професійних музичних навчальних закладів, а й виховання людини, що характеризується високою емоційно-естетичною культурою, плекання творчої особистості та створення осередку виховання справжньої духовності. Однією з ефективних форм музичного виховання і розвитку творчої особистості є колективне музикування.

Загально відомо в яких складних психолого-педагогічних умовах відбувається початкове навчання в скрипковому класі. Однак є фактор, що дозволяє значною мірою зменшити протиріччя між існуючою методикою і творчими потребами дитини. Таким фактором є колективне музикування скрипалів.

Спираючись на дослідження вчених, ми зазначаємо, що колективне музикування – це форма колективної музичної діяльності, яка виявляє знання, вміння і навички всіх учасників колективу в процесі емоційно виразного, інтерпретаційно визначеного виконання музики. Колективне музикування є однією з форм спілкування, що збагачує емоційну сферу особистості у спільному сприйманні, засвоєнні та відтворенні музичного мистецтва. Аналіз літератури з методики навчання на струнних інструментах свідчить, що багато відомих педагогів – скрипалів надавали вагомому значення колективному музикуванню. Ж.Б. Віотті (1755-1824) створив багато дуетів без супроводу фортепіано, де партії є рівноправними. Г. Венявський (1835-1880) писав концертні етюди для двох скрипок і на уроках виконував їх із своїми учнями. У вітчизняній системі музичного виховання скрипалів П. Столярський (1871-1944) був одним з перших, який систематично використовував стимулююче значення колективного музикування. «Игру в ансамбле и индивидуальные занятия он рассматривал, как две стороны единого целого формирования скрипача – музыканта» [2, с. 183]. На його думку «только тот, кто может выразить своё художественное «Я» со всей полнотой не только в сольном исполнении, но и найти его, объединяя свои мысли и чувства с товарищами по ансамблю, только тот – истинный музыкант» [2, с. 184]. На самому початку своєї педагогічної діяльності П. Столярський почав широко використовувати колективне музикування зі своїми учнями, починаючи з гри в унісон. У сучасній скрипковій педагогіці ідея широкої опори на ансамблеву гру юних музикантів належить відомому японському педагогу Ш. Сузукі (1898-1998), який взяв принцип колективного музикування початківців за основу свого методу виховання таланту.

Мета доповіді – довести ефективність колективного музикування в художньому і технічному розвитку скрипача.

Найбільш поширеною формою колективного музикування на струнно-смичковому відділі є ансамбль скрипалів. Звернемося до діяльності скрипкового ансамблю в школі мистецтв з метою

обґрунтування його ролі, як важливого компонента в системі навчання скрипалів. Функції ансамблю багатогранні та відповідальні. Їх можна поділити на внутрішні, тобто ті, що пов'язані з конкретними учбовими завданнями професійної підготовки скрипалів, та зовнішні, які сприяють збагаченню музичного життя загалом. До перших належать методичні, виховні, художньо-естетичні та загальнопедагогічні функції, до других – просвітницькі та соціокультурні.

Методичні функції скрипкового ансамблю складаються зі сприяння більш швидкому, ефективному і стійкому досягненню основних професійних якостей і навичок, що разом виявляють майстерність гри на скрипці. Так вимоги до чистої інтонації пробуджують учасників до більш кропіткої роботи вдома та в класі з фаху. Завдяки цілеспрямованій праці в ансамблі над штрихами у його учасників поступово формується поняття того, що вивчали за допомогою гам, етюдів. Окремі штрихи – *detache*, *legato*, *martele*, *spicato* та інші – є лише загальними моделями їх звучання. Насправді такі штрихи в грі на скрипці індивідуальні для кожного музичного твору, у кожній своєрідній його інтерпретації, пов'язаній з відчуттям стилю і художніми образами твору. Також велике значення відводиться проблемам ритму, фразування, розвитку відчуття форми твору, все це дуже важливо для успішного становлення виконавської майстерності учнів.

Необхідно сказати про те, наскільки важливі виховні функції ансамблевої гри і суттєві для музиканта-професіонала ті людські якості, котрі природно формуються у даній формі музикування: спільність мети, творча дисциплінованість, відповідальність, взаємодопомога та багато інших.

Художньо-естетична функція діяльності ансамблю скрипалів складається з можливостей осягнення широкого кола художніх образів, композиторських і національних стилів, жанрів, обумовлена, в першу чергу, різноманітним репертуаром.

Керівник колективу повинен дуже відповідально підійти до підбору репертуару. Репертуар має бути цікавим і доступним в технічному і художньому плані. Якщо п'єса буде технічно складною, то увесь час буде йти на подолання цих труднощів, а це, в свою чергу, буде заважати художньому розвитку і оволодінню навичками ансамблевої гри. Доцільно, коли в репертуарі є твори не тільки для концертного або конкурсного виконання, але й для тоналізації, читання з аркуша, оволодіння окремими штриховими прийомами.

Зовнішня функція – просвітницька та соціокультурна. Перша несе слухачам інформацію зі сфери класичної і сучасної музики, залучаючи їх до культурних цінностей. Друга функція пов'язана з першою й націлена на духовний розвиток молоді.

За словами Є. Пудовочкіна, з самого початку пошуків методики навчання дітей гри на скрипці, він був впевнений, що перше знайомство з музикою повинно починатись у колективній формі, та він наголошував, що робота ансамблю, яка ведеться правильно, є потужним засобом музичного розвитку дітей [4, с. 7].

Ансамблеві заняття стимулюють цікавість учня до інструменту, прищиплюють любов до колективної творчості. Відчуття відповідальності перед колективом за загальний результат роботи, за якість публічного виступу природним чином виникає в класі ансамблю.

Однією з особливостей ансамблевої гри є те, що декілька учнів з різним рівнем музичних здібностей та виконавської підготовки об'єднуються в єдиний організм. Учні з середніми музичними здібностями, які не в змозі яскраво виступити сольо, в ансамблі можуть реалізувати себе. Різноманітні форми колективного музикування є важливим компонентом для активної учбової і концертної діяльності учнів в сучасній мистецькій освіті.

Література

1. Берлянчик М. Как учить игре на скрипке в музыкальной школе / М. Берлянчик. – М.:Издательский дом «Классика XXI», 2017.
2. Гринберг М., Пронин В. В классе П.С. Столярского / М. Гринберг, В. Пронин // Музыкальное исполнительство. – Вып. 6. М., 1970. – С 183-184.
3. Коптенкова Н. Етапи розвитку навичок ансамблевої гри в класі скрипки ДМШ / Н. Копенкова // Бюлетень ЕСТАУкраїна Квінта, 2016. – №10. – С.29-31.
4. Пудовочкин Э. Скрипка раньше букваря / Э. Пудовочкин. – СПб: Композитор, 2006.

Погребная Наталья Владимировна
преподаватель по классу скрипки
Черниговской городской школы искусств

К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ УЧЕНИКА НА УРОКАХ ПО КЛАССУ СКРИПКИ

В педагогической практике нередко возникают вопросы, связанные с заучиванием музыкального произведения и исполнением его по памяти. Одни ученики обладают цепкой, прочной памятью, другие – схватывают «на лету», но запоминают произведение неточно, поверхностно, третьи – продвигаются по этому пути с трудом. В процессе работы, на уроке с некоторыми учениками, порой с большим трудом, удается исправить неверно заученную фразу, аппликатуру, прием. Казалось бы, цель достигнута, но в момент выступления на эстраде ученик неожиданно «вспоминает» первый, неправильно заученный вариант. В чем причина этого явления? Для того чтобы управлять процессом запоминания, максимально его активизировать, разумно обращаться с памятью ученика, необходимо хотя бы в общих чертах иметь представление о типах и видах памяти, о ее природе.

Память лежит в основе всей деятельности человека. А поскольку он действует непрерывно, следовательно, постоянно работает и его память. Как и внимание, она обращена и в прошлое, и в будущее одновременно, ибо память «запоминает» не только то, что прошло, но и то, что предстоит сделать. Один из парадоксов памяти состоит в том, что человек запоминает все когда-либо виденное, слышанное, прочувствованное. Но в процессе деятельности произвольно вспомнить он может далеко не все. Между понятиями «запоминание» и «вспоминание» есть принципиальная разница, ибо в их основе лежат совершенно различные механизмы. Часто, обращаясь не к тем механизмам и неверно оценивая возможности памяти, педагог требует от ученика то, что тот не в силах сделать.

Музыкальная память, как и все психические процессы, также раскрывается в практической деятельности. Именно её характер во многом определяет и внешнее определение памяти. Если этого не учитывать, можно прийти к неверным выводам. Так, например, Дж. Россини по памяти не мог воспроизвести только что написанную музыку. Но это совсем не означало, что у него нет музыкальной

памяти; просто созданная им или воспринятая музыка почти сразу «выключалась» из сознания, чтобы не мешать интенсивному процессу создания новых произведений. Не случайно Н. Паганини писал Дж. Пачини, что «плохая память указывает на способность человека к творчеству». В то же время известны случаи и феноменальной памяти, к примеру у А. Глазунова, Дж. Энеску.

Существует два типа памяти: репродуктивная и реконструктивная. Репродуктивная (образная) память, связанная с первой сигнальной системой, особенно ярко представлена у детей пяти-шести лет. Их мозг еще недостаточно творчески перерабатывает поступающую из окружающего мира информацию. Дети запоминают целиком, как мгновенную картинку, которая сохраняется в памяти нерасчлененно. Такое запоминание – вынужденная мера, в этом возрасте на ребенка обрушивается около 80% всей жизненной информации. Вот почему в этот период запоминание обычно кратковременно, держится недолго. У ребенка 5-6-ти лет воспроизведение обычно дословно, узнавание происходит при точном повторении. Это та память, которая нужна человеку как основа для будущей деятельности.

Работа над произведением с ребенком в этом возрасте, и несколько позже, имеет свои особенности. Менять штрихи, аппликатуру не всегда целесообразно, так как новый вариант заставляет ребенка перестраивать в своем сознании все произведение в целом. По этой же причине не стоит расчленять произведение и задавать выучивать отдельные ее фрагменты, поскольку каждый отрывок может восприниматься им как целое, отдельное произведение. Однако распространение этой системы на весь процесс обучения приводит в старших классах к натаскиванию, зубрежке, в конечном счете, к заучиванию в подобном случае только одного, «жесткого» варианта трактовки, что в значительной мере сковывает творческие возможности музыканта.

Реконструктивная (творческая) память связана с творческой работой сознания, избирательной переработкой информации. С накоплением словарного фонда, богатой информации, культуры у человека появляется способность к анализу, синтезу и новой работе с накопленной информацией. Творческая память связана с воображением. Вспоминая отдельные яркие мгновения, человек способен реконструировать целое. В этом процессе воссоздания прошлой информации большое значение имеет жизненный опыт

человека – осознанное, пережитое, передуманное. Он во многом определяет характер и качество воспроизведения (это хорошо заметно при обращении к музыкальному произведению на разных этапах обучения). Не случайно Бруно Вальтер утверждал, что «память зависит от интенсивности, с какой человек жил, действовал, чувствовал...». Так, детально выучив произведение, исполнитель опирается как на репродуктивную, так и особенно на свою творческую память. Ведь подлинно художественное исполнение произведения – это не репродукция его, а как бы новое воссоздание авторского замысла. По содержанию в памяти можно выделить три структуры: запоминаящую (направленную в прошлое), воспроизводящую (связанную с настоящим) и синтезирующую (направленную в будущее).

Существует четыре уровня памяти. Первый – связан с поведенческой, двигательной памятью, а психологически – с интересом. Чем интенсивнее интерес, чем больше ярких моментов на уроке или в домашней работе, тем крепче запоминаются нотный текст и игровые движения.

Второй – связан с поиском и запоминанием выразительных инструментальных средств для художественного воплощения произведения – нужного характера, штрихов, выразительных комплексов, то есть с поставленной творческой целью.

Третий – связан с памятью художественно-образного решения произведения, нахождения и удержания психологически правдивой логики раскрытия образа, «лентой виденья» (К. Станиславский), богатым кругом рождающихся художественных ассоциаций, то есть с творческой фантазией.

Четвертый – связан с переработкой материалов в новую творческую программу на основе полученного опыта.

Память музыканта-исполнителя соединяет художественное мышление с двигательным. В двигательной памяти выделяют осязательно-тактильную (точки опоры ладони (дающие ощущение чувства грифа), концы пальцев (дающие информацию о степени прикосновения и давления)) и двигательно-мышечную (контроль за тем, как движение совершено и подготовка будущего движения).

Д. Ойстрах, работая над произведением, применял интересный метод. Он искал варианты исполнения и записывал их на магнитофон, не повторяя и не прослушивая сразу. Прослушивание происходило через 20-30 минут, когда исключалась возможность «по

горячим следам» давать неточную оценку, затем, в конце дня, прослушивались и отбирались лучшие варианты. На эстраде артист мог поэтому свободно творить, так как дома он специально тренировал свою память на варианты.

Если дома не проделывать большой путь творческого обогащения информации, а заниматься только точным заучиванием, зубуриванием, то круг ассоциаций значительно сузится, информация окажется малосодержательной. Зубрежка резко уменьшает объем памяти, поскольку приучает мозг оперировать упрощенной однообразной информацией. Бессмысленный материал запоминается в семь раз хуже хорошо осмысленного.

Как нужно заниматься, чтобы максимально использовать свойства памяти и не отягощать её? Все, что исполнитель осуществляет на инструменте, в этот же момент не запоминается и не выучивается. Это процесс с «оттяжкой времени». В процессе заучивания – 5 минут однотипной работы – это максимум, на что способна наша память. После этого лучший интервал, чтобы заповнилось – 20 минут. Через 20 минут переработка информации мозгом осуществляется всего на 50-60%, через сутки – на 65-70%, а через трое суток – около 75%. Это так называемое явление «реминисценции» (непроизвольное воспроизведение невозпроизводимого сразу). Улучшение долговременной памяти зависит от непроизвольного повторения в уме, от обязательного повторения по памяти при заучивании (включение волевых процессов, благотворное влияние первых повторений, одного-двух, максимум трех, не более), от обогащений информации в скрытый период (особенно во время покоя, сна). Это необходимо для содержательной, художественной стороны. Для двигательной стороны интервалы иные – от конца упражнения (достаточно короткого по времени) наилучший период для воспроизведения составляет от 30 сек. до 2 мин., когда повторение эффективно. К десятой минуте наилучший период заканчивается и реминисценция исчезает, следовательно, через 10 мин. можно начать учить уже новое. Движение лучше запоминается при оптимальном мышечном тоне, близком к предельному («образному»), и резко падает при расслабленных мышцах или излишне напряженных. «Зажатый» ученик вследствие этого может очень плохо запоминать текст.

Следует учесть, что наибольшую чувствительность память приобретает к вечеру. А. Ямпольский считал, что вечер – лучшее

время для художественной работы, поскольку запомненное не забывается другой информацией. Прерванная задача лучше запоминается, она заставляет мозг активнее работать, быстрее схватывать новое, лучше запоминать. К. Мострас в своей книге «Система домашних занятий скрипача» рекомендует прекращать занятия над тем или иным произведением, если время, отведенное на него в бюджете дня истекло. «Откладывание» произведения способствует более интенсивному его запоминанию. Замечено так же, что удержание в памяти большого репертуара способствует развитию памяти и ускоряет развитие инструменталиста (Л. Ауэр и П. Столярский требовали от учеников знания всех пройденных сочинений). Секрет быстрого и прочного запоминания произведений – использование нескольких каналов. Например, зрительная память на графическое изображение той или иной ноты недостаточно. Зрительно важнее представлять общую структуру произведения, а не только ноты и их место на странице. Л. Ауэр требовал от своих учеников перед игрой написать на доске текст сочинения. К структурной последовательности можно привязать и ассоциативный ряд – здесь должны вместе работать зрительно-двигательный и зрительно-слуховой моменты. Основная задача памяти – помочь воссоздать единый комплекс в котором конец замыкался на начало в целостном художественном процессе интерпретации.

Отвечая на вопрос, как лучше работать над произведением – выучив сперва на память или, поработав над ним, потом заучивать, – следует сказать, что полное осознание произведения это уже наизусть. Проблемы запоминания произведения без его осмысления не должно существовать. Кроме того, стремление выучить сразу наизусть новое произведение помешает дальнейшей творческой работе над ним. Д. Ойстрах говорил ученикам, что если они нашли свой подход к замыслу сочинения, характерные штрихи аппликатуры, «звуковой фон», то произведение уже стало их достоянием, их детищем, и проблема механического заучивания его снимается сама собой. Следует добавить, что при изучении произведения ученик играет его в более медленном темпе, чем на эстраде. Многие движения при медленном темпе имеют несколько иную форму, чем при быстром. Меняется и характер динамики, звукоизвлечения. Следовательно, изучение наизусть неготового сочинения может стать помехой при выступлении на эстраде.

В эпоху информационного взрыва управление процессом запоминания стало особенно актуальным. Понимание механизмов памяти может помочь музыкальной педагогике вскрыть неиспользованные резервы, объяснить сложные психологические процессы, происходящее во время исполнения произведения наизусть, выработать современные методы активизации запоминания и изучения произведения.

Список литературы:

1. Психологические механизмы памяти. – Харьков, 1970.
2. Смирнов А.А. Проблемы психологии памяти / А.А. Смирнов. – М., 1966.
3. Соколов Е.Н. Механизмы памяти / Е.Н. Соколов. – М., 1969.
4. Талызина Н.Ф. Управление процессом усвоения знаний / Н.Ф. Талызина. – М., 1975.
5. Физиологические механизмы памяти. – Пущино, 1973.
6. Фресс П., Пиаже Ж. Экспериментальная психология / П. Фресс, Ж. Пиаже. – Вып. 4. – М., 1973.

Шупик Анастасия Петровна
преподаватель по классу скрипки
Черниговской городской школы искусств

СПЕЦИФИКА ПРОВЕДЕНИЯ УРОКОВ ИГРЫ НА СКРИПКЕ С НАЧИНАЮЩИМИ УЧЕНИКАМИ

Начальный период – самый сложный и важный. Почему? Дети разные, с разными способностями, поэтому нужны индивидуальные способы обучения.

Младшие школьники эмоциональны, впечатлительны, любознательны, подвижны и деятельны, легко поддаются внушению, добросовестны в выполнении задания, быстро устают от однообразной работы.

Задача начального обучения – введение ребёнка в мир музыки, её выразительных средств и инструментального воплощения в доступной

и художественно-увлекательной для этого возраста форме. Раскрывая основную направленность обучения начинающих, Г. Нейгауз отмечал: «Учитель игры на любом инструменте... должен быть, прежде всего, учителем музыки, то есть её разъяснителем и толкователем. Особенно это необходимо на низших ступенях развития учащихся: тут уже совершенно неизбежен комплексный метод преподавания, то есть учитель... должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио..., и игры на инструменте».

Главенствующим исходным положением в системе комплексного обучения начинающих инструменталистов является соединение принципов музыкально-эстетического воспитания с исполнительским обучением. Стремление к содержательности, правдивости исполнения, естественному и красивому звучанию инструмента в сочетании с последовательным усвоением исполнительских навыков – таков девиз этой двуединой системы комплексного обучения.

Из методов и приёмов, наиболее действенных в начальном обучении, особенно отметим следующее:

- а) подготовка к восприятию новых для учащихся художественных задач;
- б) исполнительский показ;
- в) прочное закрепление приобретаемых навыков и знаний;
- г) наведение;
- д) словесное пояснение;
- е) приём «вычленения простого из сложного».

Начиная работать над новым произведением, педагог должен, прежде всего, увлечь ученика, заставить его пережить новую для него музыку. Исполнение педагогом произведения целиком (не проигрывание, как это бывает, а подлинно художественное исполнение) является началом подготовки ученика к восприятию новой музыки. Выявляя реакцию ученика на прослушивание, педагог дополняет музыку ярким и образным словесным пояснением, нередко прибегая к доступным ребёнку жизненным и художественным ассоциациям.

Особенно специфична подготовка к восприятию и усвоению изучаемой музыки на самой ранней ступени обучения – в первые месяцы занятий. Понятие нового на этом этапе весьма объёмно. Всё ново для малыша и его восприятие, почти полностью, подготавливается в процессе классных занятий. Так уже при разучивании одноголосных мелодий появляются первые

исполнительские трудности – грамотное прочтение нотного текста (длительности), ориентация в аппликатуре и приёмах звукоизвлечения, в структурно-смысловой стороне музыкальных построений, в артикуляционной (выговаривание), штрихах и динамике. В этих случаях обилие стоящих перед учеником задач часто тормозят главное – восприятие музыки и её осмысленное исполнение. Поэтому, руководствуясь методическим приёмом «вычленения простого из сложного», можно облегчить восприятие музыки, временно фиксируя внимание ученика на одних заданиях и допуская при этом лишь приблизительное выполнение других. Например, при точном прочтении высотности и аппликатуры, можно временно лишь слухом контролировать метр или же, сохраняя точность и осмысленность исполнения, всех трёх названных компонентов, постепенно подключать новые (ощущение фразы, динамику, штрихи и т.д.). Рассмотренный методический приём «вычленения простого из сложного» сохраняет своё значение и в последующем обучении.

Велика роль метода «исполнительского показа» как средства, подсказывающего пути овладения конкретными исполнительскими задачами и трудностями. Мы говорим о показе-исполнении, необходимом ученику до начала работы над музыкальным произведением. Однако, такой целостный показ переходит далее в стадию расчленённого показа отдельных художественных и технических деталей.

Одним из таких характерных моментов является преувеличенный, гиперболизированный показ, подчёркнуто демонстрирующий ученику не вполне удающиеся ему, звуковые и технические детали исполнения.

При обучении маленьких музыкантов в этих случаях можно прибегнуть к преувеличенной замедленности темпа в метрически подвижных фигурах, то есть к своеобразному «распеванию» пассажей; заострённых динамической и артикуляционной окраски ярких ритмо-интонаций; преувеличению двигательного-технического приёма; преувеличению фразированного членения (цезуры в мелодии).

Подчёркивая значение показа произведения в классе, следует остановиться и на роли связанных с ним словесных пояснений, как необходимого дидактического приёма обучения. Их гибкое сочетание даёт наиболее эффективные результаты в развитии исполнительских навыков ученика и устранении недостатков.

На что же направлены словесные пояснения, и каким должен быть их характер при обучении начинающих? Словами можно лишь дополнить представление ребёнка о художественно-образном содержании произведения, ранее показанного ему в живом исполнении. Чем менее эмоционален ребёнок, тем в большей степени пробуждение его исполнительской инициативы и интереса к изучаемому произведению стимулируется образным рассказом педагога с привлечением близких его возрасту сравнений и сопоставлений.

Особенно существенна роль показа в соединении со словесными комментариями при выработке у ученика технических навыков. Вот почему любая неточность, небрежность в показе педагогом технического приёма может повлечь в дальнейшем закрепление отрицательных навыков, тормозящих усвоение произведения и развитие техники. Описанные методы и приёмы работы педагога большей частью направлены на активизацию подражательных реакций ученика, характерных для детей младшего школьного возраста.

Чем ярче художественно-исполнительская индивидуальность ученика и его интеллектуальные способности, тем больший акцент в обучении переносится на косвенные приёмы педагогического воздействия. Особенно следует упомянуть о приёме наведения или наводящих вопросов.

В приёме «наведения» могут быть использованы близкие детям конкретно-образные сопоставления данного нового задания с ранее уже усвоенным. Так, например, ритм-интонационный образ марша, впервые изучаемого ребёнком, будет ярче воспринят, если сопоставить его с пережитой в опыте вальсовой пластичностью ритмики. Точно так же новый технический приём будет воспринят учеником нагляднее при его сопоставлении с, уже ранее закреплённым, приёмом игры на любом инструменте.

Ещё более активизирует самостоятельность исполнительских решений приём «наводящих вопросов», например: «Что тебе в этой пьесе совсем не удалось?». При отсутствии надлежащего ответа могут быть заданы вопросы: «Что тебе в этой фразе не удалось? Красиво ли всё звучало? Похоже ли это на колыбельную?» и др.

В воспитании самостоятельности ученика приём «наводящих вопросов» может быть использован и в таких заданиях, как обозначение учеником аппликатуры в отдельных отрывках произведения или цезур между мелодическими построениями.

В процессе работы педагог должен помнить:

1. Речь, обращённая к ребёнку, должна состоять из коротких грамотных фраз. Темп речи должен быть с учётом сравнительной медлительности темпа детского восприятия и мышления.

2. Ребёнок имеет право на повторность объяснения. Подросток обязан запоминать указания с первого раза.

3. Интенсивность проведения урока должна повышаться от младших классов к старшим.

4. Советы ребёнку должны быть конкретными.

5. Домашние задания должны быть подробными и точными.

Процесс начального разбора произведения с учащимися младших классов должен включать:

1. Простукивание ритмического рисунка до игры на инструменте и словесный анализ ритмики.

2. Расшифровка нотных знаков посредством словесных объяснений.

3. Сольмизирование нотного текста, а затем его проигрывание с названием нот.

4. Сольфеджирование нотного текста.

5. Осознание аппликатуры.

6. Артикуляция.

7. Обращение внимания на ремарки.

Список литературы:

1. Шальман С. 33 беседы с юным музыкантом / С. Шальман. – Л.: Советский композитор, 1984.

2. Полянский Ю.А., Меламед П.Р., Мурзина Е.И. Воспитание и обучение в ДМШ: скрипка, виолончель. 1класс / Ю.А. Полянский, П.Р. Меламед, Е.И. Мурзина. – К.: Музична Україна, Б.г.

3. Флеш К. Искусство скрипичной игры / К. Флеш. Вст. ст., ред. перевода, ком-мент. и доп. К.А. Фортунатова. – М.: Музыка, 1964.

4. Лесман И. Очерки по методике обучения игры на скрипке / И. Лесман / Вст. ст., сост., общ. ред., допол. и прим. М.С. Блока. – М.: Гос. муз. изд., 1964.

5. Мострас К. Система домашних занятий на скрипке. Методический очерк / К. Мострас / Под ред. В.О. Рабея. – М.: Музгиз, 1956.

Довженко Наталья Владимировна
преподаватель по классу скрипки
Черниговской городской школы искусств

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СКРИПАЧА КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В ШКОЛАХ ИСКУССТВ

Задачи развития инициативы и становления творческой индивидуальности музыканта-исполнителя могут быть успешно разрешены лишь в процессе постоянного, активного самостоятельного труда, упорного, разумно направленного. Поэтому на всех этапах педагогического процесса должна проявляться постоянная забота о воспитании трудолюбия и целеустремленности ученика в его самостоятельной работе.

Отсутствие навыков самостоятельной работы приводит к тому, что скрипач недостаточно приспособлен к профессиональной деятельности музыканта-исполнителя. Ограниченность репертуара, посредственное чтение с листа, отсутствие навыков охвата произведения в целом и быстрого его освоения, неумение самостоятельно расставить аппликатуру и штрихи в новом произведении – все это результат некачественной самостоятельной работы.

Остановимся на некоторых «наболевших» вопросах воспитания и организации навыков самостоятельности, инициативы в домашней работе учащихся и в процессе их обучения.

В начальном периоде обучения какую-то часть уроков целесообразно проводить в форме наглядного показа. Занятия скрипача должны идти по пути отбора наиболее целесообразных движений. На уроках необходимо обращать внимание на устранение излишней мышечной напряженности. Это – поднятие и напряжение плеча и локтя, чрезмерно крепкое удержание скрипки подбородком и плечом, «хватательное» движение большого пальца левой руки, напряженное держание смычка, излишнее прогибание кисти правой руки, излишнее поднятие пальцев со струн, нерациональное распределение частей смычка и его нажима, раскачивание корпуса, ходьба при занятиях. Устраняя эти ошибки, педагог должен на ярких примерах наглядно показать приносимый ими вред, чтобы ученик в домашней работе не повторял их –

внимание и контроль с первых шагов будут фиксироваться на важнейших элементах скрипичной игры.

Планируя работу ученика, следует стремиться к большему разнообразию в его домашних занятиях: разделить работу на несколько этапов с учетом количества материала, использованием возможных штриховых и метро-ритмических вариантов. Полезно транспонировать легкие пьесы, перенося их поочередно на разные струны, что очень разнообразит занятия. В гаммах полезно использовать простейшие штрихи и метроритмы, систематически сольфеджировать (если возможно) изучаемые пьесы и этюды (способствуют развитию слуха). Обязательно их проверять.

Практика показывает, если работать над одним произведением 3-4 недели – потом идет процесс «торможения». Улучшение приостанавливается: имеет смысл переключиться на некоторое время на новый материал. Нужно показывать ученику, как работать над гаммами и этюдами, над звуком и интонацией, как конкретно готовиться к следующему уроку.

Едва ли не самым главным в искусстве педагога является безошибочное определение возможностей своего ученика на данном этапе – это играет решающую роль в развитии личной инициативы учащегося. Давая посильное задание, которое всегда будет выполнено, легче воспитать чувство ответственности за качество выполнения. Даже при самом несовершенном исполнении надо дослушать ученика до конца, а не начинать работу с исправления ошибок. При частых остановках исполнительская воля и творческое воображение у него не будут развиваться.

Очень важным в домашних занятиях является вопрос их организации времени, учитывая при этом этапы развития, степень быстроты усвоения, специфические затруднения, а именно помочь учащемуся составить расписание домашних занятий.

В первый период обучения самостоятельные домашние занятия исчисляются минутами. Многие педагоги (Л. Ауэр, А. Рубенштейн) рекомендуют заниматься два раза в день с большим перерывом.

На начальном этапе педагог уделяет больше внимания развитию слуха. Навыки интонирования на скрипке так трудны и освоение их так продолжительно, что часто упускается не менее важная сторона работы – ритмическая. Нужно постоянно обращать внимание ученика на необходимость соблюдения точного метроритма не только в пьесах и этюдах, но и в упражнениях и гаммах. Целесообразно

воспитание навыков плавного изменения быстроты движения: не только постепенно ускорять, но и постепенно замедлять, что очень дисциплинирует ритм.

Когда учащийся начинает применять вибрацию, возникает вопрос о дозировке ее в домашних занятиях. Учащийся старается играть и с вибрацией, и техничные места, и гаммы с упражнениями. Следует всегда напоминать ученику, что выразительность звука скрипки зависит от свободы и эластичности правой руки; добиваться разумного применения вибрации, внушать, что и без вибрации скрипка имеет свой тембр, а злоупотребление вибрацией придает игре скрипача монотонность.

Одна из самых серьёзных проблем в занятиях – проблема самоконтроля. Многие современные исполнители рекомендуют игру произведения в замедленном темпе с сохранением всех музыкально-художественных особенностей. Необходимо следить, чтобы в занятиях не терялось представление, как должно быть сыграно произведение «в готовом виде» на эстраде.

Учащимся старших классов следует рекомендовать изучение произведения: на инструменте по нотам, на инструменте без нот, по нотам без инструмента. При этом гармонично развиваются все виды памяти: слуховая, зрительная, моторная, музыкально-логическая. Ученик увереннее чувствует себя на эстраде во время публичных выступлений.

Полезно в домашних занятиях дирижировать по клавиру – развивает музыкальную инициативу и зрительную память, пробуждает активную исполнительскую волю, ощущение единства ритма и целостности формы. Ученик, не связанный техническими трудностями, дирижируя, создает свою интерпретацию.

Нет одного рецепта на всех. Чем одареннее ученик, тем труднее работать с ним и тем более сложен путь его развития. Личная музыкальная инициатива такого ученика нередко ставит перед педагогом целый ряд новых неожиданных вопросов, заставляя быть особенно гибким в их решении.

Похвала и поощрение способствуют формированию личности исполнителя. Критикуя игру ученика, нельзя подавлять его индивидуальность и инициативу. Нужно идти навстречу его желаниям, и при этом умело, незаметно направлять развитие его вкуса и инициативы.

Индивидуальный почерк, исполнительская воля, творческое воображение развиваются при систематической, вдумчивой самостоятельной домашней работе. Поэтому задачей педагога является повседневное, активное внимание к организации домашних занятий учащегося.

Правила Л. Маккинон:

Занимайся систематически и всегда в одно время.

Стремись к тому, чтобы первые впечатления были правильными и музыкальными.

Когда что-нибудь учишь – сосредотачивай своё внимание на одной задаче.

Запоминай выразительность так же тщательно, как и ноты.

Сравнивай друг с другом отрывки, в которых есть что-нибудь общее.

Учи музыку не такт за тактом, а фразами или более крупными построениями.

Практикуй немногие повторения с частыми перерывами.

Если пассаж не поддаётся, - отложи его до следующего раза.

Когда пьеса становится знакомой, начинай с работы над более трудными местами.

Сосредотачивай внимание на отработке только одного аспекта музыки в данное время – окраске звука, легато или вибрато и т.д.

Допустив ошибку, вернись и один раз проиграй медленно неудавшийся отрывок: последнее впечатление, так же как и первое, должно быть точным.

Если тебе кажется, что ты сейчас забудешь, - переключи внимание на ритм и выразительность.

Не играй отрывок больше трёх раз подряд. Если хочешь, - играй его 30 раз в день, но с интервалами между повторениями.

Список литературы

1. Вопросы методики преподавания в детских музыкальных школах. – М.: Музыка, 1965.
2. Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением / Л.С. Гинзбург. – М.: Гос. муз. изд-во, 1960.
3. Погожева Т.В. Вопросы методики обучения игре на скрипке / Т.В. Погожева. – М.: Музыка, 1966.

Полехіна Оксана Григорівна,
викладач по класу скрипки
Чернігівської міської школи мистецтв

МУЗИКОТЕРАПІЯ В МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ

Музика – феноменальне явище. Її взаємини з людиною дивовижні. Мелодійні звуки вершать дива – в людині пробуджується, перетворюється душа, змінюються стан, настрої... Музика панує над нашими емоціями, які, виявляється, навіть перемагають фізичний біль.

Науково доведено, що музика може зміцнювати імунну систему, призводить до зниження захворюваності, покращує обмін речовин і, як наслідок, активніше йдуть відновлювальні процеси.

Західні вчені, провівши численні дослідження і експерименти, прийшли до переконання: деякі мелодії володіють сильним терапевтичним ефектом. Духовна, релігійна музика відновлює душевну рівновагу, дарує відчуття спокою. Якщо порівнювати музику з ліками, то релігійна музика – анальгетик у світі звуків, вона полегшує біль. Спів веселих пісень допомагає при серцевих недугах, сприяє довголіттю. Але найбільший ефект на людину справляють мелодії Моцарта. Цей музичний феномен, до кінця ще не з'ясований, так і назвали – "ефект Моцарта".

Медики встановили, що струнні інструменти найбільш ефективні при хворобах серця. Кларнет покращує роботу кровоносних судин, флейта позитивно впливає на легені і бронхи, а труба ефективна при радикулітах і невритах. Але серед музичних інструментів можна виділити лідера за впливом на стан людини це – орган.

Певні ноти впливають на певні органи, а саме:

- звукова частота, відповідна ноті до, впливає переважно на функції шлунка і підшлункової залози;
- ре – на жовчний міхур і печінку;
- мі – на органи зору і слуху;
- фа – на сечостатеву систему;
- соль – на функції серця;
- ля – легені та нирки;
- сі – на функцію енергообміну, зігріваючи тіло.

Низькі звуки резонують більше з нижньою частиною тіла, високі – з верхньою (головою). Експериментально доведено, що музичні звуки змушують вібрувати кожну клітину нашого організму, електромагнітні хвилі впливають на зміну кров'яного тиску, частоту серцевих скорочень, ритм і глибину дихання. Не випадково в сучасній медицині все більшого поширення набуває поряд з фітотерапією і арттерапією музикотерапія. Мова йде про відновлення здоров'я людини за допомогою музики.

Дослідження центру під керівництвом М. Лазарева показали, що музичні вібрації благотворно впливають на весь організм, особливо на кісткову структуру, щитовидну залозу, масажують внутрішні органи, досягаючи глибоко лежачих тканин, стимулюючи в них кровообіг. Музика підвищує здатність організму до вивільнення ендорфінів – мозкових біохімічних речовин, які допомагають справлятися з болем і стресом.

Особливо інтенсивно вивчається вплив музики в останні десятиліття. Експерименти ведуться за декількома напрямками, такими як:

- вплив окремих музичних інструментів на живі організми;
- вплив музики великих геніїв людства, індивідуальний вплив окремих творів деяких композиторів.

Музикотерапія в світі стає визнаною наукою. Більш того, в цілому ряді західних вузів сьогодні готують професійних лікарів, які лікують музикою. При Музичній академії імені Гнесіних створено відділення музичної реабілітації. Педагогам-музикантам необхідно йти в ногу з актуальними тенденціями в науці. Музична терапія разом з арттерапією, тобто терапією засобами образотворчого мистецтва, може стати ефективним методом лікування шкільних неврозів, які сьогодні все більше вражають учнів, як в процесі отримання освіти, так і в сучасному житті взагалі.

Музика існує в нашому житті як живе знання і уявлення людини про саму себе, як засіб самопізнання і самовираження. Сприймання і розуміння музики полягає в відчутті її зв'язків м'язами, рухом, диханням. Використовуючи класичну музику в цілях музичної терапії, не слід забувати, що серед творів сучасної легкої музики, в тому числі серед джазу і року, можна знайти чимало таких, які можуть бути використані з терапевтичною метою.

Музика як, мабуть, ніяке інше мистецтво, може створювати настрій, впливати на нього. Всі музичні твори можна умовно розділити на активізуючі, тонізуючі і розслаблюючі, заспокійливі. Сприймання музики тісно пов'язане з розумовими процесами, тобто вимагає уваги, спостережливості, кмітливості. Музика сприймається слуховим рецептором, впливає на загальний стан усього організму, викликає реакції, пов'язані зі зміною кровообігу, дихання.

Численні методики музикотерапії передбачають як цілісне і ізольоване використання музики в якості основного і провідного чинника впливу (прослуховування музичних творів, індивідуальне та групове музикування), так і доповнення музичним супроводом інших корекційних прийомів для посилення їх впливу і підвищення ефективності. Музикотерапія активно використовується в корекції емоційних відхилень, страхів, рухових і мовних розладів, психосоматичних захворювань, відхилень у поведінці, при комунікативних труднощах тощо.

Шведська школа, що орієнтована на глибинну психологію, вважає, що в корекційній роботі центральна роль повинна відводитися музикотерапії, оскільки музика, завдяки своїм специфічним особливостям, здатна проникнути в глибинні шари особистості. Дж. Альтшулер виявив фізіологічні зміни у пацієнтів, адекватні певним типам музичного впливу та обґрунтував терапевтичний підхід, названий принципом музикотерапії. Згідно з цим положенням, при проблемах вербального контакту з хворим, музика сприяє його встановленню, якщо вона відповідає емоційному тону й стану пацієнта: при депресії показана музика радісно-спокійна, при порушенні сну – швидкого темпу. Музика здатна встановлювати загальний настрій, причому емоційне забарвлення образів, що виникають при її сприйнятті, різне в залежності від індивідуальних особливостей музичного сприймання, ступеня музичної підготовки, інтелектуальних особливостей слухача.

Фізіологічний вплив музики на людину заснований на тому, що нервова система, а з нею і мускулатура, мають здатність засвоєння ритму. Музика, як ритмічний подразник, стимулює фізіологічні процеси організму, що відбуваються ритмічно як у руховій, так і вегетативній сфері. Ритми окремих органів людини завжди сумарні. Між ритмом руху і ритмом внутрішніх органів існує певний зв'язок. Ритмічні рухи являють собою єдину функціональну систему, руховий стереотип. Використовуючи музику як ритмічний подразник, можна

досягти підвищення ритмічних процесів організму в більш суворій компактності і економічності енергетичних витрат.

Вивчення емоційної значущості окремих елементів музики – ритму, тональності – показало їх здатність викликати стан, адекватний характеру подразника: мінорні тональності виявляють депресивний ефект; швидкі пульсуючі ритми діють збудливо і викликають негативні емоції; м'які ритми заспокоюють; дисонанси збуджують, а консонанси заспокоюють.

Для заспокоєння, зняття емоційної напруги, розслабляючою дією володіють звуки флейти, гра на скрипці і фортепіано. Заспокійливий ефект носять звуки природи (шум моря, лісу), вальси (ритм три чверті), класика: Твори А. Вівальді, Л.В. Бетховена «Симфонія б» – частина 2, Й. Брамса «Колискова», Ф. Шуберта «Аве Марія», Ф. Шопена «Ноктюрн соль-мінор», К. Дебюссі «Місячне сяйво».

Зменшенню почуття тривоги і невпевненості сприяють мажорні мелодії, темпу нижче середнього. Народна і дитяча музика допомагає знайти тимчасову безпеку. Гарний вплив можуть надати етнічні композиції: Ф. Шопен «Мазурка» і «Прелюдії», Й. Штраус «Вальси», С. Рубінштейн «Мелодії».

Зменшенню дратівливості й нервового збудження сприяють такі твори: Й.-С. Бах «Кантата 2» і «Італійський концерт», Й. Гайдн «Симфонія», Л.В. Бетховен «Місячна соната» і «Симфонія ля-мінор».

Для зняття депресивних настроїв, поліпшення настрою рекомендована скрипкова і церковна музика: В.А. Моцарт, Г. Гендель «Менует», Ж. Бізе «Кармен» – частина 3, П. Чайковський, Д. Бортнянський, восьмиголосся православного співу.

Для підняття загального життєвого тону, поліпшення самопочуття, активності млявих людей ефективною є ритмічна, бадьора музика. Можна використовувати різні марші: їх прослуховування підвищує нормальний ритм людського серця в спокійному стані, що надає бадьорості, мобілізуючий вплив: П. Чайковський «Шоста симфонія» – частина 3, Л.В. Бетховен «Увертюра Едмонд», Ф. Шопен «Прелюдія 1, опус 28», збірник «Угорська рапсодія 2».

Для зняття мігрені, головного та іншого виду болю – релігійна та класична музика: В.А. Моцарт «Дон Жуан» і «Симфонія № 40», збірник «Угорська рапсодія 1», А. Хачатурян «Сюїта Маскарад», Л.В. Бетховен «Фіделіо», Г. Гершвін «Американець в Парижі»,

С. Турчанінов, твори у виконанні Хору Київської духовної семінарії та академії, хору Києво-Печерської Лаври.

Від безсоння, для спокійного і міцного сну ми рекомендуємо твори Я. Сібеліуса «Сумний вальс», Р. Шумана «Мрії», К. Глюка «Мелодія», а також п'єси П. Чайковського. Якщо, наприклад, погано спить ваш малюк, йому можна неголосно програвати під час сну музику з повільним темпом і чітким ритмом.

Звичайно, не обов'язково слухати тільки класичну музику, можна вибирати й інші стилі. Але як показує досвід психологів, які працюють за музикотерапією, «саме класична музика впливає «базово», глибоко і надовго, істотно прискорюючи процес лікування», а отже, набагато краще допомагає домогтися необхідного ефекту і при звичайному «домашньому» застосуванні.

У груповій психотерапії музикотерапія, як один із методів застосовується досить широко. Найчастіше в лікувальній практиці використовується рецептивна музикотерапія з орієнтацією на комунікативні завдання. Клієнти в групі прослуховують спеціально підібрані музичні твори, а потім обговорюють власні переживання, спогади, фантазії (часто проєктованого характеру), що виникають у них в ході прослуховування. На одному занятті прослуховується, як правило, три твори або більш-менш закінчених музичних уривка (кожен по 10-15 хв). Програми музичних творів будуються на основі поступової зміни настрою, динаміки і теми – з урахуванням різного емоційного навантаження.

Перший твір має формувати певну атмосферу для всього заняття, виявляти настрої пацієнтів, налагоджувати контакти і вводити в музичне заняття, готувати до подальшого прослуховування. Це спокійний твір, що відрізняється, швидше розслаблюючою, релаксуючою дією.

Другий твір – динамічний, драматичний, напружений і несе основне навантаження. Його функція полягає в стимулюванні інтенсивних емоцій, спогадів, асоціацій проєктивного характеру з власного життя пацієнтів. Після його прослуховування в групі приділяється значно більше часу для обговорення переживань, спогадів, думок, асоціацій, що виникають у пацієнтів.

Третій твір має зняти напругу, створити атмосферу спокою і може бути також спокійним, релаксуючим або, навпаки, енергійним, тобто давати заряд бадьорості, оптимізму, енергії.

При груповій психокорекційній роботі використовується активний варіант музикотерапії. Активна музикотерапія є терапевтично спрямованою, активною музичною діяльністю: відтворення, фантазування, імпровізації за допомогою власного голосу або вибраних музичних інструментів.

Для використання активного варіанту потрібен набір нескладних музичних інструментів: дзвіночки, барабан, цимбали. Пацієнтам пропонуються певні ситуації або теми, подібні до тем програвання ролей, малюнків. Людина обирає музичний інструмент та інструмент для свого партнера, а потім, за допомогою звуків, створюється діалог.

Як варіант активної музикотерапії може розглядатися хоровий спів. Виконання музичних творів психотерапевтом або учасниками групи (разом чи індивідуально) також має лікувальний ефект, сприяє створенню довірливої теплої атмосфери.

Отже, дуже гарно, що у нас є школи, де кожна дитина може займатися музикою. У школі мистецтв кожного учня оточує особливе культурне середовище. Отримуючи початкову музичну освіту, діти розвивають свої музичні, інтелектуальні та творчі здібності. Щодня вони грають на музичних інструментах, співають, досліджують і слухають музику, а музика робить людину не тільки більш освіченою, більш культурним, а й більш щасливою. Музика вчить не тільки слухати, а й чути, не тільки дивитися, а й бачити. Відтак, людина починає краще відчувати навколишній світ. Щастя людини залежить від того, які емоції вона відчуває, якими очима вона дивиться на світ, у якому вона живе.

Список літератури

1. Жавініна О., Зац Л. Музичне виховання: пошуки і знахідки / О. Жавініна, Л. Зац // Мистецтво в школі. – 2003. – № 5.
2. Овчиннікова Т. Музика для здоров'я / Т. Овчиннікова. – СПб.: Союз художників, 2004.
3. Шанська Г. Музика як засіб корекційної роботи / Г. Шанська // Мистецтво в школі. – 2003. – № 5.

Яковенко Жанна Яківна
викладач по класу віолончелі
Чернігівської міської школи мистецтв

РОБОТА З ДІТЬМИ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ВІОЛОНЧЕЛІ

Початок занять – це важлива подія в житті учня. Методику проведення перших уроків необхідно ретельно продумати, маючи на увазі не тільки практичну сторону навчання, але й музично-виховні завдання.

Завдання й мета педагога в період початкового навчання гри на інструменті – виховати в дитині музичний слух, почуття ритму, художнє уявлення про характер та стиль творів, що вивчаються. Викладач не тільки проводить навчально-виховну роботу, але й повинен глибоко розуміти потреби дітей, правильно виявити індивідуальні особливості й можливості учня, привчати дитину з любов'ю займатися музикою, виховуючи її смак на кращих прикладах народної, зарубіжної та класичної музики [3].

З перших занять учень повинен привчитися уважно слухати себе та акомпанемент, контролювати якість звуку, інтонацію, досягнути вільного руху обох рук. Шляхом образних пояснень викладач повинен домогтися розуміння учнем того, як треба займатися вдома, дотримуватися розкладу уроків закладу освіти, а також прагнення вдосконалюватися [1].

З самого початку навчання потрібно розказати учню про історію інструмента, про його будову, про його можливості, запалити його цікавість до музики, зіграти йому популярні твори. Після цього важливо оцінити фізичні здібності учня, щоб підібрати правильний розмір інструмента, смичка, та довжину шпиля.

Сідати треба на 1/3 стільця, спина повинна бути прямою, корпус треба трохи нахилити вперед, ноги треба ставити на всю ступню. Віолончель тримається на трьох точках опорах:

- шпиль;
- під грудиною, ближче до правого боку;
- біля коліна лівої ноги [8].

Для зручності гри на віолончелі нахил встановлюється завдяки регулюванню довжини шпилю.

Найважливішим завданням для виховання музично-виконавських навичок учня – є виховання вільної і невимушеної посадки за інструментом, щоб можливості дитини не були обмежені під час виконання музичних творів, обумовлених тими чи іншими технічними та художніми завданнями.

Одним з найскладніших завдань – є розвиток координації руху обох рук, тому починати навчання гри на віолочелі потрібно з кожної руки окремо.

Метод тримання смичка ґрунтується на вмінні вільно тримати смичок, вести його паралельно підставці, між грифом та підставкою, плавно міняти напрям смичка та розподіляти довжину смичка в залежності від якості, тривалості та динаміки звуку [4].

У практиці застосовуються різні способи тримання смичка, але взагалі прийнято тримати його без напруги, водночас міцно й чітко. Пальці трохи зігнуті, середній палець своїм кінчиком торкається волосся, біля металевого обідка колодочки. Вказівний палець розташовується на тростині, злегка зігнутий, щоб було легше здійснювати нажим на смичок при грі в кінці смичка. Безіменний палець та мізинець вільно розташовуються на колодочці, допомагаючи утримувати смичок. У процесі гри положення пальців може дещо змінюватися, в залежності від використання частини смичка. Спосіб тримання смичка може різнитися в залежності від фізичного складу руки учня, але правильне ведення смичка у відповідності з загальними умовами звуковидобування може бути досягнуто лише узгодженими рухами усіх частин руки.

Також рух руки залежить від того, якою частиною смичка користуємося та від характеру штрихів. Від колодочки до середини ведення смичка здійснюється всією рукою, від середини до кінчика - рухом передпліччя. Пальці повинні бути дуже еластичними. Деякі короткі штрихи (наприклад спіккато) виконуються, головним чином, пальцями та зап'ястям. Видобування рівного звуку потребують у процесі ведення смичка неоднакових зусиль. Так, при грі на піано біля колодочки – смичок тримаємо «на вазі», в середині та в кінці - потребує нажиму вказівного пальця та великого. А сам смичок необхідно вести з нахилом до грифу, але для рівності звуку цей нахил не повинен помітно мінятися протягом всієї довжини смичка, вести смичок треба під прямим кутом. У своїй роботі відомий педагог-віолончеліст Р. Сапожніков також підкреслює: «...права рука виконує виключно важливу й складну задачу: видобування звуку смичком

(або «pizzicato»). Тому її постановка, в першу чергу, повинна сприяти правильному, вільному веденню смичка й, в решті решт, досягненню повноцінного звуку, тому що кожне проведення смичка по струні викликає звук того чи іншого характеру та якості» [2].

Постановка лівої руки повинна зумовити точну інтонацію, забезпечити зручність гри в одній позиції та переходів по грифу. Для отримання більш м'якого звучання необхідно ставити палець на струну не дуже близько від нігтя.

Мізинець, як більш короткий палець, потрібно трохи витягувати. Для кращого інтонування полутонів при грі в позиціях нижнього регістру доводиться дещо ширше розставляти пальці. Також положення пальців залежить від виконавського завдання. У кантілені, при грі вібрато, пальці встановлюються на струну більш плоско, що сприяє досягненню м'якості звука. Положення ліктя міняється в залежності від висоти позиції. При грі в першій позиції лікоть знаходиться в більш низькому положенні, аніж у високих позиціях. Для вільного переміщення руки (пальців) по грифу доцільно утримувати лікоть у середньому положенні. Рука повинна завжди утримуватися у висячому положенні, а пальці повинні як би спиратися на гриф при натисканні струни. Зап'ястя, зазвичай, знаходиться приблизно на лінії передпліччя, без помітного згинання в суглобі [5].

Відомий віолончеліст й викладач Ю. Полянський зазначав: «Отже, робота лівої руки значною мірою залежить від організації елементів постановки. Як на поганому фундаменті не можна побудувати великого міцного будинку, так і за безграмотної постановки, в учня не може бути належної виконавської техніки» [7].

Як висновок, хочеться сказати словами чудового педагога і виконавця А. Артоболевської: «Починаючи музичне виховання дитини, ми повинні розуміти, що світ музичних звуків - це особлива стихія, в яку треба занурювати дитину поступово і радісно, а не заштовхувати насильно, називаючи це «вчити музиці». Намагайтеся зачарувати дитину музикою, як цікавою казкою, яка не має кінця» [6].

Література

1. Броун А. Очерки по методике игры на виолончели / А. Броун. – М., 1989.
2. Сапожников Р. Обучение начинающего виолончелиста / Р. Сапожников. – М.: Музыка, 1978.

3. Беккер Х. Техника и искусство игры на виолончели / Х. Беккер. – М., 1978.

4. Бойцова Н. История инструментального исполнительства / Н. Бойцова. – Б.м., 2005.

5. Бирина В. Особенности начального обучения игре на виолончели (дошкольная группа) / В. Бирина. – М., 1988.

6. Артоболевская А. Первые встречи с музыкой / А. Артоболевская. – М.: Советский композитор, 1985.

7. Полянський Ю. Нариси з методики викладання гри на віолончелі / Ю. Полянський. – К.: Музична Україна, 1978. – 72 с.

8. Работа на начальном этапе обучения игре на виолончели. [Електронний ресурс] / Материали для учителів и учеников. Режим доступу: <https://schoolfiles.net/3074783>, вільний.

Михайленко Марія Сергіївна,
викладач по класу скрипки
Чернігівської міської школи мистецтв

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК СЛУХАННЯ МУЗИКИ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ СКРИПАЛІВ

Початковий етап навчання скрипаля є найвідповідальнішим для викладача. Не тільки тому, що в цей період закладаються передумови подальшого розвитку виконавця. Для сучасних початківців викладач є провідником у світ інструментальної класичної музики. З перших уроків він закладає фундамент моторно-рухових навичок, розвиває музичні здібності, вольові якості, привчає до роботи, а також прищеплює музичний смак. Професор В. Стеценко в своїй роботі писав: «Педагог повинен не лише прищеплювати професійні навички гри, але й збуджувати в учня любов до музики, розвивати здібність емоційно сприймати й розуміти музичну мову» [1, с. 22]

Слухання музики один з основних видів музичної діяльності. Формування навичок слухання музики починається ще на музичних заняттях в дитячому садочку. Діток привчають сприймати невеличкі, яскраві за змістом твори. Навички культури сприймання, в цьому

випадку, формуються внаслідок багаторазового прослуховування музики, доступної для дитячого розуміння.

«Слухання музики» є однією зі складових уроку музичного мистецтва, що викладається в закладах середньої освіти. Методика організації таких занять викладена в роботах провідних методистів країни: О. Ростовського, С. Якимчук, Н. Зелінської та інших дослідників.

У скрипковій методичній літературі слухання музики розглядається в контексті загального музичного розвитку учня на уроці. Про це пишуть В. Стеценко, Т. Єзерська, І. Сташевська, Ю. Крих.

Основною метою слухання музики в класі скрипки в початковий період навчання, окрім загального розвитку музичних здібностей, має бути накопичення музично-слухових вражень, «слухового репертуару», який згодом буде виконуватися та допоможе краще розкритися індивідуальності учня.

«Всебічному музичному розвитку учня значною мірою сприяє систематичне програвання педагогом на уроках різних п'єс, головним чином тих, які вчитимуться у майбутньому» [1, с.34]

Практично всі діти, які приходять до музичної школи, мають первинні навички сприймання музики, які успішно закладають у дошкільних навчальних закладах. До кінця перебування у дитсадку дитина здатна розпізнавати твір в цілому, окремі його частини, приспів, закінчення. Маючи запас знайомих музичних творів, вона може розрізнити їхні види, жанри (марш, танець, колискова). У неї формуються початкові уявлення про зміст пісень, п'єс, їхню форму (вступ, закінчення, заспів, приспів, частина), найяскравіші засоби вираження. Діти отримують початкові відомості про творців музики: композиторів-класиків, сучасних авторів, про народну творчість.

Слухання музики на уроках скрипки об'єднує в собі кілька задач одночасно. По-перше, це одна з форм відпочинку, зміна роду діяльності при якій увага та слух залишаються активними, а ось спину та ніжки можна розвантажити присівши на стілець.

По-друге, це розвиток музично-слухових уявлень. Репертуар, що виконує викладач, підібрано за певним принципом, поступово ускладнюється та ставить перед учнем дидактичні задачі. Наприклад, у перші кілька уроків цікаво впізнавати жанри: марш, танець та колискову. Згодом, слухаємо дводольний танець польку та відрізняємо її від тридольного танцю, мажорні колискові – від мінорних і так далі.

По-третє, це зміцнення міжпредметних зв'язків між фахом та сольфеджіо, повторення та вивчення теоретичних понять, вивчення ритмічних ритмоформул. Наприклад, мінор натуральний та мелодичний – про нього на сольфеджіо розкажуть в другому класі. Але вже в першому класі можна навчитися його чути та відрізнити від натурального, тільки замість слів «натуральний» та «мелодичний» ми кажемо «той, що змінюється» і «той, що не змінюється». Грати з картками-ритмоформулами взагалі цікаво та весело. Учні пропонуються вибрати картку, але зміст її не видно. Перший етап – визначити розмір та прочитати ритм. Далі викладач грає музичний приклад на цю ритмоформулу. Але хто сказав, що вчитель обов'язково має грати правильно?

Ще одним аспектом слухання музики у виконанні викладача є підтримання мотивації до навчання. Це допомагає побачити та почути кінцевий результат навчання – виконання різних музичних творів на скрипці.

Музичний репертуар для слухання на уроці умовно ділиться на дві частини: перша – п'єси і пісні різного характеру, спрямовані на загальний музичний розвиток та друга – пісні та п'єси методично доцільні на даний період початкового навчання.

Отже, «якщо на початку навчання гри на скрипці швидкість оволодіння навичками постави багато в чому залежить від рухових даних учня, то надалі вирішальним стає його музичний розвиток. Тому розвивати дитину музично, виховувати художній смак, пробуджувати творчу уяву, прищеплювати цікавість і любов не тільки до музики, але й до будь-якої творчості, виховувати емоційну сферу діяльності поряд з розумовою і практичною – головне завдання педагога музичної школи» [3, с. 32].

Список використаної літератури:

1. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці / В. Стеценко. – частина 2. – К.: Музична Україна, 1982.
2. Крих Ю., Лужний В. Школа гри на скрипці / Ю. Крих, В. Лужний. – К.: Музична Україна, 1968.
3. Єзерська Т. Початкове навчання гри на скрипці / Т. Єзерська. – К.: Довіра, 1999.
4. Сташевська І. Музичне виховання дітей дошкільного віку засобами навчання скрапкової гри / І. Ста шевська. – Луганськ: Поліграф ресурс, 2006.

Сесія ІV.

**Фортепіано та концертмейстерство
в мистецькій школі**

Чернігів

**Школа мистецтв
при Чернігівському музичному коледжі
імені Л.М. Ревуцького**

14 лютого 2018 р.

Вахомчик Лариса Францівна
завідуюча музичним відділенням
школи мистецтв при Чернігівському музичному коледжі
імені Л.М. Ревуцького

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ІЛЮСТРАТОРА В КЛАСІ АКОМПАНеМЕНТУ

Головна мета навчання в музичних школах – розширення музичного та інтелектуального розвитку особистості кожного учня з урахуванням його музичних здібностей та рівня володіння інструментом. Клас акомпанементу – важлива ланка у формуванні художньо-естетичного розвитку учнів. А для більш здібних – це підвищення якості професійної підготовки.

Програми мистецьких шкіл по класу фортепіано передбачають вивчення предмету «акомпанемент», який здійснюється разом з концертмейстером-ілюстратором. Успішне навчання мистецтву акомпанементу, в багатьох випадках, залежить від майстерності та професіоналізму не лише викладача з фаху, а також його головного помічника в цій роботі – концертмейстера-ілюстратора.

Особливості роботи концертмейстера-ілюстратора полягають у вмінні кожного разу, на кожному занятті творити єдиний художній ансамбль, у якому поєднані настанови викладача, творча індивідуальність учня та власна ініціатива та грамотність концертмейстера.

Викладач-ілюстратор, перш за все, повинен добре володіти інструментом, як в технічному, так і в музичному плані. Вміти контролювати якість виконання учнями своєї партії, знати причину виникнення труднощів у виконанні твору. Разом з викладачем з фаху вміти створити атмосферу психологічного комфорту та творчості. Таким чином, діяльність концертмейстера-ілюстратора поєднує творчі, педагогічні та психологічні функції.

У сучасних умовах психологічна компетентність ілюстратора має велике значення. В ситуаціях конкурсних виступів, відповідальних концертів, концертмейстер-ілюстратор виконує роль психолога, що знімає надмірне емоційне напруження, знаходить потрібні слова та яскраві асоціації перед виходом на сцену разом з учнем. Творче натхнення передається дитині та допомагає набутти впевненості, психологічної, а за нею й м'язової свободи.

Робота в такому «трикутнику», викладач з фаху-учень-ілюстратор, потребує від останнього специфічних знань та навичок:

- вміння читати з аркуша свою партію;
- точно виконувати всі авторські вказівки (стосується безпосередньо нотного тексту, динаміки, агогіки, штрихів, артикуляції);
- володіти навичками гри в ансамблі.

Але навіть усі ці якості концертмейстера-ілюстратора не гарантують успіху ансамблю скрипки і фортепіано. Навіть якщо учень добре знає свою партію, перше виконання твору може бути невдалим. Учень стикається зі звучанням нового тембру, нового ритмічного рисунку сольної партії, його увага роздвоюється і він помиляється, виникають зупинки та повтори. Учні потрібно звикнути до звучання інструменту, навчитися слухати, знаходити баланс, відчути єдине цілісне звучання.

Ілюстратору-скрипалю або іншим інструменталістам потрібно захопити учня тембром свого інструменту. Як солісту, вести за собою піаніста, виховувати в ньому вміння «бути другим». Інколи вимога «бути другим» сприймається учнями як потреба грати якомога тихіше, щоб чути партію скрипки ясніше, ніж звук власного інструменту. Це призводить до суттєвої помилки – соліст-скрипаль залишається без необхідної підтримки. Тому проблема звукового співвідношення – головна проблема ансамблевої гри, яка повинна постійно вирішуватись у класі акомпанементу.

Задачі, які стоять перед ілюстратором-концертмейстером – навички читання з аркуша, виразність виконання, якісний звук – потребують постійної, кропіткої роботи.

Для викладача класу акомпанементу ілюстратор – перший помічник у виборі репертуару. В роботі над репертуаром може досягатися різна ступінь завершеності творів. Деякі з них вивчаються ґрунтовно з обов'язковим домашнім опрацюванням, частина репертуару вивчається ескізно.

Основу репертуару складають твори зарубіжних та українських композиторів-класиків з посібників педагогічного репертуару скрипалів. Потрібно також знайомити учнів з сучасними творами та грати мелодії з фільмів, кліпів, телепрограм. Зробити обробки для свого інструменту таких мелодій – одне зі специфічних завдань викладача-ілюстратора.

Концертмейстер-ілюстратор для учня – це помічник, наставник, педагог. Право на таку роль може мати не кожен. Воно досягається знаннями, постійною працею, самовдосконаленням, відповідальністю за досягнення необхідного художнього результату в процесі навчально-виховної роботи з учнями на заняттях в класі акомпанементу.

Практика акомпанементу дозволяє кожному, навіть технічно недостатньо підготовленому учню, відчувати себе за інструментом впевнено, твердо, насолодитись смаком публічного виступу.

Список літератури

1. Кубанцева О.І. Методика роботи над фортепіанною партією піаніста- концертмейстера / О.І. Кубанцева // Музика в школі. – 2001. – № 4.

2. Кубанцева О.І. Процес учбової роботи концертмейстера с солістом та хором / О.І. Кубанцева // Музика в школі. – 2001. – № 5.

3. Мельникова Ж.В. Специфіка роботи концертмейстера в класі домри / Ж.В. Мельникова // Матеріали науково-практичної конференції. Казань, 2011.

4. Савельєва М.В. Навчання учнів-піаністів в концертмейстерському класі читанню нот с листа, транспонуванню, творчим навичкам та акомпанементу / М.В. Савельєва // Методичні записки з питань музичної освіти. – Вид.3. – М.: Музика, 1991.

Забара Лариса Василівна,
концертмейстер

Чернігівської музичної школи №1 імені С.В. Вільконського

ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ ПЕДАГОГА І УЧНЯ У ПРОЦЕСІ ЇХ СПІЛКУВАННЯ ЗІ СВІТОМ МИСТЕЦТВА

Підтримка людини в духовній «самобудові», формування здатності до життєвого самовизначення сьогодні набуває суттєвої значимості.

Актуальність проблеми творчого розвитку учня, як особистості, індивідуальності, активного суб'єкта діяльності значно відчувається у навчальних закладах. Перспективними напрямками подальшого вирішення цієї проблеми, в першу чергу, слід вважати відповідну стратегію діяльності педагога. Ця діяльність повинна мати характер діалогу, співпраці, співтворчості, в яких домінує взаємовигідний обмін особистісними смислами і досвідом [3, с. 101].

Також необхідно розглянути і модель сучасного педагога – розвитку його творчого потенціалу, самовдосконалення та самоствердження впродовж життя. У світі музичного мистецтва спілкування педагога і учня повинно мати характер діалогу, співпраці, співтворчості, в яких домінує взаємовигідний обмін особистісними смислами і досвідом. Діяльність педагога повинна спиратися на ціннісну взаємодію педагога і учня у навчально-виховному процесі під час опанування музичного мистецтва.

Разом із тим можна знайти й серйозні недоліки в розвитку професійної діяльності педагога. Наприклад, небажання відмовитися від педагогічних конструкцій минулого. Причини цього можуть бути різні: педагоги не бажають використовувати іноваційно-виховні, інтерактивні технології, не спираються на ціннісно-сміслові орієнтири тощо.

Питаннями дослідження свідомості у межах феноменології активно займалися вчені різних наукових сфер, такі як: Е. Гуссерль, С. Франк, І. Стенгерс, В. Медінцев, Л. Надирова, А. Маслоу, І. Кон та інші.

Р. Тельчарова у своєму дослідженні пропонує метод діалектичної феноменології, в якому поєднується теза про об'єктивну реальність існування музичного твору з тезою його конструювання музичною свідомістю [6, с. 120]. На думку автора, всяка інтерсуб'єктивність можлива лише за наявності діалогу між окремими суб'єктами. Тільки усвідомлюючи Музичний світ «Іншого», людина придбає можливість збудувати свій «Музичний світ».

Видатний філософ М. Бахтін у праці «Проблеми поетики Достоевського» не лише дослідив поліфонічний роман, створений письменником, а й побачив світ у новому вигляді як «співіснування і взаємодії», а не «становлення і розвитку». Життя за своєю природою діалогічне. Діалогічна природа свідомості, діалогічна природа власне людського життя. Єдиною адекватною формою вербального виразу справжнього людського життя є незавершений діалог. Жити –

означає брати участь в діалозі: запитувати, слухати, відповідати, погоджуватись тощо. В цьому діалозі людина бере участь уся і всім життям: очима, губами, руками, душею, духом, всім тілом, вчинками. Вона вкладає всю себе в слово, і це слово входить до діалогічної тканини людського життя, до світового симпозіуму [1, с. 155].

Питаннями аксіології в музично-педагогічній освіті активно займалася Г. Щербакова. Вона визначає музично-педагогічний процес, як взаємодію трьох систем, що саморозвиваються: світу, музичних цінностей, особистості учня та особистості педагога [6, с. 290].

Комісія ЮНЕСКО під керівництвом Жана Делора розробила програму «Освіта для XXI століття». В новій концепції переглянута стратегія освіти і сформульована чітка орієнтація на потреби і запити особистості та суспільства [4, с. 199].

Культура суспільства XXI століття вже не є культурою галузевою, а культурний розвиток відбувається під знаком інтеграції. Така культура орієнтована на інновації і звернення до інтересів і цінностей індивіда. Сучасна культура – це культура діалогу, у процесі якого формується особистість [5, с. 198]. Тому сучасному педагогу, щоб бути готовим до такого діалогу зі своїми вихованцями, треба усвідомити те, що він повинен переосмислити свій життєвий досвід, а також необхідність навчатися упродовж всього життя, постійно при цьому самовдосконалюватися. Варто пам'ятати і те, що педагог – це особистість, що впливає на своїх учнів авторитетом і власною індивідуальністю. Важливо також, щоб у своїй педагогічній діяльності він міг передбачати довгострокові цілі розвитку та різні шляхи для їх досягнення, серед яких, новаторство і постійний творчий пошук.

Необхідно змінити традиційну авторитарну систему навчання на особистісно-зорієнтовану, яка будується на гуманізації спілкування і відкритості педагога до взаємодії зі своїми вихованцями. Важливо те, щоб навчальний процес будувався як творчий процес, де ефективно застосовуються різноманітні інноваційні методи та засоби, інтерактивні форми навчання, а також доцільним буде перебудова змісту навчання що зумовлює реалізацію творчих здібностей учня, розвиток його інтелектуальних і фізичних можливостей, вольових якостей, фантазії і уяви.

Музичне мистецтво з глибини віків і до нинішнього часу звернено «від серця до серця», несе естафету єднання, здійснюючи

комунікативну функцію через Час і Простір. Педагог зобов'язаний прийняти цю «естафету єднання» та передати її своєму учневі. «Проникнення в музичний всесвіт передбачає особливий вид спілкування, в процесі якого «механізм зворотнього зв'язку» включає механізм «музичного наслідування», адже закон збереження енергії діє постійно, змушуючи в далекому минулому побачити паростки майбутнього, а в дні нинішньому – давно забуті риси» [6, с.266].

Як об'єкт пізнання в музично педагогічному процесі, світ музичних цінностей являє собою складну систему, що саморозвивається. Б. Яворський стверджував: «За моєю теорією, епохи переплітаються – кінцева фаза попередньої настає одночасно з початковою фазою наступної епохи» [7, с.52].

У своєму послідовному розвитку світогляду О. Скрыбіна приводить його в музиці до своєрідної логіки заперечення: «Я створюю кожну миттєвість, щоб заперечувати її в наступній. Я – завжди протест, завжди бажання нового, іншого. Я – вічне заперечення минулого, я – вічна любов, вічний розквіт. А багато хто не впізнає любові в моєму запереченні». Це – логіка приливу-відливу. І в подальшому твердження: «...існуючий порядок речей, протест і прагнення до нового порядку...» [2, с. 55].

Музика, як вид мистецтва, є одним зі способів пізнання життя і самопізнання, що досягається педагогом і учнем у співтворчому музично-педагогічному спілкуванні.

У концепції Г. Щербакової визначені такі параметри обміну цінностями:

- обмін цінностями в музично-педагогічній освіті – це результат ціннісної взаємодії між світом музики, педагогом і учнем як колективним об'єктом;

- концептуальною особливістю ціннісної взаємодії є принцип діалогу;

- обмін цінностями передбачає як набуття учнем цінностей педагога, так і набуття педагогом цінностей учня, а в подальшому – спільну діяльність в освоєнні світу музично-педагогічних цінностей;

- діалогічна взаємодія педагога і учня – це здійснення ідеї саморозвитку, самовдосконалення, примноження потреб і здібностей [6, с. 285].

У такий спосіб, музично-педагогічний процес об'єднує нескінченність постійного розвитку музичного Всесвіту. Тому задача педагога і учня – осягнення світу музичних цінностей.

Слід відзначити, що принцип ціннісної взаємодії педагога і учня в музично-педагогічному процесі передбачає їх творче співробітництво, інтелектуальне партнерство, спільну активну діяльність. Тільки у межах діалогу можливий процес взаєморозуміння та поваги. Взаємодія педагога і учня сприяє також взаємному обміну цінностями у музично-творчій діяльності.

Отже, педагог та учень, ставши на шлях діалогу та обміну творчим досвідом в музично-педагогічному процесі, створюють у цьому процесі своєрідне естетичне поле, що виявляється у спільному співпереживанні та співтворчості, прагненням до розвитку духовних сил і самореалізації, а також до розвитку художнього і образного мислення.

Література:

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – [3-е изд.]. – М.: Художественная литература, 1979. – 470 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин / [сост. С.Г. Бочаров]. – М.:Искусство, 1979. – 423 с.
3. Киященко М., Лейзеров М., Абросимов Б. Пути и средства эстетического воспитания / М. Киященко, М. Лейзеров, Б. Абросимов. – М.: Наука, 1989. – 190 с.
4. Олексюк О.М. Діалог у музично-педагогічній аксіосфері / О.М. Олексюк // Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи: зб. наук. праць. – Київ – Суми: СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 2004. – С. 101-108.
5. Сисоєва С.О. Творча професійна підготовка фахівців: особливості процесу / С.О. Сисоєва // Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи: зб. наук. праць. – Київ – Суми: СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 2004. – С. 197-206.
6. Тельчарова Р.А. Введение в феноменологию музыки / Р.А. Тельчарова. – Ин-т философии АН СССР. – М., Владимир: ВГПИ им. Лебедева-Полянского, 1991. – 214 с.
7. Щербакова А.И. Аксиологическая подготовка учителя музыки на современном этапе: дис. ... доктора педнаук: 13.00.08. / Щербакова Анна Иосифовна. – М., 2004. – 568 с.

8. Яворский Б.Л. Статьи. Воспоминания. Переписка / Б.Л. Яворский [ред.-сост. Рабинович И.С.]. – М.: Сов. композитор, 1972. – 365 с.

Табакова Ольга Василівна,
викладач-концертмейстер
Чернігівської музичної школи №1 імені С.В. Вільконського

YOUTUBE ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДГОТОВКИ І НАПРАЦЮВАННЯ ДОСВІДУ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

У минулому залишилися ті часи, коли музику можна було послухати на платівках, касетах або дисках. А якщо необхідного запису не було у наявності, то знайти можна було лише у спеціальних фондах бібліотек, що було дуже затратно у часі.

Світ змінився... Ми живемо у сучасному світі технічного прогресу. Всім нам зараз доступні такі технічні досягнення, як Інтернет, швидкий мобільний Інтернет й соціальні мережі. Завдяки цьому сучасна людина має майже необмежені можливості навчатися, самовдосконалюватися та знаходити потрібну інформацію швидко та легко.

Серед цих неосяжних можливостей слід виділити YouTube, що може стати незамінним помічником концертмейстера. У ньому можна знайти та прослухати майже все, а доступність і зручність використання спонукає дізнаватися, знайомитися та слухати більше.

Мета нашого аналізу – запровадження в широку практику нових форм у роботі концертмейстера із залученням сучасних технічних засобів.

Часто концертмейстер опиняється в ситуації, коли репетиції з солістом або неможливі, або дуже нетривалі. За допомогою YouTube можна прослухати партію соліста та навіть акомпанувати їй. Слухаючи через навушники YouTube та неголосно грати на фортепіано, щоб не перекривати звучання у навушниках. Цей спосіб дає багато переваг: можливість пограти з кількома солістами, скласти більш повне уявлення про виконавські традиції в тому чи іншому

творі. Акомпанувати творам з YouTube нелегко. Це звукозапис і відсутність живого звучання ускладнюють «гру разом». Проте можна бути впевненим, що якщо ти досягнув акомпанування YouTube, зможеш акомпанувати і солісту

YouTube можна порівняти з метрономом. Граючи під YouTube, концертмейстер опиняється у центрі музичного процесу, вже неможливо зменшити темп там, де партія ще не досить впевнено вивчена. Таким чином складається більш реальне уявлення про ступінь вивчення партії, недовивчені місця локалізуються і їх можна допрацювати.

Чому саме YouTube, а не традиційні носії? Запис на YouTube можна прокрутити вперед чи назад з точністю до секунди, почати з потрібного місця. Це неможливо з іншими носіями. Така функція заощаджує час.

Отже, використовуючи YouTube, можна якісно та всебічно підготуватися до виступу з мінімальною кількістю репетицій, та до репетиційного процесу, де така якісна підготовка дає змогу концертмейстеру перейти на більш високий рівень взаємодії з солістом.

Напрацювання досвіду. Якщо необхідно виходити на сцену і на підготовку є лише 10 хвилин, то цей час доцільніше провести з нотами в руках за прослуховуванням запису в YouTube, ніж за швидким програванням своєї партії.

Робота концертмейстера – це створення ілюзій. Так, наприклад, в роботі над інструментальними концертами, концертмейстер створює ілюзію оркестрового звучання. Неможливо створити ілюзію «чогось», не маючи про це «щось» уявлення. В голові повинно бути чітке уявлення про звучання оркестру в кожний певний момент, бо, не знаючи музики в оригінальному виконанні, можна змарнувати час на вивчення «заповнюючих» пасажів, пропустивши лінію мелодії соліруючої групи інструментів.

Соліст і концертмейстер відіграють однакові ролі у музичному процесі. Граючи разом, вони створюють музичну цілісність. Концертмейстер відіграє роль диригента і повинен знати всі деталі спільного звучання, тоді дві половинки складуться у єдине ціле.

У співпраці концертмейстера і соліста можна виділити три рівні: соліст – музика – концертмейстер. Фокус може бути направлений на соліста, на музику, але ніколи на концертмейстера. В ідеалі, у фокусі – музика, але у педагогічній практиці бувають випадки, коли треба

«витягнути» учня. Фокус на концертмейстера виникає, наприклад, через технічні проблеми, коли щось або хронічно не виходить, або потребує таких затрат, що на соліста вже часу не залишається. Фокус на соліста і музику вимагає чесності. Якщо є технічні проблеми, то їх треба вирішити шляхом виокремлення найважливішого. Головне – зрозуміти та утримувати метроритм. Краще зіграти половину нот ритмічно і впевнено, ніж помилятися, граючи повний текст.

Невпевненість концертмейстера миттєво передається солісту. Роль концертмейстера можна порівняти з повітрям – воно поруч, його не видно, але воно життєво необхідне.

Часто робота концертмейстера знаходиться в дуже обмежених у часі рамках: ноти з акомпанементом даються за день до концерту, а то і пізніше. YouTube дає можливість знайти практично будь-який твір за лічені секунди і, прослухавши його, отримати уявлення про те, що і де робити та як якісніше підготуватися до робочого процесу на уроці. Прослухавши та закомпанувавши різним солістам, можна скласти «свою» концепцію виконання музичного твору (робота над інтонуванням, фразуванням, динамікою, агогікою), що в подальшому зробить взаємодію з учнем-солістом більш плідною та якісною. Слід зазначити, що обираючи запис музичного твору, слід надавати перевагу якісним записам у виконанні високопрофесійних музикантів.

Запровадження сучасних технічних засобів, а саме, можливості YouTube, у концертмейстерській практиці створює додаткові можливості у роботі концертмейстера.

Казак Тетяна Вячеславівна,
викладач по класу фортепіано, концертмейстер
Чернігівської міської школи мистецтв

ФОРТЕПІАНО ТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВО: ВЗАЄМОДІЯ НА РІВНІ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ

Фортепіано та концертмейстерство – теоретично, це дві різні гілки піанізму, два самостійних боки в роботі педагога-піаніста. Однак на практиці вони, зазвичай, існують дуже близько та перетинаються. Яким чином використовувати переваги такого перетину? – Ось головне питання цього дослідження.

У цій статті акценти будуть стосуватися кількох взаємопов'язаних моментів. По-перше, в суттєвій, кардинальній різниці між цими явищами в практиці педагога. По-друге, в специфіці роботи педагога в обох сферах, в тому, чим саме відрізняються акценти та пріоритети в педагогічних підходах. І, по-третє, сформулюємо деякі засади взаємодії між концертмейстерством та викладанням фортепіано як на рівні теорії, так і на рівні практичної діяльності музиканта-педагога.

Взагалі для педагога початкової ланки музичної освіти проблема музикування постає доволі ясно. Адже зазвичай енергія та навантаження, в першу чергу, витрачаються на роботу з учнями. Та тримати форму, постійно перебувати в живому, концертно-репетиційному процесі – це цінно та важливо як для учнів, так і для самих педагогів. Якщо взяти для прикладу, приміром, педагогів-скрипалів, то ситуація для них значно сприятливіша, адже постійну практику забезпечує їм гра в різноманітних колективах – ансамблях та оркестрах. Для піаністів можливостей існує менше, тому не практикуючий педагог-піаніст для нашого часу, в більшості випадків, – це звичайна реальна дійсність. Саме концертмейстерство замінює цю безцінну практику виконавства для педагога, яка забезпечує можливість працювати в живому контакті з іншим музикантом або музикантами.

Урок фортепіано – це передача інформації, навичок та досвіду своїм учням. Для педагога досвід можна поділити умовно на дві складові. Перша складова – це педагогічно-методичний досвід, який накопичується з роками через роботу з різними учнями. Адже з кожним новим учнем педагог розвиває свої власні методичні підходи

зادля найефективнішого навчання дітей, а також поглиблює розуміння дитячої психології, що теж формує та збільшує ефективність засвоєння матеріалу дітьми.

Другий вид педагогічного досвіду – це практичний досвід. Це, власне, та інформація, яку передає педагог. Для педагога-піаніста така практична інформація передбачає розуміння музики як мистецтва, технічні навички гри на інструменті, відчуття ритму, музикальність та багато інших нюансів у роботі з творами. Чим більше такого досвіду, тобто чим краще підтримується піаністична форма педагога, тим ефективнішим, повнішим та якіснішим буде процес навчання дітей. Для постійної підтримки, розвитку та посилення саме цього, другого виду педагогічного досвіду, який залежить від постійної практики, допоможе якнайкраще саме концертмейстерська діяльність.

Про важливість практики гри та концертної діяльності, про її збагачуючу роль писав і такий відомий піаніст-методист як Самуїл Фейнберг: «Виступ перед аудиторією є водночас актом очищення від усього замкненого, досить суб'єктивного, актом ствердження індивідуальних рис, які мають загальну цінність» [4, С. 63].

У класі учень та педагог разом моделюють музичний твір, умовно кажучи, з нуля, з нотного паперу до живого емоційного звучання. Цей процес тривалий та складний і включає в себе декілька етапів – від елементарного технічного розбору до складного інтерпретаційного втілення образу.

А в концертмейстерській діяльності, зазвичай, робота концентрується в основному вже на кінцевих, останніх етапах, які включають: досягнення ансамблевої гармонії між виконавцем-солістом чи виконавцями-колективом та концертмейстером; роботу над цілісністю подачі музичного твору, індивідуальністю інтерпретації, яскравістю та гнучкістю образного наповнення. У цьому полягає ще одна суттєва різниця між концертмейстерською та педагогічною діяльністю піаніста. Але спільним є те, що і в класі з учнем, і в роботі з партнерами по ансамблю педагог виконує роль провідника, наставника, чуйного та гнучкого ведучого професіонала. В першому випадку – педагог направляє учня в процесі формування твору. А іншому, випадку з концертмейстером – соліста чи солістів у ансамблі. Тобто концертмейстер важлива та цінна фігура у музичному процесі: «Для педагога класу постановки голосу концертмейстер – права рука і перший помічник, музичний

однодумець. Для соліста концертмейстер – наперсник його творчих справ; він і помічник, і друг, і наставник, і тренер, і педагог» [5].

Якщо говорити про спільне між концертмейстерською та педагогічною роботою з учнем в класі фортепіано, то спільних точок взаємодії багато. Особливий момент спільності – це контакт з акустичним інструментом. В обох напрямках робота педагога концентрується на практичному освоєнні акустичного інструменту. В цьому полягає один із ключових принципів підходу до роботи – формування та вдосконалення живого фортепіанного звуку.

Ще один цікавий аспект, який стосується взаємодії концертмейстерської та педагогічної роботи піаніста полягає у тому, що педагог в ролі концертмейстера має унікальну змогу спостерігати за тим як працюють інші педагоги. І не просто, приміром, на поодинокому та спеціально підготовленому відкритому занятті, а в ході всього навчального процесу протягом тривалого часу. Таким чином, концертмейстерська робота перетворюється на особливу форму переймання педагогічного досвіду від інших педагогів-колег. Звісно, такий контакт різних викладачів є тонким, цікавим та корисним задля порівняння та вдосконалення власної методики педагога-піаніста в роботі з учнями.

Список літератури

1. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1981. – 143 с.
2. Михайличенко О.В. Основи загальної та музичної педагогіки: історія та теорія: Навчальний посібник / О.В. Михайличенко. – Суми: Козацький вал, 2009. – 208 с.
3. Смирнов М. Про роботу концертмейстера: навчальний посібник для фортепіанних факультетів музичних вузів / М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – 160 с.
4. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг. – М.: Музыка, 1965. – 599 с.
5. Шахрай О. М. Особливості концертмейстерської роботи / О.М. Шахрай Електронний ресурс. Режим дорступу: <http://int-konf.org/konf022014/721-shahray-o-m-osoblivost-koncertmeysterskoyi-roboti.html> (дата звернення: 3.02.2018)

Шкурат Виктория Викторовна
преподаватель по классу фортепиано
Черниговской городской школы искусств

МЕТОД ТЕХНИЧЕСКОЙ ФРАЗИРОВКИ КАК СРЕДСТВО ПРОДОЛЕНИЯ ТЕХНИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЕЙ

Работа над техникой – это умственный процесс. Всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием её содержания. Работа над техническими задачами начинается с их осмысления. Ф. Бузони говорил: «Для технического совершенствования требуются в меньшей степени физические упражнения, а в гораздо большей – ясное представление о задаче. «Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее то, как это сделать» – говорил Г. Нейгауз. Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему будет стремиться, как бы увидеть произведение в целом и в деталях, почувствовать, понять его стилистические особенности, характер, темп. А. Онегтер, один из крупнейших композиторов современности, в книге «Я-композитор» говорил: «Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должна творить музыку».

Правильный разбор произведений – это 99% его успешного выучивания. Из-за неправильного разбора снижается качество исполнения и увеличивается количество времени на выучивание произведения.

Общие требования к произведению – это грамотный разбор текста. В работе над фразировкой важную роль играют штрихи, аппликатура. Их неточность приведет к искажению мыслей и намерений композитора.

В работе над техникой очень важна фразировка мелодического голоса. Неправильное представление о структуре музыкальной речи отрицательно влияет на естественные координационные движения. К этому относится «забалтывание пассажей», «зажатость», «скованность», «тряска рук». Это возникает также от невнимания к художественным задачам. Искажение фраз может привести к перегрузке пальцев, техническим помехам. Особенно это нежелательно в отношении 4-го, 5-го пальцев.

Принцип удобства аппликатуры является важным фактором. Аппликатуру надо выбирать, играя в быстром темпе. Старшим

учащимся можно попробовать выбрать аппликатуру самостоятельно. Если какой-то отрывок вызывает сомнение, следует поучить его дольше и попробовать в быстром темпе одной, потом другой аппликатурой, соединить его с предыдущим и последующим отрывками. Главное, чтобы ученик, по возможности, мог оценивать свою игру. Ученик может овладеть данным техническим приемом после того, как почувствует музыку изнутри.

Когда учащийся сможет сыграть разучиваемое произведение в медленном темпе на память, следует обратить внимание на динамическую сторону исполнения. Именно на начальной стадии разучивания крайне важно приучать ученика к двигательным ощущениям, которые связаны с динамической линией звукового рисунка. При игре в медленном темпе следует требовать яркого выявления динамических оттенков. Если, например, в том или ином пассаже движение идет от *piano* к *forte*, то следует попросить ученика начинать такой пассаж *pianissimo* и делать яркое *crescendo*. Такая несколько утрированная фразировка сгладится при быстром исполнении и уже не будет чрезмерной.

«Позиция» и метод технической фразировки в произведениях романтического и послеромантического типа.

Быстрые пальцевые последовательности у композиторов XIX – XX вв. (Ф. Шопена, Ф. Листа, Р. Шумана, С. Рахманинова и др.) отличаются от фактуры композиторов XVIII – нач. XIX вв. (Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Ф. Шуберта) большей шириной охвата клавиатуры. Обычные гаммы, ломаные и длинные арпеджио уступают место другим, более сложным мелодическим видам фактуры. Изменениям подвергаются и аккомпанементы. Значительно увеличивается количество двойных нот, аккордов, октав. Все это ставит перед пианистами сложные технические задачи. Приспособиться к такой фактуре гораздо труднее. Обычно хорошие руки и тренированные пальцы сами по себе еще не обеспечивают овладения сложной фактурой. Известно, что играть на рояле «растянутыми» пальцами гораздо труднее чем собранными. Пальцы теряют в силе, ловкости, быстро устают.

Как же охватить широту клавиатуры и избежать «растянутости» руки? Преодолеть эту трудность (то есть широкое сделать более узким) поможет позиционная игра, основанная на мышлении по позициям. Признаком позиции является несменяемое положение первого пальца, понять какое преимущество дает позиционная игра,

легче всего на примере длинных арпеджио. Достижению скорости препятствует подкладывание первого пальца и необходимость вернуть руку в первоначальное положение. Насколько же удобнее и легче сыграть арпеджио, мысленно разбив его на три позиции, соединяя их посредством мягкого полуплегатного соскальзывания с позиции на позицию. Это дает преимущество в скорости и разгружает внимание играющего: вместо десяти «приказов» сознание должно дать их всего три, что позволяет сосредоточиться на звуках последней октавы. Каждая позиция берется на едином движении руки, при этом снимается влияние кисти и локтя.

При позиционной игре очень большое значение имеет взятие последнего звука перед сменой позиции. Он берется легким самостоятельным движением пальца. Нажим руки на последнюю клавишу вреден и может отяжелить перелет на новую позицию. Чтобы достигнуть легкости при смене позиций, очень полезно играть последнюю пару нот с «удвоениями». Этот способ позволяет сосредоточиться на выработке комплекса: четкость, самостоятельность последних пальцев позиции и мгновенный перелет на новую позицию.

Надо особо подчеркнуть, что в некоторых фортепианных произведениях встречаются отрывки, исполнение которых позиционным способом вступает в противоречие с художественной целью. Так в эпизоде *H-dur* из Мазурки Ф.Шопена (op.50 №3) пасторальный характер музыки предполагает изящное, прозрачное звучание, а педализацию скупую. Длинная мелодическая фраза напоминает свирельный наигрыш. Наилучшая артикуляция для исполнения этой фразы – *legato*, но особое, без лишней певучести.

Концы пальцев обостренно касаются клавиш: они напоминают походку балерины. Вот здесь никак не обойтись без дотягивания 3-го, 4-го пальцев через 1-й. Подобных примеров немало, поэтому навык «дотягивания» при помощи которого дети начинают играть арпеджио и гаммы, также надо шлифовать.

Другой способ овладения сложной фактурой является метод технической фразировки или группировки, открытие которого связано с именем Ф. Бузони. Пропагандист метода технической фразировки Ф. Бузони подметил, что удобство и быстрота исполнения пассажей, образующийся рядом звуков одинаковой длительности, в значительной мере зависит от того, как мы мысленно членим этот ряд, как группируются в нашем представлении звуки.

Позиционная игра входит в метод технической фразировки как ее составная часть.

Что же такое техническая фразировка? Г. Коган в книге «Работа пианиста» так разъясняет это понятие: «Вообразите, что перед вами задача – произнести скороговоркой: укбукбукбукбукбук и т.д. Произнося эту скороговорку, несомненно, будет мысленно членить ее соответствующим образом: укб-укб-укб-укб и т. д. Если попробовать перегруппировать тот же ряд букв по другому: (ук)-бук-бук-бук-бук и т. д. Трудное слово чудом становится легким, и темп произнесения увеличивается».

Дальше Г. Коган вспоминает, как знаменитый пианист Эгон Петри предложил собравшимся на его открытом уроке студентам консерватории сыграть сразу без подготовки в быстром темпе такой пассаж. После неудачных попыток Э. Петри посоветовал им мысленно перегруппировать заданный ряд звуков таким образом, чтобы первая нота превратилась в затактовую, а все остальные – в последовательность ломаных октав. Трудный пассаж был сыгран студентами гораздо точнее и быстрее. Точно такие же децимы встречаются в средней части Ноктюрна Ф. Шопена (op. 27 №1).

Как же научиться находить удобную техническую фразировку? Для этого надо ясно осознавать, что не получается, какому пальцу трудно. Посоветовать ученику попробовать взять «дыхание» руки, перенести ее центр тяжести и начать группу как раз с того пальца, который подводит. Попробовать с других пальцев. Если ученики будут искать техническую фразировку, то они научатся находить ее. В этом могут помочь принципы сформулированные Г. Коганом: «В техническом отношении наиболее удобна та группировка, при которой главная двигательная трудность, мешающая автоматизации, оказывается не внутри группы, а между группами». И далее он перечисляет конкретные поводы для обращения к способу технической фразировки: «Это резкая смена позиции, смена направления движения, скачок, смена плоскости движения: по белым – по черным» .

Не всякая техническая фразировка полезна. Нахождение целесообразной технической фразировки приходит обычно с опытом. «Путь работы, – указывает Г. Нейгауз – должен быть такой: осознание строения, структуры пассажа, а затем нахождение и прилаживание к нему удобных положений пальцев и руки, правильных опущений». Поэтому, говоря ученику как надо

исполнять данный пассаж, прежде всего, стараться объяснить конечную цель: как должен звучать этот пассаж. Весьма полезно также применять метод работы, рекомендованный Т. Лешетицким: проигрывание произведений в среднем темпе, в ритмически свободном движении. При этом темп слегка замедляется в тех моментах, где встречаются какие – либо неудобные для руки положения или технически трудные сочетания. Играя в более свободном ритме, ученик должен стремиться к гибким движениям руки, которая должна направлять пальцы, вовремя подводя их к нужным клавишам. Так же следует уделять особое внимание членению материала на фразы, спокойному и своевременному переходу от одной фразы к другой, без наскокивания на новую фразу.

Исполнительское искусство – это не только мастерство, не только эмоции, но и интеллект. Педагоги должны развивать мыслительные способности учеников. Глубокое изучение фразировки, постижение ее, как основы музыкальной выразительности, поможет успешно разрешить эту проблему.

Товкач Алла Юрївна,
викладач по класу фортепіано
Чернігівської міської школи мистецтв

РОЛЬ ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ В МУЗИЧНОМУ ВИХОВАННІ ДІТЕЙ

Ансамблеве музикування – це одна з самих доступних форм ознайомлення учнів зі світом музики. Творча атмосфера колективних занять допускає активну участь дітей в учбовому процесі. Радість та задоволення від спільного музикування з перших днів навчання – запорука інтересу до музичного мистецтва. При цьому кожна дитина стає активним учасником ансамблю, незалежно від здібностей у цей час, що сприяє психологічній розкнутості та дружній атмосфері у класі. Спільне музикування сприяє розвитку таких якостей, як: увага, відповідальність, дисциплінованість, цілеспрямованість.

Гра в ансамблі розвиває гармонічний слух та поліфонічне мислення, розширює кругозір, розвиває почуття ритму та темпу. Отримані на уроках знання та вміння повинні допомагати учням у їх заняттях у класі спеціального фортепіано. Гра на фортепіано у чотири руки – вид спільного музикування, яким займалися у всі часи, при кожному зручному випадку, та на будь-якому рівні володіння інструментом. На відміну від інших сумісних видів гри, фортепіанний дует об'єднує виконавців однієї спеціальності, що полегшує їх взаєморозуміння.

Ансамблева гра – це постійна та швидка зміна нових музичних вражень, інтенсивний приплив багатой та різнохарактерної музичної інформації. Постачаючи безперервне надходження свіжих та різноманітних вражень, переживань, ансамблеве музикування сприяє розквіту «центру музикальності», емоційної чутливості на музику.

Гра в ансамблі – внутрішньокласна форма роботи, яка частіше за все не доводиться до сцени. Учні мають справу з матеріалом не для заучування, а просто з потреби мислити, пізнавати, відкривати, на сам кінець, дивуватися. Звідси особливий психологічний настрій при грі у ансамблі.

Слово «ансамбль» в перекладі з французької мови означає «єдність». Ансамблеве музикування сприяє інтенсивному розвитку таких здібностей учня як: музичний слух, почуття ритму, пам'яті, рухово-моторних (технічних) навиків. Формування звукових уявлень – першочерговий етап у слуховому вихованні учнів. Навчання гри на фортепіано починається з допотопного періоду. Його ціль – розвиток звуковисотного слуху учня, головного виду музичного слуху. Діотний період тісно пов'язаний з ансамблевим музикуванням у дуеті: учень – викладач. За рахунок багатого мелодичними та гармонічними фарбами супроводу виконання стає більш яскравим.

Гармонічний слух часто відстає від мелодичного. Учень може вільно володіти одноставсьям, але в той же час зазнавати труднощів зі слуховим орієнтуванням у багатороссі гармонічного складу. Відтворення багаторосся, акордової вертикалі – особливо вигідна умова для розвитку гармонічного слуху. У такий спосіб ансамблева форма гри виявляється необхідною. Гармонічний супровід у даному випадку виконує викладач. Це дозволяє учню, з перших уроків, брати участь у виконанні багаторосної музики. Якщо розвиток гармонічного слуху відбувається паралельно з мелодичним, то дитина

буде сприймати повністю вертикаль. Зараз з'явилося багато ансамблів які відразу привчають слух дитини до досить складних гармоній.

Музичний слух у його виявленні по відношенню до тембру та динаміки називають тембро-динамічним слухом. Ансамблева гра має великі можливості у розвитку тембро-динамічного слуху, завдяки збагаченню фактури, тому що у ансамблевому репертуарі велике місце займають перекладення. Разом з викладачем учень веде пошук різних музичних кольорів, динамічних нюансів, штрихових ефектів, намагаючись передати на фортепіано насиченість повнозвучних tutti, тембральну специфіку звучання окремих оркестрових груп.

Виховання поліфонічного слуху, іншими словами, здібності роздрібно сприймати та відтворювати у музично-виконавській дії декількох поєднаних у одночасному розвитку звукових ліній, один з важливих та найбільш складних розділів музичного виховання. Найбільш ефективним прийомом, що можна застосувати у ансамблевій практиці – спільне програвання на одному чи двох інструментах вивчену п'єсу або етюд удвох: викладач правою рукою, учень лівою та навпаки, добиваючись при цьому художнього виконання. Пізніше, таким чином слід працювати над поліфонічними творами, програваючи твір (разом з викладачем) окремо по голосах. Таким чином ансамблева гра з перших уроків розвиває вміння слухати поліфонію.

Отже, музичне виховання сприяє інтенсивному розвитку усіх видів музичного слуху: звуковисотного, гармонічного, поліфонічного, тембро-динамічного. Гра в ансамблі дозволяє успішно вести роботу з розвитку почуття ритму. Ритм – один з центральних елементів музики. Формування почуття ритму – найважливіше завдання музичної педагогіки. Ритм у музиці – категорія не лише часовимірювальна, але й емоційно-виразна, образно-поетична, художньо-смілова. Ряд авторитетних вчених вказують на три головні структурні елементи, що утворюють почуття ритму: темп, акцент, співвідношення тривалостей у часі. Усе це складається у музично-ритмічну здібність. Вже перші кроки піаніста-початківця, коли він виконує найпростіші ансамблі, спонукає вироблення низки ігрових прийомів та навичок, котрі відносяться до процесу розвитку почуття ритму. Важливішою з цих навичок є відтворення послідовності однакових тривалостей. Граючи разом з викладачем, учень знаходиться у певних метро-ритмічних межах. Необхідність «тримати» свій ритм робить засвоювання різних ритмічних фігур більш органічним. Відомо, що іноді учні виконують

п'єси зі значними темповими відхиленнями, що може деформувати вірне відчуття першопочаткового руху. Ансамблева гра не тільки дає викладачу можливість диктувати правильний темп, але й формує в учня вірне темповідчуття.

Темпоритм (музична пульсація) – категорія якісна. При ансамблевій грі партнери повинні визначити темп, ще не почавши сумісного виконання. При всій суворості, він повинен бути природним, колективним. Відсутність ритмічної стійкості часто пов'язана з властивою тенденцією до прискорення. Звичайно, це відбувається при нарощуванні сили звучання – емоційне збудження прискорює ритмічний пульс у стрімких пасажах, коли маленькому виконавцю починає здаватися, що він лине по похилій площині, а також у складних для виконання пасажах.

Технічні труднощі викликають бажання, якомога скоріше «пробігти» небезпечні такти. При об'єднанні у дует двох піаністів, прискорення розвивається з невблаганністю ланцюгової реакції та призводить до неминучої катастрофи. Якщо цей недолік властивий тільки одному виконавцю, то другий буде його корегувати.

Наступна проблема музично-виконавського ритму – свобода музично-ритмічного руху (*rubatto*, агогіка). Гру *rubatto* не можна перейняти механічно, вона пізнається в особистому художньому досвіді. Головним у дуеті «викладач – учень» є емоційний вплив. Багато динамічних та агогічних труднощів легше переборюються під виконавським впливом викладача, котрий безпосередньо долучає учня до прискорення та уповільнення музичного руху.

Ще одна проблема – це пауза. Система музично – ритмічного виконання повинна «увібрати» у себе специфічні моменти, котрі пов'язані з виразно-змістовною функцією пауз у музичному мистецтві. Особливо потрібно слідкувати, щоб паузи сприймалися учнем у вигляді природнього компоненту музичної структури, а не як механічна чи раптова зупинка. В ансамблевому виконанні доводиться зустрічатися з моментами рахунку тривалих пауз. Простий та ефективний спосіб – пограти партію партнера.

Розглянемо можливість ансамблевої гри у розвитку ще однієї важливої музично – виконавської особливості – пам'яті. Ансамблеве виконання напам'ять буде допомагати не механічному запам'ятовуванню, а відкривати шляхи до розвитку аналітичної, логічної, раціональної пам'яті з опорою на фактичний аналіз. Перед тим як перейти до запам'ятовування нотного тексту ансамблю

напам'ять партнери повинні зрозуміти музичну форму в цілому, зрозуміти її, як деяке структурне поєднання, потім переходити до засвоєння тексту, його складових частин, до роботи над фразуванням, динамічним планом.

Ансамблева гра також допомагає розвитку рухово-моторної здібності піаніста, особливо початківця. Завдяки привабливості ансамблевої гри, на початковому етапі більш легко та, відносно безболісно, проходить організація ігрового апарату. Учні засвоюють головні прийоми звукодобування, знайомляться з різними видами фактури. Отримані навички закріплюються сильніше, розвиток навичок протікає значно інтенсивніше, так як отримують підтримку зі сторони слуху учня. В ансамблевому музикуванні учень збагачує свій піаністичний досвід, навчаючись різним видам фактур (особливо це стосується виконання партії супроводу).

Цінним у роботі над фортепіанним ансамблем є те, що учні отримують задоволення від спільно виконаної художньої роботи, відчують радість спільного пориву, об'єднаних зусиль, взаємної підтримки, починають розуміти своєрідність спільного виконавства. Ансамблева гра є невід'ємною частиною учбового процесу, робить його більш цікавим, та захоплюючим. Коли учень вперше отримає задоволення від спільно зробленої художньої роботи, відчує радість загального пориву, об'єднаних зусиль, взаємної підтримки, можна вважати, що заняття в класі дали принципово важливий результат. Нехай виконання при цьому не ідеальне, цінне інше – подоланий рубіж, котрий поділяє соліста та ансамбліста, піаніст відчуває своєрідність та зацікавленість від загального виконання.

Блудча Ірина Степанівна,
викладач по класу фортепіано
Чернігівської міської школи мистецтв

ПРОБЛЕМА УСВІДОМЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВОЇ ОСНОВИ ПОЛІФОНІЧНОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

Поряд з економічними, політичними, правовими і екологічними проблемами нашого складного суспільного життя, найсерйознішої уваги потребує оновлення і підняття культури особистості, повернення молодого покоління до основ духовності й культури народу.

Щоб перейти до розгляду сутності поняття української поліфонічної музики необхідно з'ясувати зміст таких понять, як українська та поліфонічна музика.

Українська музика визначає поняття національного (українського) стилю в музиці, як такого, що володіє достатньо визначеними ознаками, що відображають особливості національного менталітету-мислення, який не залежний від території, економіки і, навіть, мови спілкування [2, с 232]. Аналіз характерних засобів виразності – мелодики, метру і ритму, ладо-гармонічної мови, поліфонії, прийомів розвитку – допомагає виявити самотність української культури. Так, мелодика і метроритм української музики пов'язані з традиціями національного фольклору, а мелодійне багатство українського фортепіанного репертуару (мелодії споглядальні, пристрасні, епічні, жартівливо-танцювальні) має витoki у жанровому розмаїтті фольклору.

Термін поліфонія перекладається як «багатоголосся» і визначається одним із важливих засобів музичної композиції та художньої виразності, що забезпечує всебічне розкриття змісту музичного твору, втілення і розвиток художніх образів. В українській музиці відчутна тенденція до поліфонізації фактури. Творчо розвиваючи принципи народного багатоголосся, українські композитори, поряд з типовою підголосковою поліфонією, вводять елементи і форми класичної поліфонії: імітацію, канон, інтенцію, фугу.

У другій половині ХХ ст. було опубліковано багато поліфонічних творів українських композиторів, серед яких: відомий цикл С. Павлюченка «Прелюдії та фуґи для фортепіано»; поліфонічний

цикл Ю. Щуровського «10 маленьких прелюдій і фуг»; «Вибрані прелюдії та фуґи для ф-но» В. Задерацького; «34 прелюдії та фуґи» В. Бібіка; «12 прелюдій та фуґ для фортепіано» О. Яковчука; «15 концертних фуґ» Караманова; канони і окремі твори Є. Юцевича, Ж. Колодуб, Л. Грабовського, М. Тіца; «Прелюдія та фуґа» для ф-но Н. Нижанківського; фуґа з «Партіти» Л. Шукайло; фуґа з циклу «Музики в старовинному стилі» В. Сильвестрова; фуґетта М. Шумського; поліфонічна п'єса «Іоган» з циклу «Музичні портрети» О. Спіліоті та інші. Крім суто поліфонічних жанрів, українська фортепіанна музика насичена поліфонічним викладом фактури (наприклад, «Заколісна пісня» В. Барвінського).

Співучість української музики допоможе учням зрозуміти поліфонічну музику, засвоїти специфіку поліфонічного письма, особливості голосоведення, адже світ українських музичних образів часто більш зрозумілий дітям, ніж образи, наприклад, творів німецьких композиторів. Звичайно, що у доборі репертуару учнів дитячих музичних шкіл потрібно уникати крайнощів, адже усвідомлення національної приналежності і виховання відчуття українського стилю в музиці можливе лише за умови взаємодії з іншими музичними стилями і явищами поглиблює і зміцнює національне начало.

Вирішення проблеми усвідомлення національно-стильової основи поліфонічної музики потребує значних педагогічних зусиль. Цей процес має свої особливості та етапи. Розпочинається він з перших кроків навчання гри на фортепіано. Дітям у молодшому шкільному віці притаманне емоційне сприйняття, тому формування стильового чуття відбувається на основі досвіду (слухового, виконавського), який згодом виявляється у музичній діяльності, нібито на інтуїтивному рівні. У дітей підліткового віку (5-7 кл.) процес усвідомлення національно-стильової основи музики активізується завдяки досвіду і певному комплексу знань.

На першому етапі навчання гри на фортепіано рекомендується звернути більшу увагу на емоційно-слухове осягнення музики того чи іншого композитора або епохи. Потрібно познайомити учня зі значною кількістю творів відповідного стилю, тому корисно об'єднати свої зусилля з колегами і організувати класні спільні прослуховування для групи учнів з обговоренням окремих виконавських моментів.

Видатний педагог та славетний музикант Б. Яворський вважав слухання музики основою усієї системи музичного виховання. У процесі вивчення твору Б. Яворський надавав важливого значення розкриттю загально історичної та культурної панорами.

Є. Назайкінський пропонує низку методів здійснення порівняльної стильової характеристики творів. Вона може здійснюватися за принципом контрастних співставлень або співставлень музичних творів за подібністю. Корисно відвідати концерт і послухати у «живому» виконанні музику відповідного стилю.

Важливим є метод ескізного розучування творів певного композитора (або епохи). На цьому етапі розпочинається формування свідомого відчуття стилю, виділення характерних інтонацій, настроїв засобів виразності, що утворюють обраний стиль.

Далі відбувається інтелектуальне осягнення особливостей певного стилю. Викладач має допомогти учневі і взяти на себе домінуючу роль у здійсненні стильового аналізу твору, визначити форму, проаналізувати стильову специфіку мелодії, тембру, динаміки, гармонії. У подальшій музичній діяльності учень зможе самостійно використовувати набуті ним стильові уявлення. Як результат взаємодії емоційного осягнення творів певного стилю з інтелектуальним здійснюється перехід на новий рівень розуміння стильових особливостей музики.

Отже, проблема усвідомлення національно-стильової основи поліфонічної музики є актуальною в сучасній музичній педагогіці. Осягнення стилістичних особливостей музичних творів повинне відбуватися на ґрунтовному вивченні українського музичного (зокрема, поліфонічного) мистецтва поряд з музичним надбанням композиторів інших країн. Домінуючу роль у реалізації усвідомлення учнями музичних шкіл національно-стильових особливостей музичного мистецтва відіграє емоційно-слухове осягнення музики, проте більшої ефективності воно набуває у поєднанні з засвоєнням комплексу музично-теоретичних знань, реалізацією та закріпленням їх у процесі власних практично-виконавських дій.

Література

1. Афанас'єв Ю.Л. Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського / Афанас'єв Ю.Л. – К: ДАКККІМ, 2009. – 128 с.

2. Мірошніченко С.В. Про національну ментальність української поліфонії / Мірошніченко С.В. // Науковий вісник. – К: Омега – Л, 2001. – Вип. 17. – С. 246-258.

Буденна Олена Миколаївна,
викладач по класу фортепіано
Чернігівської міської школи мистецтв

РОБОТА НАД ТЕМПОРИТМОМ ТА ПОЛРИТМІЧНИМИ ТРУДНОЩАМИ

Ритм – явище складне і надзвичайно багатогранне. Ритм (грецькою – розміреність, мірна течія) – один із трьох основних елементів музики поряд з мелодією і гармонією; часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз, не пов'язаних з їх висотним положенням. Засобом вимірювання ритму є метр [1, с. 224].

Ритм і темп. Ритм можна однаковою мірою розглядати як категорію авторського тексту і як один з найважливіших засобів виконавської виразності. Якщо мелодія, гармонія, голосоведення структурно відтворюються точно за їх позначенням у тексті, то авторський запис ритму, метрично навіть найточніший, зазнає у виконанні найбільших відхилень від його графічної схеми. Під метроном ми не можемо виконати й кількох тактів найчіткішого, з погляду ритміки, класичного твору. Виконання творів лірико-романтичного плану, поготів, пов'язується з безупинними, цілком природними ритмічними відхиленнями, без яких музична мова цих творів ставала б неживою, статичною. Таке проникливе висвітлення природи виконавського ритму показує його справді діалектичну суть – точність, яка поєднується зі свободою, логічність – з творчою спрямованістю виконання.

Говорячи про навчання учня, слід зазначити, що сприймання ним ритму і виявлення його виразальних можливостей у виконанні мають пов'язуватися з одним із найважливіших проявів диригентського чуття ритму – закономірностями ритмічної пульсації.

Уже на початковій стадії вивчення нового твору, під час вслуховування в нього та розпізнавання його змісту, вирішальне значення має «схоплювання» характерної одиниці руху, яка організує внутрішні образно-звукові уявлення учня, активізує його ритмовольове настроювання. Одиницею руху є ритмічне групування, яке рівномірно пульсує і всередині якого відчувається дрібніше метричне биття.

Велике значення має відчуття основної пульсації під час виконання учнем творів танцювальних жанрів для збереження їхньої ритмічної характерності, гостроти та пружності. Згадаймо хоча б «Вальс» ля-мінор Е. Гріга (тв.12) або «Танець» ля-мажор Я. Степового. Виконуючи будь-які ритмічні фігури в цих п'єсах, учень завжди повинен відчувати основний ритм, пульсуючий у супроводі (в першій п'єсі – четвертними нотами, у другій – восьмими).

Зупинившись на різноманітних проявах ритмічної пульсації – «диригентського пульсу» та основної метричної пульсації, – слід зазначити, що в роботі з учнем над темпо-ритмом педагог повинен розкрити йому характерні закономірності ритміки того чи іншого музичного твору у їх природному взаємозв'язку.

Розповідаючи про погляди К. Ігумнова на роль ритму у виконавському навчанні, Я. Мільштейн пише: «Встановлення основної метричної одиниці руху дозволяло Костянтиніві Миколайовичу усвідомити живу «ритмічну пульсацію», визначити той «спрямовуючий рух», який ніби проймає собою весь виконуваний твір. Без внутрішнього відчуження «спрямовуючого руху», «пульсу», в основі яких лежать то чверті, то восьмі, то шістнадцяті і т.п., на його думку, неможливе органічне, справді живе виконання» [5, с. 60].

Темпоритм (музична пульсація). Темпоритм, що трактується як загальне поняття, яке співвідноситься з усіма сторонами музичного руху, висуває перед виконавцем завдання художньої вартості і складності першого рівня, що є найвагомим, найважчим й найосновнішим в музиці. Цим визначається місце і значення роботи над темпоритмом у комплексному музично-ритмічному вихованні.

Легше буває вловити основний темп у тому епізоді твору, де ритмічний рух відчувається найбільш органічно завдяки його природній плинності. Наприклад, у першій частині сонати №5 Л.В. Бетховена хисткості темпу виконання початку головної партії можна запобігти, «продиригувавши» внутрішнім слухом ритмічно плинний рух початку зв'язуючої партії (такти 32-36) і відразу ж

перенісши відчуття тактової пульсації на початок твору. У першій частині сонати №9 композитора уривком, що дає відчуття основного темпу, може бути початок розробки (такти 5-8), побудований на ритмічній сталості руху шістнадцятих супроводу.

Розглянемо, якою мірою можуть впливати на виконавський темпо-ритм окремі засоби інтерпретації твору. Особливо помітний вплив на темпо-ритм має динамічне нюансування. Недаремно ритмо-динамічну сферу виконання О. Гольденвейзер виділяв з-поміж багатьох засобів інтерпретації. Чим більше волі допускає учень у динамічних відтінках, тим значнішими бувають порушення ритмічної організації виконання. Дуже часто навіть ледь помітне крещендо на кількох звуках (особливо спрямоване в бік сильного часу) призводить до ритмічної метушні, неточностей у виконанні, до порушень темпу.

Справа в тому, що характерною рисою сучасного піанізму є захоплення дуже швидкими темпами. Це стало можливим завдяки значному підвищенню рівня віртуозності. Прагнення грати швидко в ім'я швидкості особливо властиве молоді. Завдання педагога – переконати учня в тому, що швидка гра і хороша гра – зовсім не синоніми.

Але на першому уроці, про який ідеться, важливо інше – не лякати учня швидким темпом. Як відомо, швидкий темп – поняття відносним. Всі ми можемо пригадати випадки, коли ідеально рівна, чітка, ритмічна і стримана за темпом гра майстра приголомшувала нас своєю віртуозністю і, водночас, недосконалою, невмілою, хоч і дуже швидкою граючою, здавалася повільною.

У роботі над будь-яким віртуозним твором треба переконати учня, що грати треба не швидко, а добре, що краса техніки зникає від надто швидкого руху. Слід сказати, що в одному разі йому бракує легкості, в другому – чіткості, в третьому – рівності і що досягти усього цього можна тільки в тому темпі, в якому у нього на даному етапі все виходить. Можна навіть і трохи «покривити душею», переконавши учня, що він грає вже досить швидко.

Цей педагогічний хід призводить до того, що учень перестає «гнатися за темпом», боїться того, що він не зможе зіграти так швидко, «як Гілельс», і починає спокійно працювати над шліфуванням техніки. А темп, у міру освоєння труднощів, і в результаті тренажу, непомітно підвищиться. Цю психологічну настанову треба застосувати і на першому уроці, і в процесі дальшої роботи.

Одним з елементів розпізнання ритмічної виразності виконання є розуміння особливостей ритміки всіх елементів фактури в їх взаємозв'язку. Гнучка мінливість мелодики та її невпинне прагнення до розвитку найчастіше виявляють в її ритмічній організації форму ямбічної структури, тобто затактових початків побудов. Навпаки, акомпанемент, втілюючи в собі тенденцію до сталості і стійкості долей, тяжіє до хореїчного характеру, тобто до побудов від сильних частин. Наприклад, у другій частині (менует) сонати №20 Л.В. Бетховена учні вже з першого такту стикаються з витонченими затактованими вступами мотивів мелодії і, разом з тим, з ритмічно сталою фігурацією акомпанементу, яка потактно пульсує. Структурно-синтаксичні розбіжності меж мелодії та акомпанементу в цьому разі мають бути виявлені щодо ритміки двома моментами: у мелодії – ледь помітним динамічним показом початків мотивів з більш відчутною ритмічною опорою на їх закінчення, а в акомпанементі – природною ритмічною пульсацією сильних долей.

Піаніст повинен вміти виділяти з твору будь-яку фразу, адже мелодія твору закарбовується в пам'яті, зазвичай, у вигляді невідокремленого цілого. Фраза – це маленька частинка твору, яку учень, нерідко, хоче доповнити, розвинути, закінчити. Уміння розділити твір саме на фрази надзвичайно необхідно з двох причин: з однієї сторони, виходячи з фундаментального структурно-змістовного значення фрази як «будівельної цеглини» музики; з другої – із практичних міркувань: труднощі ритмічних інтонацій можуть бути подолані тільки за умови, що учень вміє зосередити увагу на тій фразі, в якій він допускає помилки. У результаті практичної роботи над творами приходиться розуміння, що фраза – це така частина мелодії, яку потрібно грати на одному диханні; це – майже непереборна потреба, особливо, коли в запропонованому творі ритмічний компонент виступає яскраво, акцентовано.

Найчастіше без виявлення ритмічних фраз і періодів щодо завершених елементів, в цілісному метро-ритмічному орнаменті твору, будь-які спроби художньої інтерпретації твору залишаються безуспішними. Тому важливо виховувати в учня відчуття періоду (в тому числі і неквадратної побудови) в якості основної структурної ланки. Відчуття смислової ритмічної одиниці складається в ході інтерпретації будь-якого художньо-повноцінного матеріалу. Чим вищий рівень навчання, тим складніше за своєю ритмічною

організацією виконання твору й успішніше досягається результативність відчуття ритмічної фрази.

Свобода музично-ритмічного руху (*rubato*, агогіка).

Рух музики ніколи не буває метро-ритмічно рівним. Йому завжди властива та чи інша міра свободи, живого агогічного нюансування. Здатність «відчути» в процесі музичного руху, природний і гнучкий потік часу, вміння художньо-експресивно «пережити» рух, вирішує ту частину проблеми музично-ритмічного виховання, при ігноруванні якої не можна добитись успіху в цілому. Темп *rubato* – особливо складне явище, яке зустрічається у практиці музично-ритмічного виховання. Грі *rubato* неможливо навчити, перейняти, її потрібно відчути. На перший план у навчанні музики знову виступає виконавська діяльність на інструменті, зокрема гра на фортепіано. Виховання гри *rubato* є одним з важливих елементів формування професійних виконавських навичок.

Це потребує постійної уваги з боку викладача по класу фортепіано. Естетика виконавства та інструментальна педагогіка ще на початку свого існування надавала виконавцям ритмічно вільну і довільну манеру музикування («душевну» на думку К.Монтеверді та його сучасників). Згадки про це можна знайти в трактатах І. Рельштаба, Ф.Є. Баха та інших музикантів XVII – XVIII ст. В.А. Моцарт вказував на необхідність використання темпу *rubato* під час інтерпретації його творів. Учень Л. Бетховена А. Шіндлер розповідав, що все, що він будь-коли чув у виконанні Л. Бетховена, було, як правило, зовсім вільним від «стосовно темпу» – це було справжнє *rubato*, яке витікало із змісту музики [7, с. 244].

Справжнього розвитку набуває мистецтво гри *rubato* за доби романтизму. Кращими представниками цього напрямку культивувалась пластична, імпровізаційна за своїм складом, овіяна тремтливим ритмічним диханням виконавська «невгамовність».

Твори Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса – це ціла школа виховання великої «ритмоволі» та свободи на основі відчуття пропорцій часу. Різні відхилення від темпу, які можна назвати відтінками *rubato*, а також агогіка, темпові зсуви повинні викристалізовуватись ще до виконавської дії в музичній свідомості, бо тільки на такій темпо-ритмічній конструкції можлива ритмічно вільна гра. Крім проблем метру, темпу, «масштабного ритму», існує ще цілий ряд складних проявів музичного ритму, виконання яких

вимагає спеціального тренування. До них належать поліритмія, синкопа, пауза тощо.

У процесі навчання гри на фортепіано особливу складність становлять так звані поліритмічні поєднання. У виконавській практиці досягнення правильного виконання учнем поліритмії вимагає від педагога застосування найрізноманітніших допоміжних засобів.

Існують два способи розв'язання поліритмічних проблем: раціональний та інтуїтивний. Однак тільки їх об'єднання дає найкращі результати. Суть раціонального освоєння поліритміки полягає в тому, що, починаючи виконувати будь-яку поліритмічну фігуру одночасно обома руками, слід знайти спільний знаменник і вести «рахунок на спільне найменше кратне обох ритмів» з тим, щоб кожна рука вступала «на відповідну одиницю рахунку». Раціональний спосіб включає: створення графічного рисунку-схеми із знаходженням кратного, наприклад три на чотири; вистукування поліритмічного рисунку двома руками, спочатку почергово, потім одночасно; виконання звуків, що знаходяться близько в часі у різних голосах на кшталт форшлагу чи арпеджіато; складання спеціальних таблиць з дробовими числами для виконання двох груп, наприклад п'ятнадцять на чотири тощо [10, с. 293].

Другий спосіб роботи над поліритмією передбачає безпосередньо піаністичне, інтуїтивне її освоєння: вслуховування на одну одиницю часу пульсації різної кількості нот (вчити поліритмічне місце окремими руками, досягаючи автоматизму піаністичних рухів); гру поліритмічного епізоду в прискореному темпі з наступним поступовим сповільненням до належного; концентрацію уваги на голосі, що веде мелодію тощо.

Синкопа (від грецького *syncope* – відрубання) – незбігання метричного й реального інтонаційно-змістовного наголосу в певній ритмічній групі. Синкопа зустрічається тоді, коли звук, який починається на слабкій долі, продовжується на наступній сильній, або коли звук, який знаходиться на слабкій долі, має більшу вартість, ніж той, що був на попередній сильній. В обох випадках метричний акцент припадає на середину ритмічної вартості, яка звучить. Це створює почуття зсуву, нестійкості, отже ритмічної напруги. При виконанні синкопи важливо відчувати конфлікт реального й внутрішнього акцентів, який є важливим виразовим засобом.

Пауза. У конфігурації музично-ритмічних рисунків велику роль відіграє «переривання» звучання – пауза, уявна не виконана нота, яка не має звуковисотного, а тільки часовий параметр. Пауза є ритмічно організованим мовчанням, яке змістовно-виразово вплітається в музичний потік, не зупиняючи його. Під час «звучання» паузи слух, відчуваючи метричну пульсацію, не перериває сприймання художнього дійства. Пауза, заповнюючи проміжок між звуками, створює особливе фонове тло, що відтіняє звук тишею – беззвуччям. Таке поєднання здатне утворювати цікаві ритмічні орнаменти. Виконання паузи вимагає добре організованих та спланованих піаністичних рухів. Виконання фортепіанних творів, музична тканина яких насичена паузами, становить певні проблеми. Велику увагу слід приділяти саме смислового значенню пауз, коли відбувається ніби зміна емоційних станів. Паузи потрібно вміти слухати і по-акторськи переживати.

Виконавець також може допомогти собі, підпорядкувавши музичний матеріал принципу масштабного ритму, тобто вибрати за одиницю пульсації такт. Тоді паузи в музичному викладі наберуть логічного осмислення, а їх виконання перестане бути проблематичним. Одним з таких творів є «Скерцо b-moll» Ф.Шопена. Якщо початок твору розуміти фразою по чотири такти, де такт є одиницею пульсації, то паузи різної тривалості виконуватимуться на одному природному диханні.

Цезура (від латинського *caesura* – розріз) – незначна перерва, «дихання» між фразами, епізодами, частинами побудови музичної форми. Цезури можуть бути короткі (майже непомітні) та досить довгі (за наявності фермати). У звуковій тканині цезура розділяє безперервний рух і допомагає яснішому сприйманню музики. За своїм значенням цезури близькі до розділових знаків у розмовній мові.

Загальноприйнятого позначення цезур не існує, часом – це кінець артикуляційної ліги, часом – кома чи вертикальна рисочка між нотами. Розташування цезури, її виразово-сміслового навантаження залежить від художньої інтуїції виконавця. Цим місцем може бути завершення музичної думки, розмежування подібних повторень, відокремлення якогось інтонаційно важливого мотиву тощо.

Прихильники раціонального принципу освоєння поліритмічних сполучень рекомендують застосування таких допоміжних прийомів:

1. Вистукування поліритмічного рисунка обома руками.

2. Побудову схем-креслень, де максимально наочно можна показати метричні співвідношення поліритмічних фігур.

3. Одночасне відтворення обох голосів поліритмічної фігури в повільному темпі і з ритмічним спрощенням.

4. Виконання звуків, які не збігаються, але знаходяться у близькій часовій відстані як вид арпеджіато або ноти з форшлагом.

Наприклад, у співвідношенні елементів фігури «два на три» при жвавому темпі друга нота нижнього голосу є форшлагом до третьої ноти верхнього голосу.

5. Рахування в повільному темпі на «раз-і-два-і-три-і».

6. Підписання під відповідними частками нотного тексту перших літер «рахівних слів» і об'єднання їх рискою.

7. Послідовний розподіл уваги й концентрацію її на виконанні провідного голосу (на ранній стадії роботи – це голос з дрібнішими тривалостями, а потім – голос, що є основним у художньому плані).

Отже, ритмічне виховання ґрунтується на постійному розумінні художньо-сислового та рухово-моторного аспектів природи ритму. Піаністи повинні вчитися поєднувати емоційне сприймання, художню фантазію з ритмічною і піаністично-виконавською дисципліною та з відчуттям живої пульсації виконання. Вагоме значення при цьому мають вищезрозглянуті компоненти ритму: темпоритм (музична пульсація), ритмічне фразування, свобода музично-ритмічного руху (*rubato*, агогіка), поліритмічні поєднання, сипкопа, пауза, цезура тощо.

Ритм – один з важливих аспектів музичного мислення, це комплексна здібність, яка поєднує: сприймання, розуміння, виконання, відтворення ритмічної сторони музичних образів.

Література

1. Юцевич Ю.Є. Музыка: Словник-довідник / Ю.Є. Юцевич. – Тернопіль: Навч.книга – Богдан, 2003. – 352 с.

2. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / [гл. ред. Ю.В. Келдыш]. – Вып. IV.- Т.4. – М.: Сов.энциклопедия, 1978. – 976 с.

3. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л.А. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1974. – 334 с.

4. Нейгауз Г.. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М.: Госмузиздат, 1961. – 46с.

5. Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К.Н. Игумнова // Мастера советской пианистической школы. – Б.м., Б.р.
6. В классе А.Б. Гольденвейзера. Серия «Уроки мастерства»: Сборник статей / [Сост. Д.Д. Благой, Е.И. Гольденвейзер]. – М.: Музыка, 1986. – 214 с.
7. Воробкевич Т.Б. Методика викладання гри на фортепіано / Т.Б. Воробкевич. – Львів: ЛДМА, 2001. – 244 с.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М.: Госмузиздат, 1961. – 318 с.
9. Энциклопедический музыкальный словарь. – М., 1959. – С. 400.
10. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. – М., Л., 1947. – С. 293.

Колесник Лариса Михайлівна,
викладач по класу фортепіано
Чернігівської міської школи мистецтв

КЛАВІРНІ СОНАТИ АНТОНІО СОЛЕРА (1729 –1783)

Клавірне мистецтво народилось більш ніж п'ять століть тому. З другої половини XVI століття воно почало виділятися в самостійну гілку інструменталізму. Проте воно досягло свого величного розквіту і поступового згасання в останніх десятиліттях XVIII століття. На долю його, як і всієї західноєвропейської культури, вплинув хід історії в зламну її пору – пору руйнування феодального устрою і становлення капіталізму. Свідомість поколінь формувалась в умовах безперервних соціальних потрясінь, затяжних війн, революційних зіткнень між молодістю буржуазією і небажаючою помирати феодальною системою.

Під тиском буремних історичних подій відбувалось стрімке оновлення всіх боків суспільного життя. Йшло інтенсивне формування нації, що було пов'язане з розвитком самобутніх

національних художніх шкіл: італійської, іспанської, англійської, німецької, чеської, польської та інших. У руслі основних стилевих напрямків часу – бароко та класицизму – кожна з них виділялась своїми особливостями і художніми досягненнями.

Протягом переламного в історії європейських народів XVII століття відбувалось радикальне оновлення суспільної свідомості людей, їх духовного життя, художніх ідеалів. Змінювались в порівнянні з епохою Ренесансу образно-емоційне коло та тематика творів мистецтва. Світовідчуття митців пізнього Відродження було, в цілому, ще гармонійним. Але в нього вже вдерлось усвідомлення протиріч життя, недосконалості суспільного ладу, розладу між високими і прекрасними ідеалами гуманізму і ворожою реальністю. Світовідчуття митців Нового часу втратило ренесансну цілісність і гармонійність.

Б.Р. Віппер у статті «Мистецтво XVII століття і проблеми стиля Бароко» пише про новий гуманізм як трагічний, тому, що він «заснований на уяві про людську особистість як складне, багатопланове явище, що безперервно розвивається і змінюється, яке повне протиріч і постійної боротьби з оточуючим світом і суспільством, які теж багатопланові і повні протиріч. У цьому світі людина почуває себе нікчемною піщинкою, і, в той же час, їй притаманні велика самовпевненість тому, що при всіх складностях світу вона прагне освоїти його таємницю».

Ілюстрацією щодо цього є барочна поезія німецького поета XVII століття Пауля Флемінга «Зачем я одержим»:

Зачем я одержим духовным этим гладом,
Пытаюсь в суть вещей проникнуть алчным взглядом?
Зачем стремлением мой ум воспламенён
Прозреть событий связь и сложный ход времен?
Когда б постиг я все искусства и науки,
Всё золото земли когда б далось мне в руки,
Когда бы я – поэт – в отечестве моем
Некоронованным считался королём,
Когда б (чего ни с кем доселе не бывало)
Не дух, а плоть мою бессмертье ожидало
И страха смертного я сбросил бы ярем, -
Могли бы вы сказать: «Он обладает ВСЕМ!»
Но что такое «всё» среди земной печали?

Тень призрака. Конец, таящийся в начале.
Шар, полный пустоты. Жизнь, данная нам зря.
Звук отзвука. НИЧТО, короче говоря.

Спрага пізнання, відчуття могутності людських спроможностей, а разом з тим розгубленість, гіркота розчарування – ось пафос цього твору, що заснований на типових для бароко трагічних почуттях.

Головне у внутрішньому світі особистості, втіленому у мистецтві бароко – підвищений драматизм життєвідчуття. Найважливішими якостями мистецтва – поезії, драматургії, музики – стають динамічність у втіленні характерів та подій, загострення контрастів, тяжіння до вираження сильних рухів душі, пристрастей, що зветься афектами.

Клавірне мистецтво оновлювалось. Спрямовання на наближення звучання інструмента до тембру людського голосу, пошук звукової міцності, широти мелодійного дихання, одухотвореної віртуозності, подібної колоратурі бельканто, пошуки тонкої нюансировки, що спроможна передати вібруюче почуття – все це стимулювало розквіт мистецтва, сольних скрипкових жанрів, сонати та концерту.

Клавірна гілка мистецтва відчула на собі великий вплив опери. В трактаті В. Конена «Театр та симфонія» відзначено: «Так значно і яскраво вплинула світська течія на музику XVII – XVIII століття, що піддалась впливу оперного стиля». Насправді, сліди його значно відчувуються в багатьох особливих ознаках клавірних творів передсимфонічного періоду. Так, у порівнянні з верджиналістами і ранньою ренесансною школою, мелодичний стиль нової клавірної музики має більшу наспівність. У картинній програмності французьких клавесинних мініатюр ми бачимо вплив театральної музики Ж.-Б. Люлі. Італійська клавірна соната несе сліди тематичної контрастності і рельєфності оперної увертюри.

Іспанська музика має давні, славні традиції. XVI – XVII століття – «Золотий вік» іспанської художньої культури, який дав літературі твори Сервантеса, Лопе де Вега, Кальдерона; в живописі – Веласкеса, Ель Греко.

Музичне мистецтво того часу відзначено великою оригінальністю, особливо в хорових та сольних-інструментальних жанрах (для щипкових інструментів). Значний внесок іспанських композиторів у розробку варіаційного письма, поліфонічної техніки. Але з середини XVII століття закордонні впливи – італійські і

французькі – скували прояви національних рис іспанської музики. Але народної музичної творчості це не торкнулось.

Композитором, що вплинув на клавірне мистецтво в Іспанії був Доменіко Скарлатті (1685-1757). Він стояв на засадах неаполітанської клавірної школи та зробив значний внесок у розвиток старовинної клавірної сонати. В 1719 році митець виїхав до Португалії і став у Лісабоні вчителем гри на клавесині юної інфанти. Через 10 років інфанта взяла шлюб із спадкоємцем іспанського трону та зі свитою придворних і своїм улюбленим вчителем музики виїхала до Іспанії. Спершу всі жили у Севільї, а потім, коли Марія стала іспанською королевою – у Мадриді.

При королівському дворі Д. Скарлатті обіймав посаду клавесиніста і капельмейстера та працював в монастирі біля Мадрида. Тут його шлях перетнувся з АНТОНІО СОЛЕРОМ.

Антоніо Франсіско Хосе Солер-і-Рамос (1729 – 1783) – видатний іспанський композитор, клавесиніст і органіст. Музичну освіту отримав в школі співаків монастиря Монсеррат зі стін якого вийшло багато відомих композиторів, хормейстерів, органістів(Б. Серрано, В. Родригес та ін.). До школи А. Солер вступив у шестилітньому віці, а в юні роки він прославився віртуозною грою на клавесині та органі.

В 1752 році був призначений придворним органістом палацу Ескоріал поблизу Мадрида. Саме тут проявились творчі можливості Солера-композитора. Між 1752 і 1757 роками він навчався композиції у Доменіко Скарлатті. В 1752 році в Мадриді було опубліковано його музично – теоретичний трактат «Ключ до модуляції». Він написав численні інструментальні твори, органні концерти, меси, мотети, реквієм. Крім того, композитор створив театральну музику до народних драматичних сценок на релігійні сюжети – «тонадільям», заснованих на іспанському фольклорі.

Широкою популярністю в наші дні користуються клавірні сонати Антоніо Солера. Творам притаманні вишуканість і елегантність, при тому, що в них знаходять відгомін чуттєвий романс та урочистий марш, пасторальні нехитрі награвання і галантні аристократичні танці, грубуватий сільський побут і стримані придворні манери. Все це викладено в блискучій формі з багатьма інтригуючими, нетрафаретними, віртуозними ефектами. Наприклад, перехрещення рук, широкі стрибки, суцільні репетиції звука в швидкому темпі, подвійні ноти, гліссандо. Цим митець віддав данину своєму вчителю Доменіко Скарлатті.

Вплив Д. Скарлатті мав значення лише в використанні форми (одночасної) і деяких засобів викладення. У сонатах А. Солера своєрідно відобразились традиції іспанської народної музики. Це не тільки ритмічні формули таких відомих танців, як болеро і фанданго, хоча і сардана, але і майстерне наслідування звучання народних інструментів, особливо гітари.

Сонати видатного іспанського композитора Антоніо Солера користуються заслуженою популярністю як концертні твори. Разом з тим вони – чудовий матеріал для педагогічної практики в дитячих музичних школах і музичних училищах. Уперше на наших теренах сонати А. Солера було опубліковано в 1978 році.

Література

1. Солер Антоніо. Клавірні сонати / А. Солер. – М.: Музика, 1978.
2. Розповіді про композиторів / Упорядник Я. Якуб'як. – К.: Музична Україна, 1994.
3. Малиновська А.В. Фортепіанне виконавське інтонування / А.В. Малиновська. – М.: Музика, 1990.
4. Друскін М. Історія зарубіжної музики / М. Друскін. – М.: Музика, 1967.
5. С веком наравне – рассказы о картинах. – Том 3. – М.: Молодая гвардія, 1993.

Красілова Тетяна Леонідівна,
викладач по класу фортепіано
Чернігівської міської школи мистецтв

ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Опыт, накопленный педагогами, показывает, что для обучения игре на инструменте следует провести подготовительную работу по музыкальному воспитанию, пробудить у ребенка интерес к музыке. Нужно, чтобы у учащегося появился ряд любимых песенок, музыкальных отрывков, которые ему хотелось бы послушать, спеть или даже сыграть.

Нам, педагогам, нужно помнить: дети – душа, живущая мгновением. Неужели вы думаете, что у них есть время вспоминать то, что тешило их вчера? Им дорого только то, что радует их сегодня. Уже после первого проведенного урока дети понимают: музыка – это искусство, искусство выражения чувств с помощью звуков, подобно тому, как поэзия передает чувства с помощью слов, как живопись выражает чувства с помощью красок.

При работе с малышами обязательно должно присутствовать образное мышление, причем «у малышей должны быть конкретные образы», как говорил Г. Нейгауз. На первых уроках, когда ученик еще не знает нотной грамоты, мы начинаем импровизировать, чтобы приблизить учащегося к инструменту, разбудить его воображение. Мы вспоминаем любимых героев из мультфильмов и сказок, характеризуем их и пытаемся изобразить их в звуках на инструменте (например, героев мультфильма «Ну, погоди!»). Пусть игра будет не очень ловкой, но зато такие занятия приносят детям огромное удовольствие. Они творят! Наблюдать и слушать это очень приятно!

Работая над своей книгой «В помощь молодым педагогам», В. Листова писала: «Остерегайтесь трех вредителей – клавиатуры, нот и пальцев. Ни один крупный композитор нот не писал, композиторы создавали музыку. Никто не может услышать клавиатуру – слушают струну, звук, произведение. Пианист играет руками, пальцами, но это только внешняя сторона дела. Музыку пианист воссоздает своим воображением, волей, пониманием, мастерством». В своей методике В. Листова пробуждала в ученике интерес к творчеству. Ей не столько хотелось занять воображение

ученика своими рассказами о произведении, сколько увидеть живой отклик, естественную реакцию детской фантазии на музыку. С развития таких реакций она начинала сложный путь воспитания музыканта. Автор разговаривала с каждым учеником, как с будущим большим музыкантом: «Никогда не спешите сразу определить дальнейший путь развития учащегося». По ее мнению, лучше ошибиться в сторону переоценки способностей ученика, чем сделать промах, признав его заведомо неинтересным. Свою работу педагог ориентировала на среднего ученика. В ее понимании это тот неяркий ученик, способности которого могут расцвести под рукой опытного педагога, а достоинство такого учащегося заключается в огромном желании учиться. «В своей работе с учеником, – пишет Е. Макуренкова, – В. Листова долго добивалась, чтобы он заметил модуляцию, ощутил блеск пассажа, выразительность кульминации – то, что могло помочь ему потом понять выразительность пьесы в целом».

С чего же мы должны начать нашу работу с учеником, чтобы его исполнение было выразительным? Первое, что нужно сделать, ознакомиться с произведением, определить его характер, форму, частные и общую кульминации, обратить внимание ребенка на гармонию, на тональные и тембровые изменения и т.д. Главное – продумать аппликатуру!

Любая пьеса, наряду с образным содержанием, должна разбираться с точки зрения ее формы. После ознакомления с произведением начинается стадия тщательного разучивания его «по кусочкам» – построениям: фразам, предложениям, периодам. Величина построения зависит от возможностей ученика, но текст непременно должен быть тщательно выучен. Разучивать нужно в медленном темпе, но не теряя логическую связь между звуками. Очень важно научить ученика слышать себя, ставить перед собой задачу и следить за ее выполнением. Такая система, если она вводится с раннего возраста, учит ребенка самостоятельности.

При работе над отдельными фрагментами учащийся должен довести их до возможного совершенства – только в этом случае работа принесет пользу. Сначала мы разбираем текст, потом начинаем работу над звуком и фразировкой. Г. Нейгауз говорил: «Работа над художественным образом должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано и с усвоением нотной грамоты. Я этим хочу сказать, что если ребенок

сможет воспроизвести какую-нибудь простейшую мелодию, необходимо добиться, чтобы это первичное исполнение было выразительно, т.е. чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру данной мелодии». Для самых маленьких мы придумываем слова к песенке, рисуем картинку, делаем поделку – то, что больше всего любит делать ученик. Все это дает определенный толчок творческой фантазии и увлекает детей.

Фразировка – это рациональное разделение и подразделение музыкальных предложений с целью сделать их понятными. Оно во многом соответствует знакам препинания в литературе. Найдите начало, конец и кульминационную точку фразы. Типичная фраза напоминает волну, которая накатывает на берег, а потом откатывает. Самое главное – определить местонахождение «берега», той кульминационной точки, к которой катится и о которую разбивается мелодическая волна. Точка эта обычно приходится ближе к концу фразы и, говоря словами К. Игумнова, «образует влекущий к себе центральный узел», на котором строится все исполнение данного куска. Только «все нужно слышать, – продолжает пианист, – ведь исполнение тем богаче, чем больше слышит в музыке сам исполнитель».

Работе над фразой в старших классах предшествует работа над отдельными интонациями, а не наоборот. Выяснив, где находится кульминационная точка мелодической волны, следует так «распределить дыхание руки, чтобы оно несло к этой точке тяготения, все увеличивая затрату воздуха, наибольшая масса которого должна быть выпущена на самую точку; последующие заключительные звуки должны опасть, выдохнуться как бы сами собой, на излете того же дыхания», – пишет К. Игумнов. Так фразировали и учили фразировать многие выдающиеся русские пианисты и фортепианные педагоги. Именно этот принцип лежал, например, в основе педагогики Т. Лешетицкого, А. Есиповой, В. Листовой, чьи пресловутые «вилочки» обозначали не столько непрерывную смену *crescendo* и *diminuendo*, сколько «логику мелодического движения, его дыхание, его устремление. Именно это имел в виду С. Рахманинов, когда объяснял М. Шагинян, что каждое построение «имеет свою кульминационную точку, к которой надо уметь подогнать всю растущую массу звуков, и если такая точка сползет, то рассыплется все построение».

Овладение звуком есть первая и важнейшая задача среди других

фортепианных задач, которые должен решать пианист, ибо звук есть сама «материя музыки». Нужно помнить афоризм Г. Нейгауза: «Плоть музыки – это звук!». Музыкант-пианист стремится воплотить художественный образ произведения в звуках. Фантазия, воображение помогают найти желаемое звучание или создать его иллюзию. Пианист-художник (о чем мы иногда забываем) обязан быть кудесником, волшебником, творящим звуки! Работа над звуком требует от учащегося большой эмоциональной и слуховой включенности.

Г. Нейгауз признавался: «В моих занятиях с учащимися, скажу без преувеличения, 99% работы – это работа над звуком». Великий пианист, оценивая исполнение студента, говорил о звуке: «Еще не звук – уже не звук. Звук – святыня! Берегите звук, как золото, как драгоценность! Он зарождается в предзвуковой атмосфере, его рождение – таинство! Он должен появиться на свет полным, жизнеспособным, растущим!»

Перед своими учениками Г. Нейгауз ставил такие задачи :

- лучше слышать *ff* и *pp*;
- лучше владеть «вилочками»;
- добиваться истинного *piano*.

С последним требованием соглашался и К. Игумнов, который замечал: «Громкая игра – признак пустоты. Музыка – живая речь, живой рассказ!» [3, с. 90].

Вкратце осветим другие условия выразительной игры на фортепиано. Интонирование основывается на «дыхании рук», руки надо снимать свободно вперед, «дышать» кистью. Кисть расслаблена, вся рука тянется вверх и поднимает висящую кисть.

Пауза – сильнейшее выразительное средство в музыке. Дети обычно не умеют слушать паузу. Но если паузу представить как паузу-вопрос, паузу-сомнение, паузу-разочарование, дети сразу реагируют на нее.

Особая забота пианиста – пальцы. «Палец должен любить и ненавидеть, он должен быть едким, колючим, насмешливым. Он должен быть трепетным и нежным. Палец должен уметь передать все переливы души». Если идти от звучания к движению, то движение пальцев и руки будет правильным.

До сих пор речь шла о звучании мелодии, но пианисту редко приходится иметь дело только с мелодией. Обычно последняя предстает «одетой» в гармонию на фоне аккомпанемента. Значение

его часто недооценивается, между тем аккомпанемент играет важнейшую роль в создании музыкального образа. Важным является то, в должном ли характере он исполняется. Улавливая оттенки речи, сопоставляя явления жизни и искусства, привлекая далекие ассоциации, ребенок начнет развивать в себе ощущение музыкальной интонации, полной глубинного смысла.

Педадь – еще один могучий выразительный прием. Но как часто мы становимся свидетелями того, что педадь становится не средством раскрытия содержания, а причиной его затемнения. Для достижения художественной выразительности нужно работать над педадью на уроках с большой концентрацией внимания и слухового контроля. Педадь имеет чрезвычайное значение в работе над звуком. Умело пользуясь педадью, пианист находит тембр и колорит звучания, создает гармонический фон мелодии.

Огромное значение имеет работа над формой произведения, где все нужно уравновесить, чтобы сочинение приобрело обтекаемость. Движение музыки устремляется к центрам – кульминациям. Исполнитель должен думать об этих точках, подготавливать их с первого звука, а не спохватываться, «прибавляя жару», когда уже поздно. Чтобы кульминация получилась естественной и выразительной, В. Разумовская советовала соотнести высший ее момент с самым высоким положением морской волны: «ведь постепенно вздымающаяся волна не останавливается в своей верхней точке, а перекачивается вниз» .

Педагог должен заботиться о развитии музыкального мышления, его логичности, учить мыслить крупными построениями, рассчитывать соотношение кульминаций. Без этого построение формы немисливо.

Последний этап работы – очень важный момент в завершении всего. Он характеризуется окончательным выяснением художественных задач и подведением итогов. Чаше играйте произведение целиком, и, чем больше произведение, тем чаще это надо делать. Но – всегда слушая себя, чтобы не «заиграть», и неоднократно проигрывая в медленном темпе. На этом этапе необходимо возвращаться к трудным местам, продолжая их учить, не забывая о частных и общих кульминациях.

Педагог, работая над произведением, помимо пианистического мастерства воспитывает исполнительскую волю. Во время выступления нужно быть внимательным, сохранять внутреннее

спокойствие. С малых лет нужно учить детей самоуправлению. В. Листова пишет: «Ведь не секрет, что многие из учеников – это "всадник без головы". Не всегда ученик останавливает исполнение пьесы по причине плохой памяти, это происходит по вине недостаточного воспитания слуха» .

Перед выступлением не стоит загружать ученика мелкими замечаниями, но и совсем не делать замечаний тоже нельзя. Замечания должны быть связаны с формой, характером, трактовкой произведения. Ученик должен быть уверен, что у него все хорошо получается. Уверенность создается не только словами, но и всей предшествующей работой, удачной игрой в классе, перед родителями. Поэтому когда исполнение начинает более или менее удовлетворять самого исполнителя, полезно перейти к творческому общению с аудиторией не только воображаемой, но и реальной. Это нужно для того, чтобы создать близкое подобие концертной атмосферы, приучить ученика играть на людях.

Трудно спорить с тем, что «успех работы заключается прежде всего в ежедневности». Но и переутомление приводит к неудачным концертам, что вредно влияет на развитие артистических способностей ученика. В день концерта не нужно переутомляться ни умственно, ни физически. Детей нужно настраивать на то, что концертный день – это праздник!

Литература

1. Бейлина С. В классе профессора В.Х. Разумовской / С. Бейлина. – Л., 1982.
2. Гольденвейзер А. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / А. Гольденвейзер. – Л., М., 1966.
3. Игумнов К. Беседы о воспитании музыканта-пианиста / К. Игумнов. – М., 1949.
4. Коган Г. Избранные статьи / Г. Коган. – М., 1972.
5. Макуренкова Е. О педагогике В. Листовой / Е. Макуренкова. – М., 1971.
6. Майкапар С. Годы учения / С. Майкапар. – М., Б.г.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М., 1961.

Красностанова Ганна Львівна,
викладач по класу фортепіано
Чернігівської міської школи мистецтв

РАБОТА С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Одаренность – это системное, развивающееся в течение жизни качество психики, которое определяет возможность достижения человеком более высоких результатов в одном или нескольких видах деятельности по сравнению с другими людьми.

Пожалуй, все преподаватели музыкальных школ мечтают работать с одаренными детьми, но до конца не представляют себе - какая это ответственность. Как трудно педагогу снискать любовь ученика, и как легко превратиться в надзирателя, дрессировщика, равно как и в равнодушного наблюдателя! Как трудно часами и годами преподавать одно и то же, и как легко преподавать, когда начинаешь видеть перед собой не просто ученика, а человека, маленькую личность. Дети смотрят на родителей и учителей как на богов, как на своих героев, а мы их порой нещадно эксплуатируем, вроде бы желая им добра, либо так же жестоко недооцениваем. Дети могут делать невероятные вещи, они могут свернуть горы ради того, чтобы их заметили их герои-взрослые! Должно быть, мы часто совершаем чудовищные ошибки, собственноручно зарывая в землю таланты наших детей.

Как мы можем понять, что такое особая одаренность, талант, и кого мы называем вундеркиндами? В толковом словаре русского языка слово вундеркинд объясняется так: «Вундеркинд – (часто, ироническое) высокоодаренный ребенок». И дальше «Делать из ребенка вундеркинда, воспитывать его так, как будто он одарен исключительными способностями». То есть в самом определении уже присутствует намек на особую роль родителей или воспитателей.

По нашему убеждению, не будет преувеличением отметить, что, когда некоторые родители вдруг начинают осознавать, что их ребенок – «вундеркинд», то есть в сравнении с обычными детьми проявляет незаурядные способности, в них как будто вселяется злой дух. В своем восторге перед таким дарованием они бросают все силы на то, чтобы из него что-то выжать, начинают его нещадно эксплуатировать. Особенно это часто случается там, где есть место борьбы за выживание, есть амбиции и честолюбие родителей, учителей, их

нереализованные мечты или страх перед действительностью. Сегодня профессионально начинают заниматься с детьми уже с трех-четырёх лет, когда ребенок еще не в состоянии чувствовать, как взрослый, он может только подражать, и требовать от него эмоциональных переживаний в этом возрасте еще бессмысленно. Различие между чувством и интуицией заключается в том, что первое, если можно так выразиться, «знает», а вторая – «предполагает». Именно благодаря интуиции, подражанию ребенок в свои первые годы жизни осваивает невероятные объемы человеческого опыта. Поэтому, глядя на пятилетнего ребенка, который играет вальс Шопена, правильнее было сказать не «Смотри, какой одаренный ребенок!», а «Смотри как здорово и рано его научили!». Сам ребенок в пятилетнем возрасте ни понять, ни почувствовать этого еще не может – хотя он может быть ярко одаренным от природы и именно благодаря умению подражать и естественному артистизму способен поражать окружающих своими непропорциональными возрасту достижениями.

Самое «эффективное», но в то же время самое опасное для одаренного ребенка и это сочетание «одержимый родитель-педагог». И если это касается музыки, то здесь еще дополнительными факторами постоянного раздражения со стороны взрослого могут быть фальшивые ноты или пока еще неумение ребенка правильно освоить технические приемы. Родитель-педагог срывается как дверь с петель, и его уже не остановить в этом водовороте бесконечных достижений, он пускает в ход любые средства. Может быть, ребенок при этом и любит музыку, но с некоторых пор уже сосредоточен лишь на далекой мысли о свободе, ведь для того, чтобы освободиться, ему еще надо вырасти. То есть необычное дарование сможет довести чью-то психику до иступления. Красоту, природный дар, очевидно, не все могут одинаково принять и пережить, позволить себе восторгаться ею, беречь ее.

Можно предположить, что такая «инквизиция» существует и в других сферах прекрасного. Когда дети находятся в группе, взаимоотношения педагога и ученика как-то нивелируются, между тем как индивидуальные занятия могут позволить взрослому распуститься до предела. То, что родитель-педагог никогда бы не позволил сказать своему ученику, он может порой высказать своему ребенку, относясь к нему как к своей собственности. Таких родителей-педагогов пережил Л.В. Бетховен, Н. Паганини, В. Горовиц – перечислять можно долго.

Когда роль богов на себя берут нищие, волевые и тщеславные родители, то их дети, уже обессиленные в возрасте 15 – 16 лет, как правило, выпадают из обоймы, а их родители переживают шок, потому, что в свое время не поняли, что это вовсе не их карьера, а карьера их детей. Когда ребенок вырастает и решает сам, он уже часто остается травмированным на всю жизнь, а родители мучаются угрызениями совести по ночам и не прощают детям своих ошибок, даже порой отвращиваются от них. Так произошло с В.А. Моцартом, которого отец опекал многие годы. Но он ослушался отца и женился вопреки его воле. Это повлияло на их дальнейшие отношения и лишило композитора поддержки отца.

Достаточно редко встречаются родители, способные в ситуации, когда у них в руках находится настоящее чудо, проявлять колоссальное терпение и себя сдерживать. Но часто многим из них не достаточно того, чтобы их дети были хорошо наученными, для них важно, чтобы они были первыми и лучшими. Родители часто уверены, что дети потом скажут им спасибо. В условиях жесткой конкуренции некоторые дети – наверное с более крепкой психикой – действительно оказываются благодарными родителям за то, что те продвинули их на сцену раньше, чем это смогли сделать другие родители. Но это случается не часто. Кроме того, это как раз те дети, которые наверняка получили не только строгое воспитание, но и любовь или у которых это действительно совпало с их настоящим призванием. Есть более разумные родители, которые сдаются на середине пути, поняв, что гораздо важнее сберечь, пока не поздно, психику свою и своего ребенка.

Другая крайность – иногда приходится слышать от родителей: «Мой ребенок не будет профессиональным музыкантом, поэтому его не нужно учить профессионально». Такой подход большая ошибка, и это очень грустно для педагогов, которым есть чему научить детей. К любому обучению важно подходить настолько профессионально, насколько это возможно. Другими словами, речь идет о качестве. Профессионально и означает качественно. Вот здесь и происходит путаница. Другое дело, что объем заданий для каждого ребенка может быть различным. И многие дети могли бы справляться и с большим объемом, если бы им с детства привили работоспособность и если у них самих присутствует интерес и любопытство, которое во многом зависит от личного примера и талантливому, умному обращению родителей и окружения.

Настоящее удовлетворение и удовольствие от любых полученных знаний и мастерства приходит только с осознанием того, что это делается по-настоящему, качественно. Не имеет значения, играет ребенок легкую пьеску, состоящую из пяти звуков, или этюд Шопена. Ведь мы все любим качественную и вкусно приготовленную еду и предпочитаем покупать качественные вещи. Нам нравится то, что сделано и преподносится со вкусом. Почему же здесь должно быть по-другому? Дети, которых обучают музыке на качественном уровне, приобретают хороший вкус, они легче могут отличить глубокое от поверхностного, красивое от безобразного, умное от бессодержательного, они учатся по-настоящему понимать музыку. А те качества, которые ребенок приобретает в процессе серьезных занятий, – работоспособность, память, самодисциплина, способность к концентрации внимания, координации движений, образное мышление, способность анализировать – помогают ему в других сферах деятельности. Кроме того, у таких детей повышается самооценка, они более мобильны, способны сами наполнять свою жизнь интересными делами, и у них более ярко выражено позитивное отношение к жизни и окружающим.

Интерес многих людей к тому или иному предмету нередко начинался у них с любви к преподавателю и с преклонения перед его личностными особенностями. Значительная личность излучает какой-то особый внутренний свет, согревающий и очаровывающий всех, кто попадает в поле ее влияния.

Выдающийся талант детского педагога школы для одаренных детей при Московской консерватории Анны Даниловны Артоболевской и ее умение общаться с детьми открыли путь в музыкальную жизнь многим ныне крупным музыкантам. Они до сих пор рассказывают о ней с полным восторгом. Секрет этой легендарной личности заключается в том, что она самозабвенно любила учеников и полностью посвятила им свою жизнь. Но к Анне Даниловне приводили детей, которые уже благодаря способностям и окружению так или иначе проявили свой интерес к музыке, с ними уже до этого была проведена большая работа, и, как правило, то были дети музыкантов, или людей имеющих какое-либо отношение к музыке.

Одна восточная пословица гласит, *что ученик должен быть готов для своего учителя*. Очевидно, проблемы часто возникают там, где ожидания и надежды учителя и ученика (учителя и родителей) не совпадают. Но талантливый, гибкий учитель все же способен в какой-

то степени воздействовать на любого ученика своими умениями и интересом, а вот если у ученика больше интереса и рвения к предмету, чем у самого учителя, то это уже гораздо хуже. Дети, так как и родители, должны испытывать трепет перед учителем, величайшее уважение и желание удивить его все большими и большими успехами, где ребенку нельзя сказать «нет». Только «да» и только «молодец»! Как однажды выразился режиссер Н. Михалков, «налицо конфликт хорошего с прекрасным».

Очень важно, чтобы дети встречались друг с другом и учились друг у друга. Важно, чтобы они занимались в группах. Но ни в коем случае не надо путать групповые занятия хором, сольфеджио, ансамблем, ритмикой, совместное музицирование с групповым обучением на инструменте. У каждого ученика, занимающегося на инструменте, обязательно должны быть полноценные индивидуальные занятия с педагогом. Некоторые прославленные педагоги говорили, что индивидуальное общение «педагог-ученик» – это особый разговор, почти интимный разговор двух личностей, не говоря уже о мастерстве, которое можно приобрести только на индивидуальных занятиях.

Каким же образом можно все-таки добиться высоких показателей и развить талант ребенка, не вступая на ложный путь, не нарушая его человеческих прав и достоинства? Те, кто занимался изучением этого вопроса, приходят к похожим выводам: важно удачное сочетание нескольких компонентов: природные данные, поддержка и пример родителей, высококлассные учителя, социум, среда. Но в каждом звене этой цепочки обязательно должно присутствовать отношение, духовная база, участие: здравомыслящий родитель, который любит своего ребенка и по-настоящему желает ему помочь. Учитель, который знает и любит свое дело. Среда, которая его будет поддерживать и мотивировать. И, наконец, сам ребенок, который почувствует себя в этой ситуации уверенным, полюбит трудиться, и это разовьет в нем творческое начало, и это будет сопровождать его всю жизнь. И если даже он позже выберет другую профессию, творчество в нем уже будет жить всегда.

У ребенка, которого приобщили к творчеству, как будто открыты все чакры, он больше открыт к восприятию мира и природы, ее красот и звуков, у него больше развита интуиция, а интуиция, как известно – это то, что основано на жизненном опыте. В отношении ребенка – опыт того, что он уже успел за свою короткую жизнь заметить,

услышать и воспринять, чего другие, может быть, в его возрасте еще не слышали. Но даже если есть убежденные сторонники того, что абсолютный музыкальный слух закладывается во время беременности, то можно предположить, что и все остальное самое важное закладывается во время беременности и в раннем детстве.

Однако нет ни одного гениального человека, который бы не трудился в поте лица. Вот что говорил выдающийся певец Ф. Шаляпин: «Я вообще не верю в спасительную силу таланта, без упорной работы. Выдохнется без нее самый большой талант, как заглохнет в пустыне родник, не пробив себе дороги через пески. Не помню, кто сказал: «Гений – это прилежание». Пабло Сарасате, узнав, что один критик, назвав его гением, покачал головой и сказал: «В течение тридцати семи лет я упражнялся на скрипке не менее двенадцати часов в день. А теперь этот человек называет меня гением!».

Талант часто связывают с высокой энергетикой. Энергия – это абстрактное понятие: проявление психических и физиологических особенностей каждого человека. Те, кто занимался этим вопросом, говорят о том, что наличие внутренней энергии, творческой энергии зависит от нескольких вещей: генетическая предрасположенность, интерес к какому-то предмету и какой-то интересной личности, вдохновение, вызванное этим интересом, ощущение того, что что-то получается в результате трудов и поисков. Важно также признание окружающих, возможность применить свои способности с пользой для себя и для них. Если случается так, что социум отвергает человека, то энергия может стать деструктивной, и человек сгорает изнутри. В более редких случаях человек, преодолевая трудности, закаляется и усиливает свою волю и энергетику.

Сегодня быть музыкантом и только музыкантом – задача непростая. Далеко не каждый родитель, имеющий амбиции в отношении своих детей, имеет об этом должное представление. Музыка, в частности профессиональное исполнительство, – это сфера, которая требует много труда, самоотверженности, большого психического напряжения и выносливости. Кроме того, для качественного профессионального образования сегодня, к сожалению нужны немалые средства. Почему в XX столетии произвели огромное количество профессиональных музыкантов? Потому что это было, в сущности, государственным делом. Искусство никогда не существовало на самоокупаемости.

В. Кандинский образно описывает треугольник, на вершине

которого всегда находится гениальный художник-миссионер. Он ведет за собой всех остальных людей. У самого основания треугольника – обыватели, которые заваливают его дорогу булыжниками. Гений несет крест за нас всех. Творческие люди находятся где-то посередине.

В погоне за достижениями, в жестокой борьбе за внимание и место под солнцем люди порой вообще забывают, что они занимаются искусством. Искусство же есть не что иное, как отображение собственной картины мира художника, его неповторимого видения. Само по себе искусство бессмысленно, оно имеет смысл только тогда, когда отображает духовный мир того или иного человека. Все остальное – это коммерция и борьба за интерес. Искусство – это прекрасная возможность опосредовано «реализовать» любые мечты, самые нереальные, и скрытые. Искусство есть прекрасное средство для преодоления этих желаний и преодоления горя. В конце концов, «искусство – это тень божественного совершенства», – говорил Микеланджело. Живя искусством, мы живем вечностью, погружаясь в бесконечный космос бытия. Искусство все условно. Мощная условность. Искусство нас покоряет своей необычностью, созданием своего мира, в этом его космичность, непредсказуемость.

Наш современник композитор К. Пендерецкий в одном телевизионном интервью сказал: «Творческому человеку надо стараться из себя выдергивать, извлекать. Надо стараться писать лучше, чем раньше, потому что человек вообще ничего не умеет. Поэтому надо вытащить все из своего сердца, из желудка. Это и есть творчество. Лабиринт – это символ художника. Я не иду к цели прямой дорогой. Прямо идти – это самое простое, так как тогда делаешь то, что умеешь, а надо стараться делать то, что не умеешь. Нет такого гения, который бы сел и написал сразу. Может быть только Моцарт. Это был гений. Он писал, как правило, крайние голоса, а потом дописывал середину».

Прожив полвека, Н. Римский-Корсаков упрекал себя: «Мало делал, много ленился, много потерял времени, пора подумать о душе, т.е. написать побольше, что можешь и к чему способен. Ну вот я и пишу». Талант так же как и жизнь, важно научиться проживать, для этого нужно время. А славу, которая у вундеркиндов так же коротка и ограничена, как само это название, важно копить за счет саморазвития. В процессе саморазвития человек чувствует радость, отдачу и любовь. Любовь же возникает там, где нет корысти, а есть самоотверженность.

Ученые говорят, что возможности человеческого мозга безграничны. И хотя некоторые психологи считают, что гениальность – это подарок судьбы, каждый человек имеет возможность развить те способности, которые ему даны. Трудно поверить в то, что человек занятый саморазвитием и поиском истины, может творить зло, так же как трудно поверить в то, что злой человек одержим поиском истины и саморазвитием. Из этого можно наверняка заключить, что поиски истины и поиски добра – это одно и то же.

Итак, чтобы заниматься музыкой профессионально, действительно нужен набор природных данных, таких как музыкальный слух, память, но не менее того требуются работоспособность, терпение, яркая индивидуальность. Необходимы хороший учитель и здоровая конкурентная среда, нужны родители и учителя, которые научат любить и понимать музыку.

Література:

1. Розвиток творчих здібностей дітей: Методичні рекомендації для викладачів ДМШ / Укладач Л.В. Карпенко. – Суми: Видавництво «Університетська книга», 2000. – 54с.

2. Корто А. О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы / А. Корто / Сост., перевод, ред., вступ. статья и коммент. К.Х. Аджемова. – М. : Музыка, 1965. – 363 с.

Прокопова Наталія Борисівна,
викладач по класу фортепіано
Чернігівської міської школи мистецтв

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ СПОСОБНОСТИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Целью деятельности педагога является воспитание музыканта (профессионала или любителя). Виднейшие педагоги-музыканты считают первоначальный этап обучения одним из самых трудных и ответственных для педагога. «Начало – это дело такой огромной важности, что тут хорошо только самое лучшее», – писал И. Гофман.

Для начала «нужен учитель основательный, внимательный, добросовестный, бдительный и опытный», «можно взять какого-нибудь исключительно искусного учителя с отличной репутацией, который будет превосходным преподавателем для подвинутого ученика, но может оказаться не способным заложить доброкачественный фундамент у начинающего», «не виртуозность нужна учителю для начинающих, а скорее глубокая музыкальность и понимание детской психологии».

Педагог – это центральная фигура в процессе обучения. От его мастерства и умения зависит судьба ученика. Подчеркивая значение начального этапа обучения, приходится обратить внимание на большую ответственность педагога, работающего с детьми. Педагог детской музыкальной школы должен обладать самыми разнообразными способностями: быть психологом, любить детей, уметь на них воздействовать, заинтересовать их, привить любовь к музыке, заставить работать и т.д.

Способности образуются в процессе деятельности. Развитие способностей тесно связано с развитием всей личности ее характерологических качеств: прилежания, терпения, настойчивости".

Итак, важнейшую роль в развитии способностей играет – труд. Для развития способностей необходимы целеустремленность, умение упорно работать; недаром склонность к труду рассматривается многими даже как фактор одаренности. «Талант – это не только любовь к делу, но и любовь к самому процессу работы – труду».

В работе Н. Левитова «Детская и педагогическая психология» указывается: для успешной педагогической деятельности необходимы три фактора – педагогическая направленность, педагогические способности и педагогическое мастерство.

Педагогическая направленность выражается в любви к педагогической деятельности, что тесно связано с любовью к детям. Любовь к педагогической деятельности состоит в том, что человек рассматривает ее как смысл жизни, знает и любит свой предмет, остро переживает успех и неуспех в работе, постоянно стремится совершенствовать ее (следит за специальной литературой, изучает и использует опыт товарищей-педагогов, обобщает собственный опыт). Любовь к детям проявляется в чутком, внимательном отношении к ученикам (даже к неуспевающему ребенку), в искреннем, простом, сердечном обращении с ними.

Педагогические способности, как и всякие другие

неприрожденные качества, развиваются в процессе практической работы. Они включают: умение ясно, кратко, интересно и увлекательно передавать детям свои знания, понимание психологии учащегося; наблюдательность, чуткость, самостоятельность, творческий склад мышления, позволяющий избегать штампов, умение анализировать, критиковать свой опыт. Педагогу необходимы также и организаторские способности: умение планировать работу, учитывая конкретную обстановку, возможности ученика, организовать коллектив учащихся класса; наладить индивидуальную работу учащихся в классе и дома.

Педагог должен быть находчивым, обладать способностью быстро ориентироваться в неожиданных ситуациях.

Педагогическое мастерство, связано, в первую очередь, со знанием своего предмета. Нельзя научить тому, чего не знаешь сам. Знания эти должны быть глубокими и разносторонними.

Педагогическое мастерство теснейшим образом связано с педагогическим творчеством: уметь подобрать материал сообразно со склонностями ученика, продумать примеры, упражнения, дать яркие сравнения, будить творческое воображение ученика и т.д. Чрезвычайно важно уметь вызвать у ученика интерес к работе. Заинтересованность музыкой возникает тогда, когда в классе царит подлинно художественная атмосфера, когда сам педагог-музыкант умеет раскрыть красоту и смысл произведения. Интерес и любовь к музыке вызываются у ученика, не только качеством урока, но и умелым подбором репертуара. Нужно умело сочетать процесс усвоения знаний, привития навыков к труду с постоянно поддерживающимся у ученика интересом, любовью к музыке.

Одной из самых важных и сложных проблем музыкальной педагогики является проблема воспитания индивидуальности ученика. Очень важным в процессе этой работы является изучение характера учащегося, склада его психики, нервной организации, свойств темперамента.

Например, сангвиник – это тип легко возбудимый, общительный, горячий, быстро говорящий и соображающий, с эмоционально окрашенной речью, богатой мимикой и обилием жестов. Торможение у него слабое, деятельность очень продуктивна, но лишь тогда, когда возбуждает его интерес. С учащимися такого типа нужен строгий режим, требовательность, их нужно постоянно "держат в руках".

Холерик – неуравновешенный ("безудержный"), задорный, легко

и быстро раздражающийся: мыслительные процессы его энергичны, он, как правило, обладает устойчивым вниманием. Работает настойчиво, но должен долго отдыхать для восстановления работоспособности: отличается большой силой чувств, обилием резких жестов. Холерики (как и сангвиники) легко переходят от одного занятия к другому, и смена деятельности даже поддерживает их рабочее настроение. Неуравновешенность, возбудимость холериков приводит к тому, что у них возможны частые "срывы". С таким видом учащихся нужно быть особенно тактичным, ибо они обидчивы, болезненно реагируют на каждое замечание. К ним надо относиться сдержанно, спокойно.

Флегматик – спокойный, медлительный, тугодум, с пониженной эмоциональной возбудимостью, речь у него неторопливая, интонация маловыразительная, жесты скупые. Флегматик, как правило, упорный труженик. Материал он усваивает не скоро, но зато задерживает его прочно. Флегматика торопить не следует, но надо постепенно приучать к более ускоренному темпу работы.

Меланхолики – легко ранимы, боязливы, суетливы, неуверенны, робки, склонны к ожиданию плохого, быстро утомляются (из-за вялости нервных процессов), говорят тихим голосом. Резкое слово учителя или повышенный тон могут полностью затормозить их речь. Внимание меланхоликов легко отвлекается. Для них характерна слабая переключаемость. Меланхоликов надо поощрять и поддерживать при преодолении трудностей; им необходимы частые перерывы для отдыха. При благожелательном отношении к ученикам такого типа, они постепенно приучаются хорошо выполнять задания.

Итак, хорошее знание психологии ученика, внимательное изучение его индивидуальных и возрастных особенностей, интересов и переживаний помогут педагогу найти метод и приемы работы, которые обеспечат успех.

Если ученик неряшлив в работе, исправлению этого недостатка может помочь репертуар, требующий точности, прозрачности исполнения, иногда, смена репертуара, трудное задание или соревнование с подвинутым товарищем.

Незыблемым в глазах учеников должен быть авторитет учителя. Авторитет педагога складывается из уважения ребенка к педагогу, из доверия, привязанности и любви к нему. Любимому педагогу все прощается, у него не замечают внешних недостатков, у нелюбимых замечают все мелочи в туалете, все промахи в речи и т.д.

Рост авторитета проходит по-разному. Прежде всего важны первые встречи, когда интерес и внимание учащихся к личности педагога особенно сильны. В такие моменты особенно опасно проявить неуверенность, смущение, робость, сухость, вялость.

Методика утверждает, что педагог обязан добиваться осознанности каждого действия ученика. «Требование от ученика сознательности, ума, культуры и инициативы – было одной из основных идей Л. Николаева – пишет С. Сашинский. В первую очередь Л. Николаев «ставил» не руки, а голову студента. «Ищите, боритесь, добивайтесь все обдумывая, все прослушивая, все обосновывая» Он как-то сказал: «Я знаю много школ для беглости пальцев, но ни одной для беглости ума».

Развитие талантливости своего ученика, по мнению Г. Нейгауза, означает не только научить его хорошо играть, но «сделать его более умным, более чутким, более честным, более справедливым, более стойким». Профессор Московской консерватории С. Фейнберг говорил, что качество пианиста определяется следующим сочетанием: 1 – человек, 2 – художник, 3 – музыкант, 4 – пианист.

Воспитание самостоятельности ученика, как главной цели педагогического процесса, нашло своё отражение в крылатом выражении Г. Нейгауза: «Считаю, что одна из главнейших задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть не нужным ученику..., т.е. привить ему... самостоятельность мышления, методов работы и умения добиваться цели». Преподаватель должен: «Сформулировать задания, уточнить конкретные задачи, определить последовательность "операций", а затем проверить практически тут же на уроке, насколько ученик понял задание и как он пытается выполнить его» (Т. Беркман).

Таким образом, хорошим педагогом ДМШ можно считать того, кто любит и ценит свою работу, стремится к совершенствованию своего педагогического мастерства, умеет критически подходить к своему поведению, интересуется жизнью коллектива школы; того, кто воспитывает ученика увлеченным музыкой, любящим её саму и работу над ней, кто учит маленького музыканта осознанно и самостоятельно разбираться в музыке и подготавливает его к возможности доставлять через музыку радость себе и обществу.

Список литературы:

1. Кременштейн Б. Педагогика Г.Г. Нейгауза /

- Б. Кременштейн. – М.: Музыка, 1984.
2. Ливитов Н.Д. Детская педагогическая психология / Н.Д. Ливитов. – М.: ГУПИ МП РСФСР, 1960.
 3. Петрушин В. Музыкальная психология / В. Петрушин. – М.: Трикста, 2008.
 4. Фейнберг С. Пианизм как искусство / С. Фейнберг. – М.: Музыка, 1969.
 5. Савшинский С.И. Пианист и его работа / С.И. Савшинский. – М.: Классика-XXI, 2002.

Реус Світлана Миколаївна,
викладач по класу фортепіано
Чернігівської міської школи мистецтв

ОРГАНИЗАЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО УРОКА И ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

На первых уроках в классе фортепиано необходимо особое внимание уделить подборам по слуху, навыкам транспортирования, педагогу следует больше показывать, чтобы ученик накапливал слушательский опыт. Большую роль играет ознакомление с нотной грамотой. Ученику важно понять, с помощью нот фиксируют определенные слуховые представления. Необходимо также учитывать возрастные особенности детей. К примеру, для детей младшего возраста характерны двигательные способности, наличие постоянной потребности в движении. Соответственно объяснять приемы исполнения необходимо, исходя из того, насколько оно соответствует уровню мышления детей, их физическому развитию.

Процесс обучения должен быть выстроен по степени усвоения материала, постепенного возрастания сложности. Также необходимо учитывать тот факт, что детям в возрасте 6-7 лет трудно сосредоточиться на длительное время, память их имеет определенную специфику – речь идет о преобладании произвольного внимания и запоминания. Из этого следует, что

такие дети нуждаются в игровой форме обучения, так урок будет не таким утомительным для ученика, нужно разнообразить задания, что представляет собой необходимый элемент для разрядки. Кроме того, таким детям трудно запомнить то, что уже было выучено на уроке. А значит, целесообразно возвращаться к пройденному ранее материалу. Педагогу следует избегать принуждения ребенка к быстрой реакции, это может вызвать страх и беспокойство.

Так называемый «переходной возраст» требует особого внимания. Ребенок становится более вспыльчивым, раздражительным. Особенно сильно это отражается на публичных выступлениях, когда ученик может нестабильно исполнять хорошо выученные произведения, испытывать метро-ритмические трудности. Также может наблюдаться потеря интереса к творческой деятельности. В данном случае педагогу следует менять те методы, которые являются привычными осуществлять поиск новых форм, приемов и средств воздействия. В большей мере необходимо ориентироваться на личностные индивидуальные особенности ученика.

Урок игры на фортепиано представляет собой основную форму педагогического процесса, где очень важна атмосфера доброжелательности. При подборе репертуара следует ориентироваться на то, что произведения должны гармонично сочетаться, выявлять исполнительские и технические достоинства ученика, а также помогать им преодолевать те или иные недостатки (звуковые, технические, ритмические и т.д.).

Конечно же, овладения игрой на фортепиано невозможно без выработки определенных навыков и развития следующих способностей:

- Музыкальность – отзывчивость на музыку, способность к «переживанию» музыки. Музыкальность развивается посредством многообразных и ярких впечатлений.

- Музыкальный слух – на уроках игры на фортепиано осуществляется интенсивное развитие мелодического, гармонического и тембрового слуха. Активизируют развитие слуха с помощью разных способов – транспонирование, пение голосов, ансамблевая игра, чтение с листа, чтение по нотам, но без инструмента.

- Особое внимание следует обратить на развитие чувства ритма (считать, хлопать, движения в определенном ритме и т.д.).

- Развитие музыкальной памяти посредством накопления музыкального репертуара.

- Развитие двигательных-технических способностей. Особое внимание следует уделять правильной постановке рук – это залог техничности ученика в будущем.

- Творческие способности – их развитие невозможно без совместной творческой концертной работы учителя и ученика.

Далее мы обратимся к особенностям работы над музыкальным произведением на уроках игры на фортепиано.

Первый этап работы – знакомство ученика с произведением. Следует провести беседу о том, кто создал произведение, в какую эпоху оно было создано, какой стиль и какая манера исполнения здесь использовались. На этом этапе основная задача педагога заключается в построении живой интересной беседы, которая должна сопровождаться показами. После проведенной беседы учитель может попросить ученика выполнить следующие задания:

- описать собственное эмоциональное впечатление;

- рассмотреть звуковысотные контуры мелодии, ритмику, особенности фактуры;

- проанализировать основные технические приемы (аппликатура, штрихи).

После ознакомления с произведением ученик начинает разбор. На данном этапе педагог должен следить за тем, чтобы в работе ученика не было неряшливости, небрежности. Подробный анализ текста следует проводить используя следующие методические приемы: возврат на определенное расстояние, счет вслух; простукивание ритмического рисунка, сольфеджирование, игра (вне ритма) с предварительным названием каждого пальца, преувеличенный показ отдельных элементов музыкального материала.

На третьем этапе произведение оформляется в единое художественное целое. Важно достичь: целостности в исполнении произведения; достижение ровного и незатрудненного звуковедения (и по нотам, и на память); преодоления двигательных трудностей в сложных пассажах; углубления выразительности игры; уточнения характера звучности (распределение силы звука, педализации); уточнения ритмики и единства темпа всего произведения. Целесообразно использовать такие методы работы: пробно

проигрывать пьесу целиком, сопоставлять небольшие фрагменты произведения из разных его частей, многократно повторять, постепенно удлинять музыкальную мысль. В плане закрепления технической работы большую роль может сыграть применение «метода вариантов» в его различных видах. В практике пианиста-исполнителя широко распространены: «ритмические варианты», применяемые при проработке звуковых линий из ровных мелких длительностей (проучивание пунктирным ритмом); «силовые варианты» (замедленная игра ровным форте) «артикуляционные варианты» (игра нон легато или стакато взамен легато).

Заключительный этап связан с подготовкой произведения к исполнению на сцене. На этом этапе исполнение произведения должно достичь эстетической завершенности. Достичь этой задачи возможно укрепляя навыки перспективного слухового мышления.

Таким образом современная музыкальная педагогика стремится к тому, чтобы воспитать разносторонне развитую творческую личность. Для развития навыков игры на фортепиано, музыкального слуха, памяти и музыкального вкуса целесообразно сочетать в педагогической практике традиционные и инновационные методы работы.

На начальных этапах обучения очень важно постоянно поддерживать интерес к обучению, к творчеству. Этого возможно достичь за счет применения разных методов обучения, игровых форм обучения, усиления творческой и доброжелательной атмосферы на занятиях в классе фортепиано.

Литература:

1. Винницкий А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением / А.В. Винницкий. – М.: Классика – XXI, 2003.
2. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста / Б. Милич. – М.: Кифара, 2002.
3. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С.И. Савшинский. – М., Л., 1964.

Сухомлин Надія Олександрівна,
викладач по класу фортепіано
Чернігівської міської школи мистецтв

ТРИ ЭТАПА РАБОТЫ НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Современная программа предъявляет к учителю высокие требования. Это должен быть высокопрофессиональный педагог-музыкант, способный достаточно ярко и убедительно передавать содержание музыкального произведения в собственном исполнении.

Приступая к изучению музыкального произведения, следует помнить, что для детей нельзя играть хуже, чем для взрослых. Очень важна эмоциональная сторона исполнения, технически добротная. Малоинтересная, безынициативная игра не найдет отклика в детях, оставит их равнодушными. Характер музыки, её эмоциональный смысл должны быть переданы максимально точно и убедительно, надо создать в исполнении запоминающийся эмоционально яркий музыкальный образ.

Изучение произведения включает в себя три этапа:

первый – ознакомительный,
второй – детальная работа над произведением,
третий – завершающий, подготавливающий к концертному исполнению.

На первом и последнем этапах преобладает целостный, обобщенный подход к произведению, а на втором более подробное его рассмотрение. В этом проявляется общая закономерность познания от общего, целого к единичному, частному и вновь к общему целому, но уже на более высоком уровне.

Остановимся подробнее на каждом из этапов работы.

ПЕРВЫЙ ЭТАП – ОЗНАКОМИТЕЛЬНЫЙ.

Целью данного этапа является создание первоначального обобщенного представления о произведении, о характере, настроении музыки. Первоначальный образ – представление прочно запечатлевается в сознании. От того насколько он будет точным, соответствующим авторскому замыслу, зависит, во многом, эффективность всей последующей работы. «Если не

выкристаллизовывается жизненный образ произведения, – отмечал С. Савшинский, – то вся дальнейшая работа будет вестись вслепую».

Ведущую роль при ознакомлении с произведением играют навыки быстрой ориентации в нотном тексте, умение читать с листа. При чтении допускается значительное упрощение фактуры, пропуск технически сложных элементов.

При знакомстве с новым музыкальным произведением можно также послушать его в исполнении выдающихся мастеров (старшие классы-сонаты, инвенции, ХТК и т.д.). Чтобы избежать копирования, желательно прослушать произведение в исполнении разных музыкантов, познакомиться с различными вариантами интерпретации. Тогда исполнителю удаётся найти свою трактовку произведения.

Далее, после предварительного знакомства с произведением, нужно закрепить свои впечатления в словесной форме. При этом достаточны краткие характеристики, состоящие из нескольких слов и отражающие общую эмоциональную окрашенность музыкального образа. Например, «лирико-созерцательный, поэтический, просветлённый, мечтательный» – Роберт Шуман «Грёзы» или психологически углублённое, скорбное, трагическое» – Дмитрий Шостакович «Прелюдия es-moll», «решительное, упругое, стремительно-страстное» – Назиб Жиганов «Зарисовка № 11», «нежное, чистое, с лёгкой светлой грустью, гибкое и грациозное» – Мансур Музафаров «Танец девушек».

Слово, заключенное в нём понятие, всегда несёт целый ореол закреплённых за ним смысловых значений. При определении характера произведения следует внимательно изучить имеющиеся в нотном тексте авторские и редакционные указания – обозначения темпа, настроения музыки, характера звучания, динамики и т.д.

Итак, наиболее важные моменты первого этапа работы:

- целостный охват произведения посредством чтения с листа и мысленного проигрывания;
- прослушивание звукозаписи;
- изучение авторских и редакционных указаний;
- краткая словесная характеристика музыкального образа.

ВТОРОЙ ЭТАП – ДЕТАЛЬНАЯ РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ.

Основной целью второго этапа являются дальнейшие углубления в образный строй музыки. Это наиболее протяженный период работы.

В раскрытии художественного содержания произведения первостепенную роль играет грамотный и всесторонний анализ. «Лишь тогда, когда станет ясной форма, будет ясным и содержание», – писал Р. Шуман. Важно, чтобы анализ не ограничивался констатацией формообразующей структуры, но и должен ответить на вопрос: как, с помощью каких музыкальных средств создаётся то или иное настроение, тот или иной художественный эффект?

ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СМЫСЛОВОГО АНАЛИЗА.

1. выявить структуру содержания, её основные разделы, характер тематических построений (соната), их выразительное значение, то есть анализ композиционного строения формы произведения в сочетании с выявлением её художественных функций;

2. проследить динамику развития художественно - созерцательных эмоций: определить линии подъёма и спада напряжённости;

3. проанализировать используемые в произведении средства музыкальной выразительности, гармонию, ритм, мелодию, элементы полифонии, фактуру изложения, исполнительские штрихи и т.д.

Так, при определении эмоционального настроения основных тем произведения, эффективны пропевание мелодий, голоса, жестовое воспроизведение музыкальных интонаций, общая логика музыкального развития, его драматургия, хорошо выявляются с помощью дирижирования; ассоциации и сравнения помогут осознанию различий между частями.

Остановимся более подробно на перечисленных методах работы: методических ассоциаций, сравнений и сопоставлений.

К этому методу обращались все крупные пианисты-педагоги (А. Рубинштейн, К. Игумнов, Г. Нейгауз, С. Фейнберг, Э. Гилельс).

Так, произведения П. Чайковского часто ассоциируются с картинами русской природы, музыка Л.В. Бетховена – с образами революционной борьбы, стремления к свободе.

Многие фортепианные пьесы имеют программные названия, которые, сами по себе, вызывают ряд ассоциативных образов. Например, такие фортепианные циклы, как: «Картинки с выставки» М. Мусоргского, «Карнавал», «Лесные и детские сцены» Р. Шумана, «Времена года» П. Чайковского. Они связаны с миром образов и

предметов, понятных детям – жанровые сценки, игровыми ситуациями, сказочными образами. То же самое можно сказать и о музыке для детей татарских композиторов (детские пьесы Р. Яхина, Р. Еникеева, Л. Батыркаева и т.д.)

Владение методом ассоциаций - умение выявить ассоциативные связи музыки с окружающим миром, умение говорить о музыке языком метафор. Например, А. Хачатурян «Соната», фрагмент II части – горный ручеёк, прозрачные ручьи, в дымке хороводы девушек; Салманов «Утро в лесу» – летнее утро, лес просыпается, на траве, листьях роса, идёшь по траве босиком и всё вокруг тебя улыбается. Но, неумелое использование ассоциаций может привести к грубому исполнению.

Большую пользу в работе над мелодией приносит метод ПРОПЕВАНИЯ.

Ещё Ф.Э. Бах советовал: «для правильного исполнения фразы надо пропеть её самому». Ф. Blumenфельд «добивался, чтобы пианист то особое музыкальное ощущение интервала». Пропевание мелодии даёт возможность непосредственно прочувствовать «вокальную весомость» интонации, её начальное родство с экспрессией человеческого голоса.

Мелодическое пропевание особенно эффективно в работе над пьесами кантиленного характера, где требуется певучее, выразительное исполнение. Например, «Ноктюрн» Рустема Яхина – пьеса лирического характера с красивой, длинного дыхания мелодией.

Основная сложность – сохранить единую линию развития, не повторять логической нити мелодии. Сама структура мелодии - чередование в ней длинных (основных) и мелких (связующих) нот провоцируют исполнителя на полутактовое по одной ноте членение мелодии, при этом мелодия как бы «рубится» на куски. Нелепость и противоестественность такого исполнения сразу же становится очевидной при пении вслух. На инструменте этот недостаток не столь заметен играющему, т.к. вуалируется звучанием аккомпанемента. Длинные фразы требуют длинного «дыхания», а в медленном темпе его может и не хватить, поэтому темп лучше не затягивать. Нужно обратить внимание на связки из мелких шестнадцатых нот, они тоже должны быть красиво «пропеты».

Такое опевание, мелизматическое окружение основных звуков мелодики – характерная черта татарской народной песенности.

Эффективным средством работы над художественным образом произведения является ДИРИЖИРОВАНИЕ.

Г. Нейгауз писал, что для него понятие «пианист» включает в себя понятие «дирижёр» и советовал при изучении произведения для овладения его «ритмической структурой, то есть организацией временного процесса поступить совершенно так же, как поступает дирижёр с партитурой: поставить ноты на пюпитр и продирижировать вещи от начала до конца».

Такой способ особенно эффективен в работе над произведениями крупной формы - сонатина, соната, рондо - где требуется сохранить единство темпа, метрической пульсации. Особое значение «дирижёрское начало» приобретает при изучении сонат Л.В. Бетховена. Например, 5 соната, где дирижирование, поможет сохранить единый темп и в решительной главной партии, и в лирической побочной. Приёмы дирижирования незаменимы в тех случаях, когда требуется сохранить ощущение энергичной пульсации на паузах и длинных нотах. Также могут использоваться более простые приемы: прохлопывание, постукивание отдельных ритмо-интонационных, пунктирных и синкопированных ритмических фигур.

Полифоничность, «многослойность» фактуры – характернейшая черта фортепианной музыки. Поэтому при исполнении важно умение вслушиваться в музыкальную ткань, хорошо различать все пласты, все гармонические тембровые краски. Вслушивание в гармонию необходимо для качественного исполнения аккордовых последовательностей.

Итак, на втором этапе, в целях углубления эстетического переживания музыки могут использоваться следующие методы работы:

- эмоционально - смысловой анализ;
- метод ассоциаций, сравнений и сопоставлений;
- метод пропевания;
- вслушивание в гармонию;
- дирижирование и воспроизведение метро - ритма в движении.

ТРЕТИЙ ЭТАП – ЗАВЕРШАЮЩИЙ

Это формирование целостного музыкально-исполнительского образа и его реальное воплощение в исполнении. Этот этап – стадия «сборки» произведения предполагает охват его целиком. На основе

полученных ранее знаний о произведении должна быть сформирована эмоциональная программа исполнения.

Можно попробовать отразить эмоциональную программу в виде схемы, условного графического изображения. Эти схемы способствуют целостному, музыкальному представлению, т.к. дают возможность «единым взглядом» охватить всю пьесу сразу (сонатная форма).

Для того, чтобы эмоциональная программа воплотилась в реальном исполнении, необходимо проигрывать пьесу в настоящем темпе с полной эмоциональной отдачей. В процессе таких пробных проигрываний образ уточняется деталями, нюансами исполнения.

Особое внимание на заключительном этапе художественной работы над произведением следует уделять формированию эмоциональной культуры исполнения. Необходимо соблюдать чувство меры в выравнивании чувств, стремиться к естественности и искренности эстетического переживания. Полезно устраивать проигрывание перед воображаемым слушателем. И в этом случае нужно сыграть один раз, но с полной отдачей. Нельзя останавливаться, исправлять неудавшиеся места, даже если оно совсем не получилось, лучше постараться избегать этих ошибок при следующем проигрывании.

В роли «слушателя» можно использовать магнитофон, с его помощью удаётся послушать себя со стороны, оценить своё исполнение с позиции слушателя. Разница между исполнительским и слушательским восприятием настолько велика, что иногда при первом прослушивании исполнитель с трудом узнаёт свою собственную игру. Замечается затягивание и ускорение темпа, монотонность, холодность и наоборот.

При многократных повторениях, необходимых для хорошего исполнения произведения, нередко возникает явление привыкания. В таких случаях полезно возвратиться на время к игре в медленном темпе, сознательно воздерживаясь от выразительности. Также можно отложить на время работу над произведением, дать «отлежаться».

Отметим наиболее важные приемы на заключительном этапе изучения произведения;

- создание эмоциональной программы исполнения, плана интерпретации;
- пробные проигрывания в надлежащем темпе и настроении;
- ориентация исполнения на слушательскую аудиторию;

- формирование эмоциональной культуры исполнения;
- тренировка исполнительской воли и выдержки;
- при необходимости – возврат к медленному темпу или перерыв в работе над произведением

Литература:

1. Надырова Д.С. Методические рекомендации по работе над художественным образом при изучении фортепианных произведений / Д.С. Надрова. – Казань, 1989.
2. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С.И. Савшинский. – Б.м., 1969.
3. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном исполнительстве / А.Б. Гольденвейзер // Выдающиеся пианисты о фортепианном искусстве. – Б.м., 1966.
4. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов / Р. Шуман. – Б.м., 1979.
5. Медушевский В.В. О закономерностях художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. – М., 1976.
6. Ражников В.Г. Резервы музыкальной педагогики / В.Г. Ражников. – М., 1980.
7. Маккинсон Л. Игра наизусть / Л. Маккинсон– М., 1967.

Куса Юлія Володимирівна,
викладач електросинтезатора, концертмейстер
Чернігівської музичної школи №2 імені Є.В. Богословського

МИСТЕЦТВО ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ СУЧАСНОСТІ

Фах піаніста-концертмейстера є найбільш затребуваним у спільному процесі музикування. На сьогодні він втілює багатовимірний вектор формування цього виконавського різновиду та підпорядкований декільком напрямам: оперний і балетний концертмейстер (у театрі опери і балету), хору, вокальних, інструментальних, оперно-симфонічних, хорових класів закладів музичної освіти. Представник цієї професії виступає і у ролі педагога (викладання предмету), організатора (позашкільні установи) та психолога (вирішення нестандартних ситуацій під час концертних виступів з солістом).

Дотепер діяльність такого музиканта знаходиться на рівні допоміжного функціонування. Проблемі розкриття концертмейстерської майстерності присвячено ряд суттєвих розробок відомих музикознавців: Р. Верхолаза, О. Кулінченко, Р. Котляревської, Г. Радченко, А. Люблінського та ін. При цьому дослідження різноманітних аспектів роботи концертмейстера залишаються найменш вивченою сферою педагогіки та музикознавства.

Мета доповіді – проаналізувати сучасний стан мистецтва піаніста-концертмейстера, пояснити неузгодженість думки щодо його затребуваності та довести, що на сьогодні цей фах постає як складне утворення в єдності всіх структурних компонентів, що вимагає аналізу історичних етапів становлення, розроблення системи набуття знань і навичок та визначення рівноцінності у спільному виконавському процесі.

По-перше, таку неузгодженість у ставленні до концертмейстерського фаху можна пояснити довготривалою усталеною думкою щодо другорядності цього різновиду діяльності – такої, що не потребує виявлення власної індивідуальності піаніста, а, відповідно, не варте уваги та, за іронічним висловом відомого концертмейстера Дж. Мура, «сприяє успіху концерту не більше, ніж гардеробник» [2, с. 36].

По-друге. Парадоксальну ситуацію, що склалася, можна пояснити й тим, що акомпанування, як різновид виконавської практики, довгочасно культивувалося, насамперед, як побутове музикування, тож у сфері фахової діяльності вважалося другорядним. Та й уособлення композитора і виконавця протягом тривалого часу гальмувало процес виокремлення фаху концертмейстера, оскільки будь-яке виконавство передбачає контакт з іншою людиною, іншою свідомістю та іншим задумом. Тому простішим видавалася гра свого власного твору композитором, який міг відштовхуватися від власного чуття в його інтерпретації, – відповідно логічною була виконавська діяльність композиторів у якості акомпаніаторів. Свого часу, майже всі видатні композитори займалися акомпануванням.

Процес виокремлення концертмейстерства у самостійний різновид фахової діяльності піаніста розпочався лише у другій половині ХІХ ст., а завершився у ХХ ст. Наприкінці ХІХ ст. була запроваджена підготовка піаністів до різноманітної виконавської творчості – і не лише у галузі сольного, а й дуетного та ансамблевого музикування. Виокремленню концертмейстерства у самостійний різновид сприяли і деякі акомпаніатори-концертмейстери, що займалися композицією – писали твори, що згодом виконували співаки. Тож помітним явищем ХХ ст. є зростання уваги до тих видів виконавської діяльності, що протягом тривалого часу позиціонувалися як допоміжні (мається на увазі концертмейстерство).

На сьогодні піаніста здебільшого називають «піаніст-концертмейстер» через необхідність володіння педагогічними функціями. Піаніст-концертмейстер – основа цілого. В його руках більша частина «музичного простору»: гармонія, метрична структура, багатство тембрового колориту.

Концертмейстеру постійно потрібно пристосовуватися до творчої манери тих викладачів, в класі яких він працює. Адже повноцінний творчий союз неможливий без співтворчості. Ансамблева творчість – це не просто вміння грати разом. Концертмейстеру необхідно: знайти своє місце в звучанні хору, ансамблю, соліста; вміння підтримувати партнерів, грамотно вести, направляти. Тільки взаєморозуміння, згода всіх учасників творчого процесу дозволить забезпечити якісне виконання твору.

Відбуваються Всеукраїнські та Міжнародні конференції з питань концертмейстерської роботи. Першою інтенцією у цьому напрямі в Україні став Всеукраїнський семінар-практикум з питань концертмейстерства, організований у жовтні 1989 р. кафедрою концертмейстерства Донецького музично-педагогічного інституту ім. С.Прокоф'єва (тепер – Музична академія ім. С.Прокоф'єва). Проводяться і Всеукраїнські конференції з теоретичних і практичних питань концертмейстерської роботи у Львові (2003, 2012 рр.), Харкові.

Отже, на відміну від сольних піаністів, концертмейстер – професія непомітна для аматорів. І в роботі, і в концертній діяльності він відходить на другий план, залишаючись за спинами солістів, творчих колективів, диригентів, але при цьому хороший концертмейстер-професіонал завжди цінується «на вагу золота». Без нього не можуть обійтися ні школи, як музичні, так і загальноосвітні, ні спеціалізовані установи, ні палаци культури і естетичні центри. Від концертмейстера потрібна безкорислива любов до своєї професії, вміння бути універсальним фахівцем, який поєднує виконавську та педагогічну діяльність. Він повинен бути багатограним музикантом, чудово володіти роялем, бути чуйним ансамблістом. Концертмейстер повинен володіти великим музичним матеріалом, проявляти інтерес до світу мистецтва, займатися постійно самоосвітою, підвищувати свою культуру виконання. Його творчість – це постійний пошук, відкриття нових граней мистецтва, джерело духовних цінностей.

«Не затьмарювати, а допомагати» – головна роль концертмейстера. У контексті сучасності вона менш помітна, ніж роль соліста чи диригента, однак без цього героя важко уявити справжній концерт.

Список використаної літератури

1. Аккомпанемент как профессия и искусство: Тексты лекций / Сост. С. Савари. – Х., 1993. – 60 с.
2. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / Джеральд Мур / Пер. с англ. В. Чачавы. – М.: Радуга, 1987. – 432 с.
3. Пятигорский Г. Виолончелист. Фрагменты из книги / Г. Пятигорский // Исполнительское искусство зарубежных стран /

Сост. сб. и ред. Г. Эдельмана. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 5. – С. 127-215.

4. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н.И. Тарасов. – М.: Искусство, 1981. – 479 с.

5. Эпштейн Е. В концерте принимает участие... / Е. Эпштейн // Муз. жизнь. – 1989. – № 15. – С. 2.

6. Franz Schubert and the Music of Modernity (19-28 february 2003). Graz [Austria]. – Режим доступа: [http // www.rugac.at](http://www.rugac.at)

Сесія V.

**Вокальна та музична освіта в системі
мистецької освіти: теорія та практика**

Чернігів

**Чернігівська філія
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв**

28 лютого 2018 р.

Тенак Тамара Вікторівна,
викладач-методист, завідувача вокально-хоровим відділом
Чернігівської міської школи мистецтв

ДИТЯЧЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ЧЕРНІГОВА: ПЕРІОДИЗАЦІЯ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

До проблеми періодизації становлення вітчизняної музичної освіти звертались науковці з музичної педагогіки (Н. Гуральник, О. Михайличенко, В. Черкасов та ін.) та мистецтвознавства (М. Михайленко, Є. Мошак, В. Сидоренко та ін.). На основі аналізу праць дослідників виділяємо проміжок часу, в якому музична освіта стає на шлях системного розвитку. Нижня межа – кінець XIX ст., відкриття музичних шкіл та училищ, верхня межа – досягнення конкурентоздатності серед інших країн на початку XXI століття.

Перший період (кін. XIX ст. – поч. XX ст., до 1912 р.) – виникнення передумов для розвитку професійної музичної освіти. Протягом першого періоду не було суттєвих наукових досягнень.

Другий період (1913 – 1938 рр.) – час становлення вищої музичної освіти. Протягом другого періоду зроблені значні кроки в розвитку української музичної освіти: збільшується кількість музичних навчальних закладів, філармоній та театрів, запроваджуються нові ідеї в музичній освіті та вихованні, формується плеяда національних музичних діячів, науковців та композиторів, що піднімають українську музичну культуру на якісно новий рівень.

Третій період (1939 – 1961 рр.) найскладніший час у розвитку музичної освіти: зміна місця проживання провідних митців пов'язана з евакуацією під час II світової війни та звільненням з роботи або репресіями інакомислячих, не згодних з позиціями комуністичної моралі в повоєнні роки.

Третій період об'єднавши складні історичні події та творчі пошуки митців, привніс багато музичних творів воєнної тематики, збагативши скарбницю української музики. Разом з тим, критика музичних творів, їх авторів та музичних інструментів загальмувала розвиток музичної освіти в цей період.

Четвертий період (1962 – 1990 рр.) – переломний час у розвитку музичної освіти, науки та виконавства.

Створення музично-педагогічних факультетів в педагогічних вузах країни стало стимулом для розвитку галузі музично-

педагогічної освіти. У 1963 році уроки музики та співів почали викладати в I – VIII класах. Публікуються перші навчальні посібники на допомогу вчителям та студентам, авторів: Л. Височинська, О. Пастушенко, Р. Скалецький, В. Уманець та інші [3, с. 109]. Науковці активно досліджують проблеми навчально-виховного процесу в школі та вдосконалюють навчальні плани. Беруться до уваги дослідження та методичні розробки провідних вчених та педагогів інших країн.

Загальні тенденції четвертого періоду: реформування вищої музично-педагогічної освіти, вдосконалення навчальних планів та впровадження ідей гуманізації в освітній процес. Збільшення кількості провідних фахівців у науковій, педагогічній та виконавській діяльності.

П'ятий період (1991 р. – початок XXI століття) – характеризується поверненням до національного музичного коріння, пошуками шляхів для міжнародного співробітництва та підвищенням культурного рівня.

З набуттям Україною незалежності навчально-виховний процес був спрямований на вивчення багатой музичної спадщини, яку частково ігнорували в радянський період. Робота науковців велась у напрямку адаптації радянських освітніх програм до реалій нового часу. Паралельно створюються нові програми, так група авторів А. Авдієвський, А. Болгарський, І. Гадалова створили програму з музичного виховання на основі українського фольклору .

Набувають популярності міжнародні конференції, фестивалі та конкурси, де талановиті науковці та митці мають змогу обмінятися кращими здобутками в сфері музичної педагогіки та продемонструвати свій професіоналізм на міжнародній арені. Стверджується спеціалізована музична освіта – музичні школи, училища, академії та консерваторії готують фахівців високого рівня, про що свідчить попит на спеціалістів в якості виконавців та педагогів закордоном.

За час п'ятого періоду розвиток музичної освіти в Україні зорієнтовано на формування національної свідомості. Навчальні програми з музики в загальноосвітніх школах та спеціалізованих музичних навчальних закладах, збагатилися творами українських композиторів, знайшов своє місце узагальнений досвід інших країн. Можливість міжнародного співробітництва та вільної конкуренції з іншими країнами значно розширили можливості митців та провідних

викладачів, науковці – отримали змогу реалізовувати спільні наукові дослідження.

На розвиток хорового мистецтва в нашому місті звернули увагу в 1991 році завідуючий відділом хорового диригування музичного училища ім. Л. Ревуцького Любомир Боднарук та директор ДМШ №2 М. Легкобит, на базі класу загальноосвітньої школи №30 вперше в Україні створили перший хоровий клас. Це був клас з поглибленим вивченням музики. Впродовж наступних 4 років в цій же школі було набрано ще 4 класи. За ці роки в місті запрацювало 10 хорових класів: 5 – на базі школи №30, 3 – при школі №33, 2 – при школі №12.

У 1993 році був створений вокально-хоровий відділ, на якому працювало 10 викладачів. Уся робота відділу була спрямована на розвиток хорового мистецтва серед школярів. Основна мета роботи відділу – розвиток естетичного виховання дітей, вплив на розвиток їх особистості засобами мистецтва, в основному хорового, розвиток дітей з невиявленими музичними здібностями, пошук талановитих дітей і допомога у розвитку своїх здібностей.

У подальшому, багато хто з цих дітей вступили до музичного училища, потім до консерваторії, аспірантури, деякі повернулись працювати в музичні школи міста. Вокально-хорові відділи були створені у всіх музичних школах міста. Хорові класи вели величезну концертну діяльність, брали участь у всіх конкурсах, що проходили не тільки для шкіл естетичного розвитку, але і загальноосвітніх шкіл. Серед великої кількості фестивалів різного спрямування, що проводяться на Чернігівщині, провідне місце займають музичні фестивалі, а саме – хорові. Це не є дивним, адже хорове мистецтво є «найпопулярнішим жанром масової творчості народу, складовою його менталітету».

Вже тривалий час хорові колективи регіону гідно презентують Чернігівщину на національному та міжнародному рівнях, здобуваючи звання лауреатів численних хорових фестивалів та конкурсів. Дитячі, студентські та професійні хори області взяли активну участь у розбудові не лише регіонального, а й державного фестивального хорового руху.

Поява фестивалю «Сонечко» (1990) стала рушійною силою до розвитку культури дитячого хорового виконавства Чернігівщини. Стабілізації цього процесу сприяло заснування у 1995 році за ініціативою Л. Боднарука, хорового фестивалю «Свято хору», який з 2010 року носить ім'я свого засновника.

Завдяки певній системі концертних виступів, міських та обласних конкурсів, що сформувалися навколо фестивалю, поступово розширювалося коло його учасників і репертуарний діапазон дитячих хорових колективів. Вже третє «Свято хору», яке відбулося у 1998 році, засвідчило зростання мистецького рівню юних хористів і мало концептуальні засади проведення. Адже фестиваль був присвячений 120-річчю від дня народження М. Леонтовича. У фінальному концерті фестивалю взяли участь сімнадцять дитячих хорових колективів.

Спочатку невеличке, «Свято хору» стрімко розвивається, кожного року збагачуючись новими колективами.

У 2008 році у Чернігові було засновано міський фестиваль дитячої хорової творчості «Воскреслий Христос дарує радість дітям», який проводиться під патронатом управління культури і туризму Чернігівської міської ради, за сприяння Чернігівської єпархії УПЦ та організаційними зусиллями Чернігівської міської школи мистецтв, директор якої О. Савченко є водночас директором і художнім керівником фестивалю. Визначальною рисою цього хорового форуму є виконання сакральної музики а *capella*. Кожного року кількість учасників фестивалю зростала. 2010 року була заснована Чернігівська хорова асамблея пам'яті Л. Боднарука – зібрання хорових колективів міста та гостей з інших регіонів України. Директором асамблеї стала О. Савченко.

Отже, пройшовши складний шлях становлення від відкриття приватних музичних шкіл наприкінці ХІХ ст. до розбудови цілісної системи виконавства, музичної педагогіки та наукових досліджень на початку ХХІ ст. – українська музична освіта загартувалась від нав'язування чужорідних ідей. Співуча нація, багата на музичні таланти гідно вистояла в кризові часи та продовжує розвиватись в руслі високої духовності та культури.

Список використаних джерел:

1. Антропова Т.А. Болеслав Яворський та Київська консерваторія: культуротворчий, просвітницький, естетико-виховний аспекти / Т.А. Антропова // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського: Історія в особистостях / ред.-упоряд. М.М. Скорик. – К., 2013. – Вип. 86. – С. 22 – 40.

2. Дорошенко Т.В. Розвиток музично-педагогічної думки в Україні (60-70-ті рр. ХХ ст.) / Т.В. Дорошенко // Вісник ЧНПУ ім.

Т.Г. Шевченка : Педагогічні науки / гол. ред. М.О. Носко. – Чернігів, 2014. – Вип. 120 – С. 108 – 111

3. Бадалов О. Пам'яті Любомира Боднарука / О. Бадалов. – Чернігівські відомості. – 2011. – 1 червня. – С. 17.

4. Бадалов О. Чернігову – новий фестиваль / О. Бадалов. – Чернігівські відомості. – 2011. – 29 вересня. – С. 17.

5. Зуєв С.П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) / С.П. Зуєв. – Автореф. дис. < ...> канд. мист. Спеціальність 17.00.01 – теорія та історія культури. – Харківська державна академія культури. – Харків, 2007. – 20 с.

6. Кузьменко Л. Свято хору / Л. Кузьменко. – Деснянська правда. – 1999. – 22 травня. – С. 1

7. Рожок В.І. Музика і сучасність: монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори / В.І. Рожок. – К.: пошуково-видавниче агентство «Книга пам'яті України», 2003. – 220 с.

Кулик Ганна Василівна,
викладач вокально-хорового відділу
Чернігівської міської школи мистецтв

ДУХОВНА МУЗИКА У ВИХОВАННІ СПІВАКІВ ДИТЯЧОГО ХОРУ

Хорова культура – це складна система громадських, художньо-творчих, організаційних і вокально-хорових сил. У всіх спробах сформувати теорію хорової культури недооцінювалося співвідношення цих сил, їх взаємозумовленість. Оскільки суспільні відносини зумовлюють духовне життя людини, то природно і хорова культура, діючи в рамках цих відносин, своїми можливостями формує особистість.

Хорове мистецтво має всі підстави для виділення його естетики з контексту естетики загальномузичної. Для цього пошлемося на досить складну природу групового співу, що пов'язана з народно-співочою стихією, релігійною духовністю, революційно-демократичними традиціями.

Одним з найдосконаліших найдохідливіших видів музичного мистецтва, що торкається найніжніших струн людського серця є хоровий спів. У ньому людина споконвіку висловлювала свої найтонші почуття, переживання, мрії.

Спів і його найвища форма – хорове мистецтво є першоджерелом і основою всієї музичної культури. Це першопочаток музики, бо людський голос є першим інструментом, даним людині Богом.

В умовах сучасності найбільш гострою є проблема духовного виховання молоді. Сьогодні постають нові проблеми перед музичною освітою у школах. Вони породжені новою соціально-культурною ситуацією. З 1993 року вчені констатують знецінювання знань: розумом керують примітивні матеріальні блага.

Грунтовні зрушення в системі ціннісних орієнтацій пов'язані з економічними кризами. Екологічні катастрофи, в тому числі надмірне забруднення шкідливими для здоров'я дітей шумами, які руйнують психіку дітей і таке інше – все це відображається на духовному розвитку та на психічному здоров'ї школярів. В цьому приховані причини духовної деградації. Очевидна потреба в удосконаленні та оновленні практики духовно-морального виховання школярів, в пошуку нових підходів до виховної діяльності школи.

Одне з найважливіших завдань художньої освіти – це виховання душі дитини засобами мистецтва, музикою зокрема, вплив на процес становлення її моральних якостей, моральних ідеалів. Музика не в змозі прямо "перенести" моральність в душу людини, вона здатна лише безпосередньо пробудити дрімаючі в ній моральні сили, збуджуючи людські емоції. Переживаючи зміст музики, людина становиться більш чуйною до болю та проблем інших.

Кому ж, як не нам, людям мистецтва, знайти заповідну стежину в душах наших дітей і розкрити мир любові й добра. Головне завдання хормейстера – показати вихованцям красу музики, різноманітність музичних творів і образів, розвивати духовно-моральні почуття.

Окремою якістю хорового співу є його винятковий вплив на людей. Ця якість давно помічена і дозволила співу органічно увійти у богослужбовий ритуал. Спів хором значно посилює значення богослужбового слова, надає йому неповторного емоційного забарвлення, яке не в змозі описати просто словами. Хоровий спів створює молитовну атмосферу в храмі, доносить до серця зміст молитви. Церковний спів гармонізує душевний стан людини, сприяє

духовному зростанню особистості, дисциплінує, спрямовує шлях людини до пізнання Бога.

Хорове мистецтво є сукупністю різних аспектів хорової роботи: хорової творчості, виконавства та хорової педагогіки. Давно помічено, що діти, які з дитинства співали у хорі, краще спілкуються, бо вміють досягати результату колективною працею.

Церковна музика являється одним із найважливіших шарів вітчизняної музичної культури. Якщо фольклорна музика відображає повсякденний побут людини, то церковне мистецтво звертається до піднесеного релігійно-духовного світу. В творах духовної музики виражені філософські ідеї про сенс людського існування, відношення до оточуючого і до самого себе, про страждання і терпіння, через які формуються відповідні моральні якості.

Є.А.Вороніна вважає, що аксиологічна основа релігійно-духовної музики розкривається двома шляхами:

- прямим: через тексти піснопіснів, які включають в себе такі цінності як віра, надія, любов до Бога і до людини, моральні заповіді. Відображають такі якості людини як вірність Богу, смиренність, милосердя, миротворство, чистота серця, працелюбність і т.д.;

- опосередкованим: втілені в духовних піснеспівах світлі і звеличені образи Ісуса Христа, Богородиці, святих, своїм життям показавших приклад високої моральності, сприяють усвідомленню таких цінностей як добро, краса, совість, справедливість тощо.

У наш час, коли особливо гостро стоїть завдання духовного відродження суспільства, музичне мистецтво вирішує задачі гуманізації освіти школярів. Тому у сучасній музичній школі духовно-моральне виховання повинно стати пріоритетним напрямком становлення особистості.

Дитячий хоровий спів зазвучав у діючих храмах під час святкових Богослужінь, з нагоди урочистих подій. Зокрема, в нашому місті з 2008 року проводиться фестиваль-конкурс "Воскреслий Христос дарує радість дітям", який проводиться в храмі "Всіх Чернігівських святих", започаткований директором МШМ Савченко О.Ф. У цьому фестивалі беруть участь хорові колективи і ансамблі всіх музичних шкіл м.Чернігова. Церкви стали місцем проведення дитячих хорових фестивалів, конкурсів, свят, що в свою чергу відбилося на якості виконання музичних творів. Адже атмосфера храму додає учасникам

натхнення, спонукає їх до повнішого заглиблення у зміст твору, закладений композитором.

Формування хорової естетики викликане необхідністю наукового усвідомлення результатів колективно-співочої діяльності, її художньо-функціональних критеріїв, створення відкритої в бік загальноестетичних положень системи знань про прекрасне у співі, визначення місця хорového мистецтва у справі формування духовності.

Використана література:

1. Абдулин Э.Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования. Учебник для студентов высших педагогических учебных заведений / Э.Б. Абдулин, Е.В. Николаева. – М.: Академия, 2004.
2. Алиев Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта / Ю.Б. Алиев. – М.: ВЛАДОС, 2000.
3. Костенко Л.В., Шумська Л.Ю. Хрестоматія з хорознавства / Л.В. Костенко, Л.Ю. Шумська. – Ніжин, 2013.
4. Кушка Я. Методика музичного виховання дітей / Я. Кушка. – Вінниця: Нова книга, 2007.

Мащенко Анна Ігорівна,
аспірантка Національного педагогічного університету
імені М.П.Драгоманова,
викладач вокально-хорових дисциплін
Чернігівської міської школи мистецтв

ФОРМУВАННЯ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ДИТИНИ, ЇЇ ОСОБИСТОСТІ, НА УРОКАХ ХОРОВОГО СПІВУ У ЗАКЛАДАХ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

Орієнтація на духовні цінності, відродження культурних традицій, формування творчої особистості на зразках національної культурної спадщини – головне завдання педагога та учня у початковому мистецькому навчальному закладі.

Хоровий спів завжди відігравав унікальну роль у справі національного та духовного становлення народу і, неодмінно, був потужним і впливовим явищем розвитку загальнонаціональної культури. Відродження традицій народу повинно ґрунтуватися на тих надбаннях, які формувалися упродовж віків. Хоровий спів – старовинна, найбільш доступна та активна форма музичного мистецтва. В процесі хорового виконання розвиваються не лише музичні здібності, такі, як слух, пам'ять, відчуття ритму, але й здібності і властивості, які мають вплив на загальний розвиток особистості дитини: увага, творча активність, цілеспрямованість, взаємопідтримка [1, с. 11].

На початку ХХІ століття спостерігається зростання інтересу до хорового мистецтва, відбувається масове утворення дитячих хорових колективів, робота з якими – це, перш за все, робота психологічного та духовного характеру, спрямована на виховання учасників колективу і формування особливої атмосфери відносин, яка несе в собі великий естетично-моральний заряд. Із поступовим збагаченням виконавських навичок, із зростанням майстерності співу зростає впевненість виконавців у своїх силах, вміння орієнтуватися в певній ситуації, зважувати і робити правильний висновок в тому чи іншому питанні. Таким чином проходить становлення особистості [2, с. 5-6].

На превеликий жаль, в сучасних умовах технічного прогресу дітей важко залучити до звичної діяльності «вчорашніх» учнів, відірвати від телефонів, ноутбуків, планшетів та інших пасток. Усе

менше і менше дітей є задіяними у творчих колективах, не вистачає живого спілкування та позитивних емоцій.

Кожне заняття з хору, юним співакам, крім удосконалення, повинно приносити радість, задоволення від спілкування, пізнання нового, досі невідомого. Тому необхідно створювати сприятливі умови для формування дитини, здатної максимально використовувати свій природний потенціал, розуміти і духовно творити особисте «Я». Це і є основним завданням керівників дитячих хорових колективів.

Сьогодні особливо гостро постає питання естетичного виховання підростаючого покоління, завдяки якому в людині формується не лише смак і творчі засади, але й відбувається засвоєння змісту духовного життя. Усі види мистецтва сприяють досягненню однієї мети – формування нової вихованої дитини. Найбільш повне і глибоке сприйняття прекрасного у мистецтві та навколишній дійсності доступне лише всебічно і гармонійно розвинутій людині.

На жаль, коло інтересів сучасного підростаючого покоління суттєво звузилося. Воно охоплює переважно легкі жанри естрадної музики і не включає в себе такі потужні джерела впливу, як театр, музей, захоплення художньою літературою та класичною музикою. Саме високохудожні твори музичного мистецтва наділені найбільшою силою емоційного впливу на особистість і є одним із головних засобів формування моральних та естетичних ідеалів. Під їх впливом в серці пробуджуються найпрекрасніші почуття, думки, емоції. Хочеться зазначити, що саме уроки хорового співу та репертуар, над яким працюють діти, закладають основи хорової культури та розширюють музичний світогляд.

Репертуар повинен бути різноманітним: класика, романтика, згодом авангард та пісні народів світу. Обов'язково перевагу слід надавати українським народним пісням та творам українських композиторів, які виховують почуття любові до Батьківщини, рідного краю. Сучасні твори вітчизняних композиторів несуть в собі багатосторонній національний колорит, тому дітям цікаво їх вивчати. Якщо визначити, що музичне сприймання вписується між двома полюсами: з одного боку – це елементарне акустичне сприймання звукових сигналів як щось таке, що ми чуємо і що діє на органи слуху, а з іншого – це процес пізнання уявленого художнього змісту в музичній матерії, то сприймаючи музику, дитина виражає своє емоційне «Я». У свідомості відтворюються переживання, образи та

думки, втілені композитором у музичному творі. Музичний твір - це сукупність естетичної інформації, яку надає композитор. Інтерес учнів до хорової роботи (виконання під фонограму, караоке) та її ефективність залежать від володіння вчителем різноманітними цікавими прийомами роботи, які обов'язково повинні враховувати зміст сучасного пісенного репертуару.

На нашу думку, оволодінню національними цінностями хорового мистецтва особливо сприяє впровадження в навчальний процес творів сучасних вітчизняних композиторів. Сьогоднішніх школярів приваблює жвава, весела, жартівлива, світла, у сучасних жанрових замальовках музика. Свіжість, яскравість, широке поле фантазії, щирість – ці якості музики, які відображають ритм сьогодення, валять молодого слухача.

Керівнику хору відводиться особлива роль – через почуття, емоції, естетизацію навчання уможливлувати виховання душі молодій людини, закладати підвалини переконань і ставлення до рідної землі, народу, держави, віри, сім'ї та родини. Народ, передусім в особі українського вчительства, намагається зберегти свою національну культуру, традицію, історичну пам'ять, пісенне й музичне мистецтво, національну свідомість.

У роботі над визначенням особливостей розвитку художнього твору слід стежити, щоб учні вчилися міркувати. Поступово на кожному уроці школярі вчаться розуміти, що музика тісно пов'язана з життям, тобто, що між музикою і життям є міцний зв'язок. Після такої розповіді вчителя, а також після аналізу прослуханого твору із застосуванням методу діалогізації, учні краще зрозуміють глибину змісту у тісному зв'язку двох образів: поетичного і музичного.

Рівень співочої культури учнів вищий у тих вчителів, котрі у своїй професії керуються тим, що український народ – народ співець і піснетворець. Він склав безмежну кількість чудових пісень, які супроводжують його і в праці, і в смутку, і в радості. Ще у свій час М.Гоголь говорив, що «народні пісні для України все: і поезія, і історія, і батьківська могила, і що пісні ці – народна історія, яка розкриває все життя народу». Демократизація школи принесла наразі більшу свободу вчителю музики у показі і викладі нового матеріалу, у побудові уроку музики, яка залежить від віку учнів та специфіки дидактичної мети даного уроку, у виборі програми, у подоланні формалізму та стандарту у проведенні уроку.

Враховуючи специфіку навчальних програм та самого навчання на різних відділах (інструментальному, хоровому, сольного співу) хор є неодмінною органічною складовою загально-методичного та педагогічного напрямку у вихованні юного музиканта. За цією програмою хор, як навчальний предмет, має на меті вирішення певних специфічних завдань, основними серед яких є: прищеплення та виховання любові до колективної творчості, зокрема хорового співу, як найдоступнішого виду колективного музикування, формування в особистості дитини впевненості, взаєморозуміння, уміння підкорити свої інтереси колективній меті; розвиток вокального слуху як специфічного відчуття, що координує роботу музичного слуху та звукоутворюючого апарату; розвиток голосового апарату (як необхідного фізіологічного процесу у формуванні міцної дихальної системи дитини), загальних музичних здібностей дитини через розуміння музичної форми, стилю, музичного синтаксису [3, с. 3-4].

Отже, хорові колективи є сходиною до зростання музичної і загальної культури в Україні, формування художніх смаків, естетичного сприйняття і навичок художньої оцінки. Саме заняття у хорі, зведені репетиції, участь у конкурсах, фестивалях, концертах, насамперед, засобами та дієвими формами розвитку духовності, естетичної культури, вокально-хорових навичок дітей.

Використані джерела:

1. Алієв Ю.Б. Спів на уроках музики. Методичний посібник для вчителів початкової школи / Ю.Б. Алієв. – М., Просвіта, 1978. – 175 с.
2. Дем'янчук В. Теорія та практика роботи з дитячим хором (вокальним ансамблем). Навчальний посібник / В. Дем'янчук. – Тернопіль, 2001. – 94 с.
3. Колективне музичення. Хор. Програма та методичні рекомендації для інструментальних класів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. – К., 2003. – 28 с.
4. Постановка голосу (предмет за вибором). Програма для музичної школи, музичного відділення ПСМНЗ (школи естетичного виховання). – Ірпінь, 2014. – 39 с.

Грищенко Анна Леонідівна,
викладач вокально-хорових дисциплін
Чернігівської міської школи мистецтв

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ХОРОМ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Вокально-хорове виховання в хорі є найважливішою частиною всієї хорової роботи з дітьми. Основна умова правильної постановки вокально-хорової діяльності – підготовленість керівника для занять співом з молодшими школярами. Ідеальним варіантом є той випадок, коли хормейстер володіє гарним голосом. Тоді вся робота будується на показах, проведених самим хормейстером. Але є й інші форми роботи, які дозволяють успішно вирішувати питання вокального виховання. Систематично застосовуючи поряд з колективною вокальною роботою індивідуальний підхід до хористів, педагог постійно стежить за вокальним розвитком кожного з них. Але навіть при вірній постановці вокально-хорової роботи вона приносить різні результати. Відомо, що як немає двох зовні однакових людей, так немає і двох однакових голосових апаратів. Величезне значення в процесі оволодіння будь-яким матеріалом займає увага. Увага – це спрямованість психічної діяльності і зосередження її на об'єкті, яка має для особистості певну значимість (стійку або ситуативну). Виховання вокально-хорових навичок вимагає від хористів постійної уваги, а отже інтересу і працездатності. Співу, як будь-якому мистецтву, необхідно вчитися, вчитися терпляче і наполегливо.

Вокальна робота в дитячому хорі має свою специфіку у порівнянні з роботою в дорослому хорі. Ця специфіка зумовлена передусім тим, що дитячий організм на відміну від дорослого знаходиться у постійному розвитку. Багаторічною практикою доведено, що спів у дитячому віці не тільки не шкідливий, але й корисний. Спів сприяє розвитку голосових зв'язок, дихального і артикуляційного апаратів, зміцнює здоров'я дітей.

Для того, щоб розвиток дітей молодшого віку в хорі відбувався вірно, необхідно сформувані в них основні вокально-хорові навички. До них належать:

1. Співацька постава. Учні обов'язково повинні дізнатися про співочу поставу, як основу успішного засвоєння навчального матеріалу.

2. Диригентський жест. Діти мають ознайомитися з видами диригентських жестів: увага; дихання; початок співу; закінчення співу; змінювати за рукою диригента силу звуку, темп, штрихи.

3. Дихання і паузи. Педагог зобов'язаний навчити дітей оволодівати технікою дихання: безшумний короткий вдих, опора дихання і поступове його витрачання. На більш пізніх етапах навчання оволодівати технікою ланцюгового дихання.

Дихання виховується поступово, тому на початковому етапі навчання до репертуару потрібно включати пісні з короткими фразами, з останньою довгою нотою або фразами, розділеними паузами. Далі вводяться пісні з більш тривалими фразами. Необхідно пояснювати учням, що характер дихання в піснях різного руху й настрою не однаковий. Для роботи над розвитком дихання найкраще підходять українські народні пісні.

4. Звукоутворення. Формування м'якої атаки звуку. Тверду рекомендується використовувати вкрай рідко у творах певного характеру. Велику роль у вихованні правильного утворення звуку грають вправи. Наприклад, спів на склади. Як результат роботи над звукоутворенням – вироблення у дітей єдиної манери співу.

5. Дикція. Формування навичок ясної і чіткої вимови приголосних, навичок активної роботи артикуляційного апарату.

6. Стрій, ансамбль. Робота над чистотою і точністю інтонування у співі – одна з умов збереження ладу. Чистоті інтонації сприяє чітке усвідомлення відчуття «ладу». Виховати ладове сприйняття можна через освоєння понять «мажор» і «мінор», включення у розспівку різних звукорядів, головних ступенів ладу, зіставлення мажорних і мінорних послідовностей, спів а cappella.

У хоровому співі поняття «ансамбль» – це єдність, урівноваженість у тексті, мелодії, ритмі, динаміці. Тому для хорового виконання необхідні однаковість та узгодженість в характері звукоутворення, вимови, дихання [3]. Необхідно навчити дітей при співі слухати один одного. Психологічні особливості молодшого шкільного віку і питання про психологічну специфіку розвитку в молодшому шкільному віці представляються дуже актуальними для педагогів.

Видатні психологи двадцятого століття Л. Виготський та Ж. Піаже настійно підкреслювали, що дитина – це не маленький дорослий, що у неї інша логіка та інше, ніж у дорослих, сприймання навколишнього світу. Тому ніякі інновації та нові оригінальні предмети нічого якісно змінити не можуть, якщо вони не враховують

особливості сучасного розвитку дітей молодшого віку. В системі виховання молодший шкільний вік охоплює період життя дитини від шести до десяти-одинадцяти років. Найбільш характерна риса цього етапу полягає в тому, що дошкільник стає школярем. Це перехідний період, коли дитина поєднує у собі риси дошкільного дитинства з особливостями школяра. Ці якості уживаються в її поведінці та свідомості у вигляді складних і часом суперечливих поєднань. Як і будь-який перехідний стан, даний вік багатий прихованими можливостями розвитку, які важливо своєчасно вловлювати і підтримувати. Основи багатьох психічних якостей особистості закладаються і культивуються у молодшому шкільному віці. Тому особливу увагу вчених зараз спрямовано на виявлення резервів розвитку молодших школярів. Використання цих резервів дозволить більш успішно готувати дітей до подальшої учбової і трудової діяльності.

У дитини інтенсивно росте і добре забезпечується кров'ю м'яз серця, тому воно порівняно витривале. Завдяки великому діаметру сонних артерій головний мозок отримує достатньо крові, що є важливою умовою його працездатності. Вага головного мозку помітно збільшується після шести років. Особливо збільшуються лобні частки мозку, які відіграють велику роль у формуванні найвищих і найбільш складних функцій психічної діяльності людини. Змінюється взаємовідношення процесів збудження і гальмування. Гальмування (основа стримування, самоконтролю) стає більш помітним, ніж у дошкільнят. Однак, схильність до збудження ще дуже велика, звідси – непосидючість молодших школярів. Свідома і розумна дисципліна, систематичність вимог дорослих є необхідними зовнішніми умовами формування у дітей нормального взаємовідношення процесів збудження і гальмування. Разом з тим, до шести років їх загальний баланс відповідає новим, шкільним вимогам до дисципліни, посидючості і витримки.

Таким чином, у молодшому шкільному віці, порівняно з дошкільним, відбувається значне зміцнення скелетно-м'язової системи, відносно стійкою стає серцево-судинна діяльність, більшої рівноваги набувають процеси нервового збудження і гальмування. Все це винятково важливо тому, що початок шкільного життя – це початок особливої учбової діяльності, яка вимагає від дитини не лише значного розумового напруження, а й великої фізичної витривалості.

Кожен період психічного розвитку дитини характеризується основним, провідним видом діяльності. Так, для дошкільного дитинства провідною є ігрова діяльність. Хоча діти цього віку, наприклад, у дитячих садках вже вчать і навіть працюють посилено, все ж справжньою стихією, що визначає весь їхній вигляд, служить рольова гра у всьому її розмаїтті. У грі з'являється прагнення до суспільної оцінки, розвивається уява і вміння використовувати символіку. Все це є основними моментами, що характеризують готовність дитини до школи [1].

Більшість дітей психологічно підготовлені до цього. Вони з радістю йдуть до школи, очікуючи зустріти тут щось незвичайне у порівнянні з сім'єю і дитячим садком. Ця внутрішня позиція дитини є важливою в двох відношеннях. Насамперед, передчуття і бажання новизни шкільного життя допомагають дитині швидко прийняти вимоги вчителя, що стосуються правил поведінки в класі, норм відносин з товаришами, розпорядку дня. Важливо відразу ж показати дитині відмінність її нової позиції, обов'язків і прав від того, що було звично їй раніше. Вимога неухильного дотримання нових правил і норм – це не зайва суворість до першокласників, а необхідна умова організації їхнього життя, відповідна власним установкам дітей, підготовлених до школи. При хиткості і невизначеності цих вимог діти не зможуть відчувати своєрідності нового етапу свого життя, що, в свою чергу, може зруйнувати їх інтерес до школи.

Інша сторона внутрішньої позиції дитини пов'язана з її загальним позитивним ставленням до процесу засвоєння знань і умінь. При цьому дитина не уявляє природного, конкретного складу знань, потрібних у майбутньому. Вона тягнеться до знань взагалі, до знань як таких, що мають суспільну значущість і цінність. У цьому-то і проявляється у дитини допитливість, стійкий інтерес до навколишнього. Цей інтерес, як основна передумова навчання, формується у дитини всім строєм її дошкільного життя, що включає розгорнуту ігрову діяльність. Для першого етапу шкільного життя характерно те, що дитина підкоряється новим вимогам вчителя, який регулює її поведінку у класі та вдома, а також починає цікавитися змістом безпосередньо навчальних предметів. Безболісне проходження дитиною цього етапу свідчить про хорошу готовність до шкільних занять. Включаючись у навчальну роботу, діти поступово підпорядковуються її вимогам, а виконання цих вимог зумовлює появу нових якостей психіки, відсутніх у дошкільнят.

Голосовий апарат і характеристики голосу дітей молодшого віку теж мають свої особливості, які педагогу необхідно враховувати у своїй роботі. У дітей специфічний голосовий апарат (короткі і тонкі голосові зв'язки, малої ємності легені). Властиве високе головне звучання, характерна легкість, «сріблястість» тембру (особливо у хлопчиків), але немає тембральної насиченості. Умовно дитячі голоси в хорі можна розділити на 3 групи, залежно від віку: хор I класу, молодший хор і старший.

Хор I класу (6-7років) діапазон: ре I – ре II (хор на партії не ділиться).

Молодший хор (8-10років) I голос: ре I – мі II; II голос: сі малої – ре II.

На початковому етапі хорового виховання закладаються професійні навички співу: інтонування, вокально-хорова техніка, ансамблювання [2].

Висновок: вокально-хорова робота у дитячому хорі молодшого віку тісно пов'язана з психологічними особливостями дітей і питаннями про психологічну специфіку їх розвитку, що представляється дуже актуальним для педагогів-хормейстерів сьогодення. Тому керівник повинен враховувати та бачити шляхи подолання проблем і труднощів, пов'язаних з психологічними особливостями дітей молодшого віку.

Використані джерела:

1. Піаже Ж. Речь и мышление ребёнка / Ж. Піаже. – М., 1994.
2. Попов В., Тихеева Л. Школа хорового пения / В. Попов, Л. Тихеева. Выпуск 1 для школьников младшего возраста пение без сопровождения и в сопровождении фортепиано. – М.: Музыка, 1986.
3. Соколов В., Попов В., Абелян Л. Школа хорового пения / В. Соколов, В. Попов, Л. Абеляр. Выпуск 2 для школьников младшего возраста пение без сопровождения и в сопровождении фортепиано. – М.: Музыка, 1986.

Уварова Ольга Олексіївна,
викладач-методист вокально-хорових дисциплін
Чернігівської міської школи мистецтв

ВОКАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ – ОДНА З ФОРМ КОЛЕКТИВНОГО МУЗИЧЕННЯ В МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ

Ансамблевий спів є однією з форм колективного музичення, де в процесі вивчення і виконання високохудожнього репертуару не тільки формуються фахові вокально-хорові вміння та навички, але й відбувається художнє становлення особистості учня.

Ряд досліджень вітчизняних і зарубіжних педагогів підтверджують велике значення навчання малими групами. Теми «Вокальний ансамбль» торкалися такі викладачі як І. Павленко, В. Чепіга, М. Леванов, В. Мелехін, І. Роганова, М. Руденко, Л. Переворочаєва.

Вказана стаття є коротким викладенням завдань, що стоять перед викладачами хормейстерами, які працюють з вокальними ансамблями. Вона зорієнтує колег у подоланні складнощів, що можуть виникати під час роботи з вокальними колективами.

«Ансамбль – (франц. **ensemble** – спільно, разом) спільне виконання музичного твору кількома виконавцями» [10, с. 13]. Ансамблевий спів, поряд з хоровим виконавством, займає значне місце в концертній практиці. Наша Чернігівська область не є винятком. У багатьох музичних школах, школах мистецтв успішно працюють вокальні ансамблі. Вони є постійними учасниками обласних, Всеукраїнських, Міжнародних конкурсів-фестивалів, де виборюють призові місця. Високі досягнення демонструють такі колективи як «Дивосвіт» Прилуцької школи мистецтв (керівник – Заслужений працівник культури України Н. Ратинська), «Верес», «Квест», «Забава» школи мистецтв при Чернігівському музичному коледжі ім. Л.М. Ревуцького (керівники – І. Біда, Н. Литвинова та М. Харчук), «Золоті зернята» та «Гармонія» Чернігівської міської школи мистецтв (керівник – О. Уварова), «Співоча пташка» Менської музичної школи (керівник – О. Шаповалова), «Перлинка», «Срібні нотки», «Чисті роси», «Bel canto» Чернігівської музичної школи № 1 ім. С.В. Вільконського (керівники – І. Кумакова та В. Корнієнко; В. Полванюк та В. Сенченко; С. Філін та В. Полванюк; О. Сіроштанова).

Слід наголосити, що успіх і визнання, глядацька любов – це результат багаторічної, високопрофесійної, кропіткої, щоденної непростой роботи їх керівників.

Останніми роками зацікавленість предметом «Вокальний ансамбль» збільшується як серед педагогів-хормейстерів, так і серед учнів. Безперечно, за повнозвучністю, масовістю та масштабністю емоційного впливу, ансамблі поступаються хоровому співу. Водночас, вокальні ансамблі мають пріоритет перед хором у можливості вираження самотійності співаків, розвитку слуху та музичності.

Деякі хормейстери, особливо викладачі музики в загальноосвітніх школах, воліють працювати не з хором, а саме з ансамблем, тому що його легше організувати, а кожній дитині можна приділити більше уваги, пробуджуючи таким чином її творчий потенціал.

«Осмилення дітьми, що спільний, дружній спів – це гарно, красиво, осмилення кожним із них того, що пісня, твір, який виконується колективом звучить виразніше, яскравіше, чим якщо б він проспівав її один – осмилення цієї привабливості, сили колективного виконання є для юних співаків важливим фактором для подальшого творчого розвитку» [9, с. 16].

«Ансамбль молодших II-IV класів за своїми можливостями і результатами діяльності є учбовим. Починаючи з четвертих-п'ятих класів, коли у виконанні з'являється новий якісний вокально-технічний рівень, артистизм, свобода володіння матеріалом, ансамбль поступово переходить в розряд концертного» [4, с. 27]. Оптимальний варіант учасників ансамблю – 12 осіб, але їх кількість може варіюватися. Дітей одного рівня підготовки і віку зручніше об'єднувати в ансамбль, що дозволяє мати постійний склад, достатньо рівний за вокальними можливостями, і забезпечує перспективу поступового ускладнення програми, що виконується колективом. Зазвичай, колектив за рік вивчає 5-6 творів. Кількість годин на тиждень складає 1 академічну годину. Кількість годин на рік – 36.

Основні завдання, що реалізуються в колективі:

- діти знайомляться з різноманітними творами вокальної ансамблевої літератури, що значно розширює світогляд учнів, естетично їх розвиває;

- удосконалюються вокально-ансамблеві навички (розвивається гармонічний слух, координація слуху та голосу, удосконалюються вокально-дикційні навички, чистота інтонування);

- формуються навички акторської майстерності, вміння триматися на сцені, розвивається емоційна виразність, діти починають усвідомлювати особисту відповідальність за результат роботи у ансамблі;

- в учнів формується відчуття ансамблю (вміння слухати себе і партнерів, контролювати своє виконання в загальному звучанні ансамблю).

Готуючись до занять, керівник повинен виробити план роботи над твором, відзначити місця, важкі з точки зору мелодичного і гармонійного строю, і добре продумати ті педагогічні прийоми, які будуть необхідні для подолання технічних і ансамблевих труднощів.

Для успішного існування ансамблю велике значення має правильно підібраний художньо-повноцінний, різнохарактерний за змістом, жанром та стилем репертуар, який сприяє розвитку почуття прекрасного, формує гарний естетичний смак учнів.

Працюючи з дітьми, дуже важливо що співати, як співати і навіщо співати. Критерії добору репертуару: відповідність творів художньо-виконавським можливостям конкретного колективу, сприйняття творів з огляду на вік дітей; зіставлення конкретного твору з іншими творами програми; виховні функції творів; вибір творів на перспективу; для концертного виступу (тематичного, календарних свят, звітнього концерту тощо).

Нажаль, спеціальної музичної літератури для вокального ансамблю, особливо дитячого, написано небагато. В роботі з початківцями можливе використання нескладних творів, що виконуються в хорі, неоднорідні за характером, стилем, фактурою, що не вимагають звучання великого хорового колективу. Основу репертуару як молодших, так і старших класів мають складати твори української та зарубіжної класики, народні пісні, твори сучасних композиторів. Обов'язковими в репертуарі вокального ансамблю повинні бути твори а cappella. Заняття в ансамблі молодших класів дуже поживають такі засоби як театралізація пісень, використання шумових інструментів, рухів, реплік. Виступи ансамблю старших класів прикрасять твори стародавньої музики: концонетти, віллanelли з елементами поліфонії, імітації, та спірічуелси.

Дуже важливими є репетиції на сцені, в залі, під час яких звертається увага на емоційну виразність, артистизм виконання.

Працюючи з ансамблем, треба мати на увазі, що під час виступів диригувати не прийнято, тому набувши певного досвіду, в старших класах один з учнів може випробувати себе у ролі диригента – дати ауфтакт, показати кивком голови вступ, закінчення фраз, зняття звуку в кінці твору. Показ вступу, зняття звуку в кінці твору треба ретельно опрацьовувати на уроках.

Ансамблеве виконання хоч і найдоступніший для дітей вид музичної діяльності, проте досить складний творчий процес. Гарно організована робота ансамблю згуртовує дітей в єдиний дружний колектив. Кожен концертний виступ такого колективу – це завершення певного етапу в розвитку вокального ансамблю, кожен із опрацьованих творів – ще один крок як у розвитку всього колективу в цілому, так і кожного його учасника окремо.

Список літератури

1. Романюк Е.А. Основы вокально-хоровой работы с младшими школьниками: учебн. пособие / Е.А. Романюк; Тверс. гос. ун-т, 2009 г. – 87 с.
2. Соколов В. Работа с хором / В. Соколов. – М.: Музыка, 1983.
3. Вокальный ансамбль: Программа для музыкальных училищ и училищ искусств. – М., 1987.
4. Роганова И.В. Вокальный ансамбль / И.В. Роганова. – СПб.: Композитор, 2009.
5. Холупова Л.И., Грамович И.М., Рожкова Л.Л. Постановка голоса и вокальный ансамбль / Л.И. Холупова, И.М. Грамович, Л.Л. Рожкова. – Мн., 2008.
6. Болгарський А., Сагайдак Г. Хоровий клас і практика роботи з хором / А. Болгарський, Г. Сагайдак. – К.: Музична Україна, 1987.
7. Єгоров Л. Теорія і практика роботи з колективом / Л. Єгоров. – М., 1951.
8. Руденко М.П. Вокальний ансамбль / М.П. Руденко. – М., Б.г.
9. Переворочаева Л.А. Начальный этап обучения в вокальном ансамбле / Л.А. Переворочаева. – Адыгей: Адыгейский государственный университет, Б.г.

10. Юцевич Ю.Є. Музика. Словник-довідник / Ю.Є. Юцевич. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003.

Антіпіна Тетяна Олександрівна,
хормейстер, викладач вокально-хорових дисциплін
Чернігівської міської школи мистецтв

ФЕНОМЕН ГЛУХІВСЬКОЇ ШКОЛИ: ЇЇ РОЗВИТОК ТА ОСОБЛИВОСТІ

Музична освіта в Україні завжди відігравала значну роль у вихованні дітей. Знання з музики учні здобували і в школах Запорізької січі, а з кінця XVIII ст. музична освіта зосереджується у братських школах та монастирях. Протягом другої половини XVII – XVIII ст. постійно відбувався набір музично обдарованих дітей з України до царського двору в Росію. Вони там співали в Придворній капелі, брали участь в оперних виставах, грали на різних музичних інструментах при дворі. Набір таких дітей здійснювався офіційно через гетьмана та Генеральну військову канцелярію. У невеликому Глухові – резиденції гетьманського уряду, ще до офіційного відкриття музичної школи, у 10-х–30-х роках XVIII ст. проводився відбір дітей із достатніми музичними здібностями (насамперед бралися до уваги вокальні дані та координація між слухом і голосом) для подальшого навчання. Ця практика здійснювалася під контролем гетьмана та генеральної старшини. Тому указ Колегії іноземних справ (від 24 серпня 1730 р.) – «учредить школу и определить мастеров для отправления в дом Ея императорского величества...» – тільки легалізував уже чинну систему. Глухівська співоча школа, яку слушно називають першим вітчизняним навчальним центром «вокально-хорово освіти» була заснована за наказом імператриці Анни Іоанівни та за сприяння гетьмана України Д. Апостола. Цим навчальним осередком опікувалися гетьмани І. Скоропадський, П. Полуботок, К. Розумовський та ін. Вони не тільки були його протекторами, а й забезпечували заклад учителями, виділяли для нього кошти. Велику підтримку співоча школа мала і від уряду.

Створена вона була для того, щоб українські діти приїжджали в Росію з певною музичною підготовкою. Ця школа мала назву «Школа співу та інструментальної музики». В ній навчали церковного співу, як зазначено в одному з документів – «київського, а також партесного». Школа також готувала скрипалів, гусярів, бандуристів.

Згідно з указом імператриці Анни Іванівни від 14 вересня 1738, у школі передбачався штатний розклад на 20 осіб: 17 учнів, 1 регент, 2 викладачі-інструменталісти. Основою навчального процесу стали традиції київського партесного церковного співу. В 2-й половині XVIII ст. школа координувалася президентом Малоросійської колегії Петром Румянцевим, який запровадив до навчального процесу й танець. Ним також було направлено Глухівського регента і чотирьох півчих, що залишилися в школі, до всіх полків. У результаті відбору "забрано было в малороссийских и слободских полках свыше восьмидесяти человек хлопцев. Из их сказалось годных 33 человека, а именно: басиста 2, тенористов 5, дышканцистов 6, алцистов 16, да определены в музыканты 4". Період найбільшої активності школи припадає на 1740–50-ті рр. Тут викладали досвідчені майстри музичної справи: регент Федір Яворовський (1736–41), Нікіфор Шолупіні, Олександр Брежинський, Ф.Негай (кін. 1750-х рр.), К.Каченовський (1754), Стефан Андрієвський (1758) та ін. Учнями були: Володимир Григор'єв (співав у капелі до 1741), Іван Федоров (зарахований до хору 1746) та інші. Традиції школи розвинули такі композитори, як Дмитро Бортнянський та Максим Березовський, а також Марк Полторацький, Григій Головня, Григорій Сковорода та інші. Відомі художники, вихідці з Глухівської школи співу та інструментальної музики – К.Головачевський, І.Саблuchок, А.Лосенко. Ця школа була своєрідним культурним центром українського і російського музичного мистецтва 2-ї чверті і середини XVIII ст., де формувалися майбутні спеціалісти не тільки для творчих колективів Петербурга і Москви, а й інших міст України та Росії.

Хоча діяльність Глухівської школи не знайшла свого достатнього висвітлення в документах, все ж є відомості про те, що існувала вона не один десяток років. Зокрема, в лютому 1758 р. було відряджено з метою набору співаків до Придворної капели півчого Степана Андрєвського "в Киев и Малороссию для сыскания и набора как при монастырях, так при домах архиерейских, архимандричьих, в малороссииских полках и в прочих местах, и привозу ко двору е.и.в.

малых певчих, где и каких он по способности голосов проведать и выбрать может".

Вдалося відібрати 13 хлопчиків, після чого вони "були отправлены в Глухов, во определенную тамо для обучения оных певчих квартиру, для чего было куплено 7 кибиток, а для препровождения их командировану два рейтара. В заключение был еще отыскан и отправлен в Глухов один "тенористой".

Вимоги до вчителів і учнів були високими. «Регент повинен був добре знати партесний спів і цього мистецтва вчити вихованців» [4, с. 22]. Разом з тим учні проходили спеціальну вокальну й інструментальну підготовку за вельми напруженим графіком. Любов Кияновська наголошує: «Рівень освіти в Глухівській школі був дуже високим, за два роки навчання хлопчики повинні були оволодіти не лише величезним репертуаром європейської і вітчизняної духовної музики, але й вивчити різні види нотації» [7, с. 127]. Хоча навчання співу провадилося без фахових програм і обмежувалося передачею вокального досвіду вчителів, школа стала осередком збереження українських співочих традицій. Набуті теоретичні знання, практичні вміння та навички закріплювалися в хорових колективах, зокрема виконанням складних багатоголосих творів без супроводу. Так, за даними історика А. Васильчикові, 1732 р. «малі хлопчики перед їх відправкою до Петербурга проходили хорову практику в Глухівській церкві св. Миколая» [1, с. 33]. Суголосне твердження знаходимо у В. Іванова: «На факт проходження практичного стажування півчих у хорі Миколаївської церкви в тому ж році (1732 – І. Б.) вказує Генеральний підскарбій Я. Маркович» [4, с. 21]. Учений робить висновок, що школа Миколаївської церкви стала «базовим навчальним закладом у практичному вирішенні співацької підготовки набраних хлопців».

Зауважимо, що художньо-виконавська практика, у якій би синтезувалися спів, гра на музичних інструментах і танець, не мала широкого впровадження. Очевидно, такий курс протримався недовго. Справа звелася, головним чином, до хорового співу та гри на музичних інструментах із домінуванням співочої діяльності. Після відкриття в 1740 р. за зразком Глухівської співацької школи музичної студії при Придворному хорі її значення поступово звузилася. Але Чернігівщина й надалі продовжувала слугувати базою для постачання музик до царського двору та музичних колективів Росії. Подібні набори протягом XVIII ст. носили систематичний характер. Географія

цих пошуків постійно розширювалась. У 80-90-х рр. XVIII ст. підготовчий центр набору малолітніх півчих переходить з Глухова до Новгорода-Сіверського, де цей обов'язок було покладено на "надворного советника" Андрія Андрійовича Рачинського. У 1814-15 рр. набором півчих займався "инспектор придворной певческой капеллы Николай Толстой", якого було спеціально відряджено з цією метою до Чернігівської губернії. Після проведеної роботи він повідомляв: "набор окончен, и располагаю скоро отправиться в С.-Петербург с набранными мальчиками коих число состоит 22-а человека". 1842 р. роботу "в укомплектовании капеллы" на Чернігівщині проводив "певчий придворный капеллы Василий Иванов".

Поїздки з метою набору співаків до Придворної капели базувалися на чітко продуманій організаційній основі: як правило, найбільш досвідчений співак Придворної капели мав на руках настанову, згідно якої духовні і світські власті повинні були всіляко сприяти пошукам добрих голосів. Місцеві власті розсилали циркуляри по монастирях, аби посланцю "чинили вспоможение".

Наприклад, саме так у 1838 р. було організовано поїздку до Новгорода-Сіверського, Воронежа (зараз Сумської області). Ніжина, Чернігова Миколи Івановича Глінки, який на той час очолював Придворну співацьку капелу. Його супроводжували "учитель пения Д.Н. Палагин, певчий Н.Н. Шеинов, дядька Г.П. Саранчин".

Глухівська школа мала свої традиції, «там було знайдено методи добору хлопчиків і методи нетривалого навчання співаків, що потім змогли бути зараховані і до професійного, з багатими традиціями хору, що ним була Петербурзька придворна півча капела» [8, с. 136]. На слушну думку Любові Кияновської, «стрімкий злет Глухівської школи за недовгий період її існування став можливим завдяки надзвичайно розвинутій культурі України того часу, зокрема завдяки прекрасним традиціям початкової музичної освіти у церковно-приходських школах, вродженій музикальності народу» [7, с. 127]. Глухівська школа співу та інструментальної музики була «кузнею кадрів» – високопрофесійних фахівців (інструменталістів і співаків) для Петербурга, Москви. Наприкінці XVIII ст. вона занепадає, центр підготовки кваліфікованих музикантів переноситься до Києва, Харкова та Новгород-Сіверського. Підсумовуючи відомості про Глухівську школу, можна сказати, що в навчальному закладі «був закладений міцний фундамент вітчизняної професійної музичної

освіти. Діяльність школи активно впливала на розвиток вітчизняного співацького мистецтва і музичної освіти...» [4, с. 23]. У культурному надбанні українців Глухівська музична школа – утворення вокально-хорового напрямку з яскравими національними рисами, а саме: неповторним тембром, повноцінним звуковим діапазоном, високою співочою формантою, достатньою силою звука. Ці прикмети сформувалися впродовж тривалого практичного досвіду народу й у ході історичних колізій і трансформацій набули загальнонаціонального характеру. Вони засвідчують талант народу, його високу самосвідомість і прагнення до самореалізації, самовиявлення. Випускники Глухівської школи співу були виразниками національного духу, української світоглядної ментальності не тільки в рідному, а й у чужинному середовищі. Феномен Глухівської музичної школи невіддільний не лише від історичного контексту України, а й від культурних домінант епохи. Цей навчальний заклад став справжнім культурним явищем, у якому сформувалося нове мислення. Відтак, навчально-виховний процес у школі сприяв формуванню нової особистості з чітко окресленим самоусвідомленням власної індивідуальності, самотності, самоцінності, ширше – національної ідеї як невід’ємного атрибута нації. Вихованці Глухівської музичної школи як носії вокально-хорової майстерності поширювали в Росії традиції українського хорового виконавства та практики роботи з хором, найважливіше – українську пісенну культуру з усіма притаманними їй ментальними ознаками.

Глухівська школа заклала міцний ґрунт для розвитку української національної культури, а також і для подальшого розвитку професійної музичної культури України.

Список використаних джерел

1. Бермес І. Л. Глухівська співоча школа як підґрунтя вітчизняної професійної вокально-хорової освіти у XVIII столітті / І.Л. Бермес // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. – 2012. – №2. – С. 53-59
2. Букач М. Особливості становлення вокально-хорової освіти на теренах України / М. Букач // Наукові праці МДГУ ім. П. Могили. – Миколаїв, 2001. – Т. 50. – Вип. 37. – С. 29–38

3. Васюта О.П. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII ст. – XIX ст.: Історико-культурологічне дослідження / О.П. Васюта. – Чернігів, 1997.
4. Дувірак Д. Дмитро Степанович Бортнянський / Д. Дувірак // Українська музична література від найдавніших часів до початку XX століття. – Ч. 1. – Тернопіль: Астон, 2000. – С. 156–179. 4
5. Іванов В. Нове про Глухівську школу / В. Іванов // Музика. – 1988. – № 6. – С. 21–23.
6. Іванов В. Співацька освіта в Україні у XVIII ст. / В. Іванов – К.: Музична Україна, 1997. – 289 с.
7. Кияновська Л. Максим Созонтович Березовський (1745–1777) / Л. Кияновська // Українська музична література від найдавніших часів до початку XX століття. – Тернопіль: Астон, 2000. – Ч. 1. – С. 126–143.
8. Корній Л.П. Історія української музики / Л.П. Корній. – ч. 1. – К., Х., Н.-У., 1996
9. Майбурова К.В. Глухівська школа півчих XVIII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії / К.В. Майбурова // Українське музикознавство. – 1971. – вип. 6.
10. Ольховський А. Нарис історії української музики / А. Ольховський. – К.: Музична Україна, 2003.

Ісупова Алла Володимирівна,
викладач вокально-хорових дисциплін
Чернігівської міської школи мистецтв

ПРОБЛЕМА РЕПЕРТУАРУ В КЛАСАХ СОЛЬНОГО СПІВУ. СУЧАСНІ ПЕДАГОГИ-КОМПОЗИТОРИ

Українська музична творчість входить у світову і європейську культуру в усій своїй багатогранності і різноманітності. Попри всі негаразди, численні труднощі та проблеми українська музика розвивається, посідаючи все більш вагоме місце в національній культурі.

Різнманітні музичні фестивалі та конкурси – промовисте свідчення цієї плідної тенденції. За умов демократизації суспільного та культурного життя, широкого утвердження свободи творчості розгортається вільне змагання та взаємодія різних мистецьких напрямків, стилів, художніх шкіл. Орієнтація наших музикантів на створення оригінальних культурних цінностей має значення для сьогоденного мистецтва України. Саме з такою орієнтацією та творчими завданнями входять діячі українського музичного мистецтва в третє тисячоліття.

Мистецтво співу в Україні є невід'ємною складовою національної культури. Спів – найбільш доступний та демократичний вид музичної діяльності, який сприяє розвитку не лише музичних здібностей і голосу, а й мислення, мовлення, уяви, формує художній смак, впливає на естетичні і моральні почуття.

Суттєвим чинником успішної виховної роботи засобами співу є добір цікавого музично-виконавського репертуару. Музикознавці та вчені-педагоги стверджують: гармонія образного яскравого тексту та виразної мелодії несе в собі неабиякий виховний потенціал. У цьому сенсі, саме пісня, як носій різноманітних образів, є унікальним навчально-виховним матеріалом. Доторкнутись до душі дитини, викликати співпереживання, допомогти усвідомленню таких понять, як краса, радість, добро, гідність – основна мета роботи над кожним художнім образом.

Основним навчальним матеріалом, на якому відбувається процес розвитку маленьких співаків, є репертуар, при виборі якого є обов'язковим врахування індивідуальних особливостей голосу дитини: діапазону, сили, чистоти інтонування, а також рис його

характеру, психологічного стану, загального розвитку. Про роль і значення художнього репертуару В. Попов пише наступне: «Накопичення та виховання навичок і вмінь у навчально-освітній та художньо-виконавській сферах пов'язано, насамперед, з репертуаром. З одного боку, репертуар повинен забезпечити цілеспрямовану роботу із засвоєння та закріплення вокальних навичок і вмінь, з іншого – розкрити перед учнями цікавий світ музики».

Добираючи пісенний матеріал педагог-вокаліст особливу увагу повинен звернути на виразну мелодію, художню змістовність текстів, образність викладення. Саме художні образи, які складають поетичну основу вокального жанру, формують у дітей цілий ряд людських якостей та гарних рис характеру. Слово спроможне наповнити музичні інтонації психологічними фарбами, зігріває їх теплом живої людської душі, що і робить мистецтво співу близьким і зрозумілим дітям. Вони починають свідомо спостерігати навколишній світ, розуміти прояви різних людських почуттів. Тому задача педагога-вокаліста підтримати інтерес дітей до співу, розвинути їх природні дані і, одночасно, на основі репертуару, привчити маленьких співаків розуміти красу поєднання слова і музики.

Індивідуальна робота з окремою дитиною на основі грамотно підбраного репертуару передбачає поступове накопичення, вдосконалення цілого комплексу вмінь і навичок. По-перше, розвиток співацького дихання, звукоутворення, дикції, вокального слуху, рухомості голосу, артистичності. По-друге, придбання навичок аналізу твору, розуміння і розкриття художнього образу. Цей процес пов'язаний з розумовим розвитком дитини, методикою роботи викладача, творчим контактом між педагогом і учнем, зацікавленістю саме процесом роботи.

Правильний вибір репертуару з урахуванням вікових особливостей, на основі дидактичних принципів – основа грамотної професійної роботи з дітьми, що вимагає певного досвіду, суто практичних навичок.

Добираючи репертуар слід звернути увагу на:

1. Різноманітність музичного матеріалу (за характером, тематикою, музичними образами).
2. Відповідність його віковим особливостям (складність музичного і поетичного тексту, теситурні умови, загальний діапазон, стрибки на широкі інтервали, хроматизми).

3. Поетичний текст, в якому повинні переважати голосні фонemi А, О, У, зручні для співу.

При цьому слід уникати: великої кількості шиплячих літер в тексті, використання у високій теситурі голосних І, И, Є; тривалих музичних фраз, що пов'язане з нерозвиненістю співацького дихання у дітей, стрибків на широкі інтервали; повторення в мелодії підряд однакових мотивів, що не сприяє виразності музики.

Зазначимо, що не кожна пісня може бути навчальним матеріалом при постановці голосу, бо, як відомо, працюючи з дітьми, дуже важливо «що співати, як співати і для чого співати». Як пише Н.Гродзинська: «Голос може розвиватись правильно в тих випадках, коли використовується його природа сьогоднішнього, а не завтрашнього дня».

Іноколи композитори, коли створюють пісні для дітей, не ставлять перед собою конкретні навчальні завдання. Саме тому у їхніх творах багато складного для маленьких співаків: чи то теситура не відповідає, чи діапазон не збігається з голосом учня, чи поетичний текст занадто дорослий для дитячого розуміння. І тому найперша задача педагога – підібрати правильний репертуар, бо як відомо, «роль педагога дуже відповідальна, так як доля учня, значною мірою, в його руках. Від педагога залежить який напрямок дати вірний чи не вірний, чим вирішиться подальший шлях учня-співака» (С. Юдін). Тому лише складна цілеспрямована робота педагога на основі арсеналу методичних прийомів і педагогічних методів може забезпечити вирішення складних навчальних, творчих та виховних завдань.

Багато викладачів вокалу вирішують цю проблему самотужки, починаючи самі писати пісні для дітей. Серед них: Ірина Францескевич, викладач дитячої школи мистецтв №6 м. Одеса; Людмила Левченко (Бутуханова), вчитель музики школи-інтернату №17 м. Київ; Тамара Павленко, заслужений діяч мистецтв України, викладач школи мистецтв №1 м. Біла Церква та багато інших.

«Питання репертуару при навчанні вокалу – одне з найважливіших, – пише Ірина Францескевич у передмові до своїх методичних рекомендацій «Питання формування репертуару в класах сольного академічного співу», – тому завданням викладача повинен стати грамотний підбір творів, які зможуть позитивно вплинути на формування в дитини музичного слуху та смаку. Як відомо, саме в дитячому віці формуються певні погляди на мистецтво та ставлення

до музичної культури. У зв'язку з цим особливо важливо включати до дитячого репертуару твори академічного характеру (романси і вокалізи), оскільки, прищеплюючи учням любов до класичної музики, ми вчимо їх правильно виконувати її і аналізувати».

І. Францескевич є автором кількох пісенних збірок для дітей, до яких входять не тільки пісні, але й романси і вправи для голосу (вокалізи). Запропоновані вокальні твори невеликі за розміром, але різноманітні за характером, з цікавою літературною основою, де є і нескладні дитячі вірші одеської поетеси С. Зубко, а також В. Орлова, С. Дмитрієва, Г. Козакова і поетів-класиків: С. Есеніна, І. Буніна та ін.

Спираючись на основи класичного звучання, автор, водночас, намагається спрямувати слух дитини до сприйняття сучасної музики з її дисонансами, загостреними співзвуччями, різними композиторськими техніками. Мелодика дитячих творів І. Францескевич зіткана зі звичних побутових інтонацій, але, в той же час, наповнена несподіваними, цікавими зворотами зі сміливим включенням хроматизмів. Поєднання нескладної вокальної партії зі збагаченим гармонічним забарвленням акомпанементом роблять запропонований для вивчення музичний матеріал цікавим, корисним і зручним для виконання маленькими співаками.

Людмила Левченко (Бутуханова) – композитор, хормейстер, викладач музики. Викладала в школах м. Славутич, Чернігів, Чернівці, Київ, а також керувала дитячим хоровим колективом в Палаці школярів м. Чернігів. Нині викладає музику та очолює гурт «Співаночка» в школі-інтернаті №17 м. Києва. У творчому доробку, крім музики до пісень, інструментальні твори для фортепіано, арфи, а також хорові твори. Музичні твори композитора друкувалися в часописах «Дивослово», «Мистецтво і культура», «Дошкільне виховання».

Твори Л. Левченко можна почути у виставах столичних та провінційних театрів, по радіо, на мистецьких акціях. Два мультфільми з її музикою отримали призи у Чехії та Швейцарії. Також композитор пише і «дорослі» пісні, які залюбки інтерпретують народні артисти України Павло Зібров, Алла Кудлай, Віталій Білоніжко, Олександр Василенко, ансамбль «Кобза», хор Національного радіо, заслужена артистка України Анжеліка Андрієвська.

Композитор говорить, що «ніколи не думала, що писатиму вокальні твори. Мені не здавалося це легкою справою. Я мріяла про

величезні інструментальні опуси... З приходом незалежності виявилась нестача пісень українською мовою, їх від педагогів вимагали на уроках. Довелося шукати авторів, здатних писати вірші для дітей. Спочатку це були: викладач Чернігівського політехнічного університету Антоніна Атамашко і психотерапевт Ерік Бус, пізніше (у Києві) моїм співавтором стала Зоя Дика. Проте найпліднішою була співпраця з поетесою Тетяною Майданович, головним редактором видавництва «Криниця». Пишу також на вірші заслуженої артистки України, радіоведучої Лариси Недін».

Найвідоміша збірка композитора «Калиновий птах» вийшла у 2006 році у видавництві «Криниця». Мета створення цієї збірки, як було зазначено вище, виникла у зв'язку з обмеженістю творів для дітей українською мовою. Репертуарна цінність цієї книги, як художнього навчального матеріалу в роботі з дітьми, знаходиться в органічному поєднанні музики з поетичними образами тексту. Мелодизм є головним засобом художньої виразності, тому ці пісні легко сприймаються і запам'ятовуються. Використовуючи пісенний матеріал цієї збірки, викладач може працювати над розвитком співацького голосу своїх учнів з урахуванням поступового розвитку кантилени, набуття навичок співацького дихання, чіткої дикції, розширення діапазону тощо.

Заслужений діяч мистецтв України Тамара Павленко є автором навчально-методичних посібників «Методика навчання співу на основі українських пісень» та «Курс лекцій з музичної літератури». Як композитор, хормейстер і педагог з вокалу має свою творчу «лабораторію»: колективи, які вона створила і кілька десятків років тримає на високому професійному рівні. Це зразковий дитячий хор «Співаночка» та лауреат Міжнародного фестивалю під егідою ЮНЕСКО народний вокальний ансамбль «Материнка». Своєю вокально-педагогічною діяльністю Т. Павленко дала можливість у майбутньому засяяти зіркам: народній артистці України Таїсії Повалій, заслуженим артисткам України Аллі Поповій та Любові Анісімовій. Її композиторське обдарування надихають до творчості і дорослих співаків, і дітей. Твори Т. Павленко відзначаються добрим художнім смаком, тонким знанням природи співу. Незабутнє враження справляють романси і пісні, зокрема: «Любіть Україну», «Журавлиний романс», «Оksamитовий дощ». Цікаво написані обробки українських народних пісень. Пісенний матеріал її збірок сприяє

вихованню у дітей ширих почуттів, любові до своєї землі, природи, навчає людяності, добра, без яких неможливе життя людини.

Шаповалова Оксана Миколаївна,
старший викладач музично-теоретичних дисциплін
Менської дитячої музичної школи

ПОЗАУРОЧНІ ЗАХОДИ В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ ЯК АТМОСФЕРА ДЛЯ КОЛЕКТИВНОЇ ТВОРЧОСТІ

Мистецька школа – школа творчості, де учень має відчувати себе вільно, охоче відвідувати заняття, спілкуватися з товаришами, що мають спільні мистецькі вподобання. Мистецька школа – це інша реальність, атмосфера для особистої та колективної творчості.

На початку навчального року перед багатьма викладачами постає питання організації роботи творчих колективів, що прямо веде до проблеми зацікавленості учнів у заняттях. Беззаперечно, урок у мистецькій школі є основною формою навчання, але позаурочні заходи, на нашу думку, допоможуть у вирішенні питань, бо дозволяють виявити нові творчі можливості учнів, висвітлюють повному колективне музичення, тощо.

Таким заходом може стати, наприклад, свято до Всесвітнього Дня музики. Учасниками можуть бути всі бажаючі (учні та викладачі). Пропоную розділити учасників на три категорії:

- 1) команди – учні середніх і старших класів, у свою чергу, згруповані по відділам (піаністи, вокалісти і т. д.);
- 2) тренери – викладачі школи, керівники колективів;
- 3) активні глядачі-вболівальники – учні молодших класів.

Команди виконують конкурсні завдання без домашньої підготовки, тренери допомагають командам та виконують концертні номери (сольно чи в ансамблі). Глядачі не тільки вболівають, а й навчаються правильно вести себе на концерті, розгадують загадки про музику та вирішують кросворди.

Завдання повинні спонукати до музичної творчості, з одного боку, бути цікавими, викладеними у легкій ігровій, розважальній,

імпровізаційній формі. З іншого – закріплювати набуті знання і навички. Не секрет, що викладач, певною мірою, приклад для наслідування, взірець для своїх учнів. Тим більший авторитет він матиме, коли сам продемонструє свою виконавську майстерність у шкільному товариському колі для своїх вихованців. Позаурочні заходи – це можливість для вчителя реалізувати себе як виконавця-професіонала.

На нашому святковому заході до Дня музики виступали з музичними номерами тільки викладачі (сольно, в ансамблі). Діти були у захваті і запропонували мені провести наступне свято, де і учні могли би показати свої вміння. Отож, ідея вже мала своє продовження. Наступним заходом стало Новорічне музичне свято. Команди залишились: додали новорічне амплуа, підготували ансамблеві номери (вокальні та інструментальні), конкурси ускладнили. Цього разу перевагу надали завданням з елементами імпровізації, акторської гри та сценічної поведінки.

На думку автора, позаурочні заходи повинні бути системними, що призведе до кращих результатів: навчить мислити нестандартно, спонукатиме до творчості у різних проявах, розвине спроможність працювати у команді, що має велике значення не лише у мистецтві, а й у інших галузях. Не треба забувати той факт, що вихованці МШ – це в більшості своїй у майбутньому не музиканти.

Професори університету Мічигану Мері і Роберт Бернстайн представили результати свого дослідження, де вони намагалися побачити складові успіху Нобелівських лауреатів в науці, літературі і політиці за останні сто років. Що ж об'єднало цих настільки різних людей, визнаних в настільки різних областях діяльності? Як не дивно, але це була отримана в дитячі роки художня освіта і аматорські заняття мистецтвом протягом усього життя. Всі володарі дум, визнані Нобелівським комітетом, були пристрасними і послідовними шанувальниками мистецтв, причому не тільки в ролі слухачів і глядачів, але і в ролі творців. Причому, музикантів серед них виявилось непропорційно багато на чолі зі скрипалем-аматором Альбертом Ейнштейном. Висновок напрашується сам собою: мистецька освіта взагалі, і музична зокрема, є найсильнішим каталізатором і стимулятором розумової діяльності, до чого б ця діяльність не належала – до науки, політики або літератури.

Отже, позаурочні заходи є необхідним елементом сучасної мистецької освіти, оскільки спонукають до творчості не тільки учнів, а й педагогів, створюють нові її форми і надихають на майбутні проекти.

СЦЕНАРІЙ ДО ДНЯ МУЗИКИ

– Зі святом, дорогі друзі, шановні колеги!

Сьогодні ми, музиканти, юні і не дуже, зібралися, щоб разом святкувати День музики у нашому шкільному творчому колі! Для того, щоб учні поспілкувалися між собою та, особливо, зі своїми викладачами у позаурочний час, щоб музика об'єднала між собою ще більше!

На святі Музики – зоряний час справжніх професіоналів – викладачів нашої школи. Вони підготували концертні номери для своїх учнів і колег. Отже, ми можемо уявити, що академконцерт сьогодні складають наші вчителі, а ви, учні оцінюєте їх виступи оплесками (ВИСТУП ВИКЛАДАЧІВ).

На нашому музичному святі ми вирішили представити усі відділи музичної школи у вигляді команд на чолі з капітаном-тренером!

Отже, на сцену запрошуємо команди – баяністів, вокалістів, духовиків, піаністів, струнників, хоровиків та їх музичних тренерів! (Вихід команд)

1 конкурс – назва команди та привітання з Днем музики.

Представляю наше почесне журі. Журі буде оцінювати конкурси і за кращий виступ на кожному конкурсі окремо тільки одна команда отримує солодкий приз.

2 конкурс – представлення команди в стилі реп. Ви отримаєте віршики, які необхідно ритмізувати, використовуючи триолі, пунктирний ритм, синкопи та всією командою прочитати реп.

Підсумки 1 і 2 конкурсів

А зараз цікава гра - 3 конкурс – музичний пінг-понг. По черзі кожна команда буде пригадувати щось музичне. Наприклад, спочатку прізвища композиторів. Яка команда зупиниться більше, ніж на цілу паузу – вибуває з гри. Починаємо у темпі *Andante*, потім *rosso a rosso Allegretto*, далі – *Vivo*.

1. Композитори
2. Музичні поняття або терміни.
3. Жанри музики

Тепер трохи перепочинемо і полинемо у звуки музики. Звичайно, ми не забули, що перед нами професіонали і майбутні професіонали. Тому нас не збентежить

4 конкурс - Музична вікторина:

1. Відгадайте інструмент, що виконує соло.
2. Відгадайте жанр цього твору.
3. Відгадайте голос.
4. Пригадайте композитора.
5. Назва твору.
6. Стиль музичного твору.

Підсумки 3 і 4 конкурсів.

5 конкурс – представити свого капітана-тренера. Розрекламувати його. Поки команди готуються, музичні тренери готують фінальну пісню.

Прошу всіх тренерів на сцену. (Виступи команд 5 конкурс).

Підсумки 5 конкурсу.

А зараз – сюрприз. Поки команди готували рекламу, тренери вивчили фінальну пісню «Музыка нас связала». Отож виконаємо її для всіх наших учнів і привітаємо їх з Днем музики!

Для роботи з глядачами – загадки про музику:

1. Це дерево – не полінце,
Шість дірочок має, весело співає. (сопілка)

2. Хто стоїть , як вартовий,
Перед нотними рядками ?
Хто рядок нам відкриває,
Місце нотам визначає ? (Скрипічний ключ)

3. Сам із вільхи та із дуба,
В роті білі й чорні зуби.
Ти до них торкнись – готово,
Враз почувеш звук чудовий. (рояль, фортепіано)

4. Сам пустий , голос густий,
Дріб вибиває, дітей збирає. (барабан)

5. Він музикантами керує,

На нього дивиться оркестр,
А публіка його цінує
І віддає тепло сердець (диригент)

6. З піснею цією діти виростають,
Бо її матуся кожному співає. (колискова)

7. Під музику таку крокують всі військові,
В ній чуєш ритм чіткий, вона веде в похід. (марш)

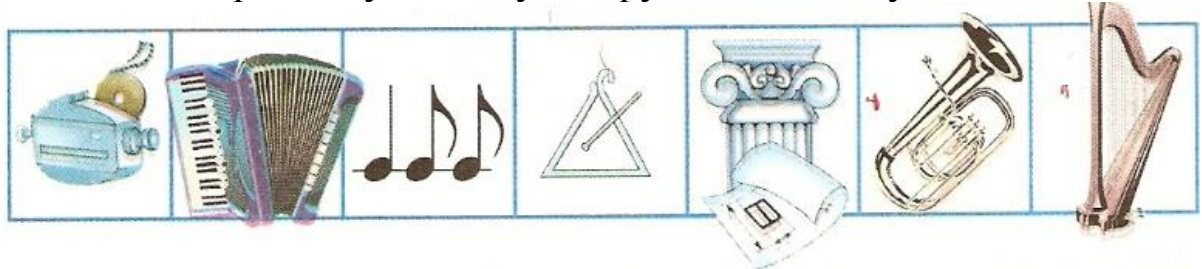
8. Якщо нота біла, то ця нота – ... (ціла)

9. Стан цей нотні знаки носить.
Як він зветься ?... (нотноносець)

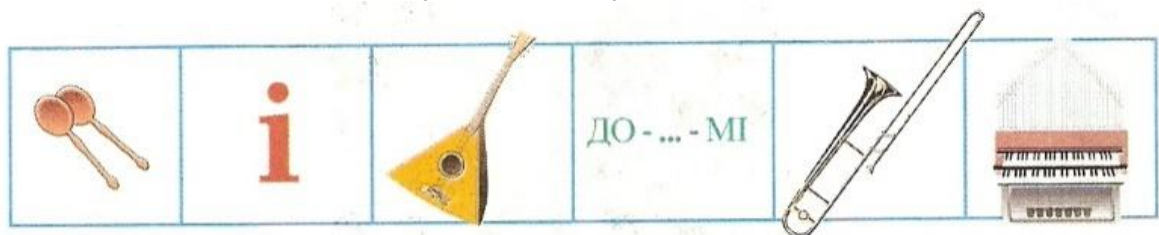
10. На Різдво, на Рік Новий,
На веселі святки, сивої старовини
Скарб несемо золотий – давнії ... (колядки)

Ребуси

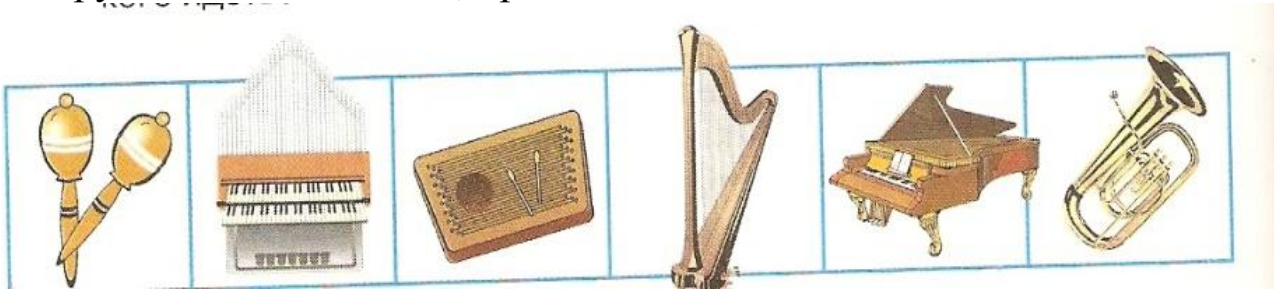
1. Склади з перших букв назву жанру вокальної музики.



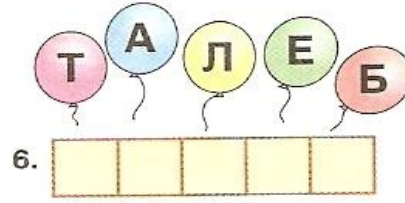
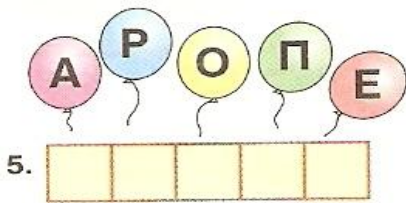
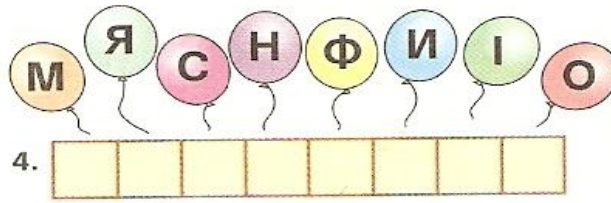
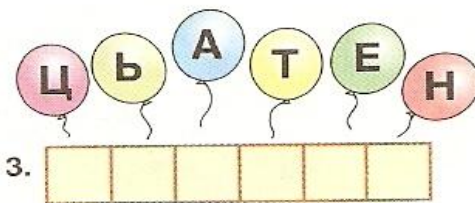
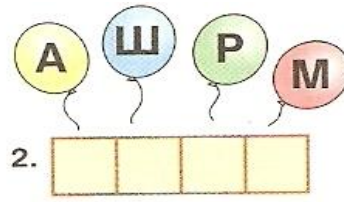
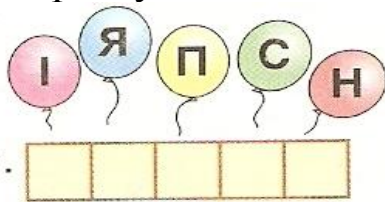
От чарівне царство опери, балету ...
Що покладено в основу їх сюжету ?
Мають опера , балет і оперета
Стислий текст – маленьку книжечку, ...



3. У цьому ребусі сховано прізвище одного з найгеніальніших композиторів людства. Складіть перші букви назв музичних інструментів і дізнаєтесь, про кого йдеться.



4. Жанри музичного мистецтва .



Ткаченко Тамара Федорівна,
викладач вокально-хорових дисциплін
Сновської дитячої музичної школи імені Н.Г. Рахліна

ГОЛОСОВІ РЕЗОНАТОРИ В ПРОЦЕСІ ХОРОВОГО СПІВУ ДУХОВНИХ ТВОРІВ

Україна в усі часи славилася співучістю. Національні співацькі традиції, сприятливий клімат створювали умови для розвитку хороших голосів. Національний хоровий спів завжди виконував унікальну місію у справі духовного становлення народу і, неодмінно, виступав у ролі потужного і впливового явища в загальнонаціональній культурі.

Хор як навчальний предмет має на меті розв'язання своїх специфічних завдань, стрижневим серед яких є:

1. Прищеплення та виховання любові до колективної творчості, зокрема хорового співу, як найдоступнішого виду колективного музичення.

2. Формування в особистості дитини впевненості, взаєморозуміння, уміння підкорити свої інтереси колективній меті.

3. Розвиток вокального слуху як специфічного відчуття, яке координує роботу музичного слуху та звукоутворюючого апарату.

4. Розвиток загальних музичних здібностей дитини через відчуття музичної форми, стилю та музичного синтаксису тощо.

5. Розвиток голосового апарату:

- як необхідного фізіологічного процесу у формуванні міцної дихальної системи дитини;

- як «інструменту» для відтворення того чи іншого хорового твору;

- для профілактики і лікування деяких видів захворювань дихальних органів (астма, хронічні бронхіти) та заїкання. Зауважимо тут принагідно, що відомий лікар К.Бутейко радить при астматичному синдромі співати українські народні пісні протяжного характеру.

Особливості онтогенезу людини легше пояснити у порівнянні зі світом природи. Достатньо згадати, що птахам від народження дається голос і чистий співацький тон. Без занять довготривалими дихальними і голосовими вправами у них добре розвинені резонатори. Людині ж потрібно пройти довгий шлях від

новонародженого до сталого розвитку співака, щоб відбувся фізіологічний процес становлення голосового апарату.

Для людського онтогенезу властивим є навчання, засвоєння набутих знань попередніх поколінь, засвоєння суспільного досвіду. Наприклад, дітей глухонімих батьків обов'язково потрібно вводити у мовне середовище, тому що голос дитини розвивається в єдиному зв'язку зі слуховим сприйманням, що яскраво свідчить про єдність акустичних та артикуляційних стереотипів.

У деяких друкованих працях вчених, зокрема у роботах видатного музичного психолога Б.Теплова, наголошено та тому, що музичний слух дитини слід обов'язково розвивати через спів. Часто керівники хорових колективів не зважають на першопричину, на психофізіологічну доцільність співацького процесу, уявляючи його як «найлегший» вид музичного виконавства, і забувають, що основна причина – у фізіологічному взаємозв'язку слухового аналізатора з голосовим апаратом.

Заняття хоровим співом за своєю сутністю є бінарними. З одного боку, ми маємо справу з живим музичним інструментом, будова якого, а також функціонування, збереження у належному стані, лежить у суто медичній площині. З іншого – голосовий апарат є відтворювачем вокальної музики – найпопулярнішого і найпрекраснішого жанру.

Хормейстерам слід широко пропагувати цю багатовекторну особливість співацького виховання, що, безумовно, значно підвищить інтерес громадськості до співу. Поєднання суто мистецького (красивого, приємного) з корисним стане надійним і міцним підґрунтям для розвитку хорового, ансамблевого та сольного виконавства.

Давно точаться суперечки щодо вирішальної ролі того чи іншого відділу голосового апарату. Одні вважають вирішальними голосові м'язи, інші, і таких переважна більшість, – гортань. Якщо у «запуску» звука (як у двигуна) роль гортані і зв'язок вирішальна, то у тембральному збагаченні ці органи беруть опосередковану участь. І доказом цьому є випадки, коли у співаків були певні зміни в гортані, а голос звучав чудово. Це й навело на думку, що на якість голосу вирішальний вплив мають резонатори, зокрема верхній та нижній. Верхній резонатор включає в себе з голосового апарату все, що розташовано вище гортані: глотку, ротову та носову порожнини,

придаткові пазухи носа. Нижній резонатор – це грудинна порожнина, трахея, бронхи.

Професор Московської консерваторії В. Морозов у своїй праці «Искусство резонансного пения» сформулював сім функцій резонаторів: енергетична, генераторна, фонетична, естетична, захисна, індикаторна, активізуюча.

1. **Енергетична** функція полягає в посиленні людського голосу у багато разів.

2. **Генераторна** робить слабкий, неестетичний звук голосових складок звучним, міцним і приємним.

3. **Фонетична** функція сприяє ротовій порожнині з язиком, губами, щелепою бути гнучкими, податливими резонаторами, застосовується до певного типу голосного звука.

4. **Естетична** функція резонаторів полягає у формуванні тембру, неповторного ідентифікатора голосу кожного співака.

5. **Захисна** функція – це коли голосові складки працюють в оптимальному режимі без великих фізичних зусиль. Тобто, резонатори добре підсилюють звук без його форсування.

6. **Індикаторна** функція резонаторів полягає у можливості (і здатності) перепроверити роботу вокальних резонаторів через відчуття вібрації звука у грудях (трахеї) чи у носовій порожнині («в масці»).

7. **Активізуюча** функція – це суто фізіологічна, рефлекторна функція.

Поza нашою волею, коли звук добре резонує, активізація всіх резонаторів, гортані та голосників відбувається сама по собі.

Видатний італійський співак, соліст оперного театру Ла Скала Д. Лаурі-Вольпі зазначав: «... в основі вокальної педагогіки лежать пошуки звукової луни – тобто резонаторів...».

Завдання педагога полягає у правильній перебудові мовної функції співака на вокальну. Успішність цього процесу залежить від систематичних тренувань м'яких частин резонаторів глотки, ротової порожнини для розвитку їхньої максимальної рухливості.

Підсилення і тембральне забарвлення високих звуків здійснюється головним резонатором, низьких – грудним. Та сучасні дослідники і співаки все більше переконуються, що в інтенсивному звучанні голосу бере участь весь організм – це і трубчасті кістки, і пустий шлунок, і сечовий міхур, та ін. При натхненному співі виконавці неодноразово помічали, що звук ніби «струмениться» з

очей, грудної клітки, рук і т.п. – бринить усе тіло співака, яке є єдиною резонаторною енергобазою. Недаремно, у східних оздоровчих системах енергетично активний звук свідчить про міцне здоров'я на фізичному і духовному рівнях. Це для співака серйозний індикатор його професійного рівня.

З досвіду роботи з дитячим хором колективом музичної школи варто зазначити, що надзвичайно важливу увагу слід приділяти добору репертуару. Саме на зразках творів класичного та духовного спрямування досягаємо розкриття функцій голосових резонаторів хористів. Найбільш адаптованими для дитячого сприйняття є переклади творів духовного напрямку, що перегукуються із давніми звичаями, традиціями українського народу.

Це так звані «різдвянки», або колядки, щедрівки, новорічні пісні співи, що вшановують народження Ісуса Христа та настання нової ери людства. Різдвяні пісні поширені серед багатьох народів. Чудові зразки виконання польською, сербською, болгарською, німецькою, грузинською та іншими мовами. Надзвичайно цікавий пласт «різдвянок» має Україна.

Важливими чинниками мотивації в процесі роботи над творами є:

1. доступність художньо-образної сфери;
2. емоційність сприйняття жанру;
3. зацікавленість слухацької аудиторії;
4. особлива («духовна») складова відповідальності;

5. донесення слова через мелодично-інтонаційну виразність, тому що «слово человеческое как малый образ Божественного Слова несёт в себе огромный потенциал творческой силы» [1, с. 12].

За ініціативи світлої пам'яті Любомира Мирославовича Боднарука у репертуарні вимоги обласного огляду-конкурсу хорів шкіл естетичного виховання було запропоновано включити твори духовного напрямку, що спонукало шукати доступні зразки для виконання.

Виходячи з можливостей дитячого хорового колективу, враховуючи відсутність досвіду виконання музики даного жанру виникла потреба в перекладенні хорових творів для однорідного жіночого складу. Нотні зразки перекладених творів пропонуємо вашій увазі: «Ми вашого двора не минаємо», «Вставайте, браття мої милі», «В яслях лежить ребёнок», «Благослови, Боже...», «Спи, Иисусе».

Окрім виступів на шкільних музичних вечорах, щорічних обласних конкурсах «Свято хору» імені Любомира Боднарука,

творчий доробок хорового колективу був представлений під час святкового Різдвяного богослужіння.

Отже, на підставі вище викладеного можна зробити висновок, що постановка голосу – це перебудова голосового апарату з мовного режиму на співацький із досягненням стабільної високої форманти при умілому користуванні резонаторами та диханням. Саме вміле й повне використання головних верхніх резонаторів зумовлює спів у високій звуковій позиції, а ця позиція є верхньою опорою звука. Нижньою опорою звука завжди є дихання.

Отже, уважне ставлення хормейстера до роботи голосового апарату є запорукою виразного хорового співу, що дарує слухачеві та виконавцям справжню естетичну насолоду.

Література

1. Болгарский Д. Всенощное бдение / Д. Болгарский. – К.: Изд-во Киевская духовная семинария, 2004.
2. Євтушенко Д. Роздуми про голос / Д. Євтушенко. – К.: Музична Україна, 1979.
3. Дмитриев Г. Хороведение и управление хором / Г. Дмитриев. – М., 1984.
4. Морозов В. Искусство резонансного пения / В. Морозов. – Л., 1960.
5. Павленко Т.П. Аспекти фізіології та медицини у постановці голосу: методичні рекомендації для викладачів музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання) / Т.П. Павленко. – Вінниця: Нова книга, 2008.
6. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1947.

Тимошенко Марина Михайлівна,
викладач вокально-хорових дисциплін
Чернігівської міської школи мистецтв
Аксьонова Ольга Дмитрівна,
викладач вокально-хорових дисциплін
Чернігівської міської школи мистецтв

РОБОТА ХОРМЕЙСТЕРА В СУЧАСНОМУ ДИТЯЧОМУ ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

Вокально-хорова творчість диригента в дитячому хорі передбачає виховання і розвиток співочого голосу, що створює основу вокальної культури підростаючого покоління. «Спів – це могутній педагогічний засіб, який організовує, об'єднує дітей, виховує їхні почуття. Він оживляє, вносить бадьорість, яскравість у шкільне життя» – відзначав учений-педагог К. Ушинський.

Керівник-хормейстер повинен бути добре обізнаним із питань дитячого голосу, щоб використати найбільш ефективні засоби педагогічного впливу на учнів для збереження здоров'я їх голосів. Диригент повинен мати уявлення про сучасний стан вокальної науки, про новітні досягнення фізіологів, психологів, акустиків, фоніатрів в цій сфері. Все це допоможе досягти художньо-яскравих результатів у хоровому виконанні. Дуже важливо для керівника удосконалювати вокальну роботу в хорі, а також культуру співацького звуку. Культура співацького звуку визначається рядом факторів, таких, як:

1. Ступінь володіння диханням;
2. Якість тембру кожної хорової партії та хору в цілому;
3. Манера співу (округлення та прикриття звуку);
4. Дикційна свобода та читкість;
5. Засоби звуковедення.

Відшліфовування співацького звуку пов'язане не тільки із засвоєнням учнями необхідних фізичних прийомів дихання та звукоформування, але із загальною культурою співаків, їх естетичним рівнем.

Найбільш важливим компонентом при роботі над музичним твором для керівника – є вміння слухати його інтонаційно. Співоче інтонування – це не тільки точне відтворення музичних тонів, але й вокальне, змістовно-психологічне осягнення музично-виражальних

засобів. Оволодіння навичками слухового контролю допомагає хормейстеру чітко уявити звучання виконуваної музики, наблизити його до досконалості. Хормейстер повинен вимагати від хору звук гнучкий та «мобільний», який має властивість «пристосовуватися» до образу, видозмінюватися шляхом різних прийомів звуковедення, звуковидобування, динаміки тощо.

У питанні про вокально-хорове інтонування керівником хору можуть бути використані результати сучасних експериментальних досліджень. Прикладом використання цих знань може бути робота над «мотивною інтонацією», яка є складовою частиною культури інтонування. Зауважимо, інтонування мотиву відрізняється від інтонування окремого інтервалу. Інтонування мотиву засноване на цілому комплексі енергетичних і художньо-естетичних уявлень. Цей метод дозволяє виконувати складні в інтонаційному відношенні твори за допомогою членування складних мелодичних ліній на прості, звичні слуху мотиви. Важкі для інтонування інтервали подумки спрощуються, увага співаків спрямовується на *saro* і *fine* мотиву. «Мотивна інтонація» узгоджується зі звуковисотним рисунком мелодії і її метроритмичним пульсом. Метод «мотивної інтонації» не може бути універсальним, але він охоплює широке коло проблем хорової творчості в сучасній музиці. Кожен диригент-хормейстер повинен володіти також тембровим слухом, тонким тембровим «смаком». Тембр у дитячому хорі тісно пов'язаний з інтонацією: при строкатому звучанні хорових партій і інтонація сприймається як нечиста, фальшива. Недосвідчені диригенти, як правило, мають схильність до форсування звуку, зосереджуючи увагу не на виразності і красі тембру хору, а на простій фізичній силі звучання. Кваліфікований хормейстер також зобов'язаний добре орієнтуватися в питаннях вокальної технології та особливостях розвитку дитячого голосу для того, щоб не висувати перед дітьми безпідставних і непосильних вимог. Сучасний хормейстер повинен бути обізнаним у питаннях технології не тільки свого (академічного), а й іншого виконавського напрямку (народного).

Безглуздо абсолютизувати «специфічно хоровий» звук (звук хору – закритий звук). Звук – це не тільки акустичний результат фонації, але й відображення уявлення співаків про художній образ і музичну драматургію. «Стерильність» академізму, з одного боку, і музейна етнографічність з іншого, повинні бути змінені. Мова йде не про сліпе збереження чистоти народного та академічних жанрів, а про розширення вокально – виразних можливостей хору та його репертуару.

Коллективна хорова звучність, аж ніяк не є результатом простого підсумовування ряду індивідуальних звучань голосів. Це абсолютна нова якість, яка характеризується новим тембром, іншою щільністю і насиченістю, іншими динамічними і барвистими можливостями. Багато чого з того, що добре у сольному співі, абсолютно неприйнятно в колективному виконавстві. Тому й педагогічні завдання керівника хору, незважаючи на схожість із завданнями вокального педагога, мають свої особливості та визначаються колективним характером хорового виконавства. Серед деяких педагогів-вокалістів існує думка про те, що у хорі співаки втрачають вокальний фокус звучання, що веде до нівелювання тембру в результаті впливу на вокальний звук хорових навичок строю та ансамблю. Але відомий факт, коли великий Ф. Шаляпін приходив в Синодальний хор до М. Даніліна просити в нього дозволу «поправити» голос у хорі, чого можна домогтися тільки в умовах хорового співу.

П. Чесноков про хорове звучання писав так: «Для того, щоб зрозуміти хорошу хорову звучність, уявимо собі: тихі, але широкі і повнозвучні акорди, як хвилі, плавно котяться на нас. Всіх чарує рівна, повноцінна звучність і дивовижне злиття всіх голосів у єдиному акорді. Ми не чуємо в цій об'єднаній звучності не тільки окремих співаків, але й окремих партій хору, все злилося і врівноважилось, щоб утворити прекрасну звучність акорду. Вражає цілісність, монолітність цієї звучності, хор з його численними співаками уявляється нам ніби єдиним живим організмом. Акорди – хвилі починають рости, розширюватися та у цій могутності хорового forte зберігається все та ж злитність, цілісність, і в той же час відчувається така легкість, ніби хор зовсім не витрачає сил на це розширення звуку, на це потужне forte... Якщо ми розташуємося в центрі хору, то відчуємо безліч ледве вловимих устремлінь – ниток, що міцно пов'язують між собою всі партії. Ми помітимо, як по цих нитках біжить від співака до співака і від партії до партії прагнення вивірити свій звук, поставити в загальному акорді звук своєї партії на абсолютно точну висоту по відношенню до звуків інших партій. При цьому кожен співак, даючи звук, орієнтується на свого сусіда, свою партію, і на всі інші партії хору, щоб вивірити і з точністю ставити свій звук в акорді і в сенсі висоти. Кожен співак і кожна партія намагаються чути весь хоровий акорд, тоді колективне вухо кожної партії підказує їм точне положення їх звуків в акорді».

Диригенту, керуючи дітьми, треба завжди думати про те, як не завадити їм у виявленні їх творчих здібностей. У вимогливості до свого колективу диригентові потрібно бути послідовним і йти від посилюючого виконання завдань до складніших питань. При цьому треба враховувати творчі можливості хору, його творчий потенціал і спроможність. Вимоги посилюються поступово, по мірі професійного росту колективу. Хормейстер повинен відчувати, коли хор уже вичерпав свої сили і не спроможний для подальшої роботи, коли зникає творча зацікавленість. Слід пам'ятати, що зайва робота безкорисна і втомлююча, не сприяє підвищенню ні індивідуальної майстерності, ні художньо-виконавського рівня. Відносини диригента та хору повинні спиратися на авторитет хормейстера, повагу, довіру та любов до нього. Вирішальний вплив на дітей справляє особистість керівника, його професійність, якості душі, а особливо його вміння любити дітей.

Диригентське прочитання та трактовка музичного твору є визначальною для всіх учасників хору, можна сказати, що диригент є посередником між автором та учасниками хору. Керівник повинен:

- Вміти конкретизувати своє розуміння музичного твору, форми, стилістичні особливості;
- Привести весь колектив у творчий стан, захопити його, змусити співати так, як це чується диригенту;
- Хормейстер повинен вміти не тільки ясно і яскраво виявляти свої виконавські наміри, а й домагатися їх реалізації під час репетиції, а потім у ході концертного виступу.

Щоб хорове виконання було високохудожнім, потрібні не тільки високий фаховий рівень диригента і виконавців, але й безперервний творчий контакт між ними і повне взаєморозуміння. Справжній виконавський ансамбль може формуватися внаслідок творчих контактів, внутрішньо-глибоких і органічних. Тому кожен хорист повинен відчувати надзвичайний інтерес до інших учасників хору, єднатися з ними не тільки голосом, а й душею. Лише тоді диригент і колектив почнуть думати даними образами, дихати одними мелодичними фразами, відчувати єдине биття темпо-ритму. З хористами, які не відчують інших хористів, так само як і диригента, створити справжній ансамбль неможливо. Досвідчені хормейстери також слідкують за психологічним « кліматом» у своєму колективі, піклуються про попередження конфліктів та напружених відносин

між хористами. Керівник завжди намагається все побудувати на повазі до учнів, роздивитися в них рівноцінних партнерів, своїх колег, просто молодших за віком.

Зараз, у сучасному хоровому мистецтві виконання отримує театральне трактування – зорово-образне, яке закладене ще задумом автора. Виступ хору стає «хоровим театром», з явними ознаками синтезу мистецтв: хореографічного, музичного, театального. На всіх етапах в дію вступають фольклорний елемент та стилізація.

Підводячи підсумки, хотілось би відзначити, що в дитячому хорі об'єктом впливу диригента є дитина, її розум, душа і серце. Це поєднує диригентську діяльність з педагогічною та виховною. Диригент, як режисер та педагог, розробляє драматургію педагогічної дії, створює бачення того чи іншого сюжету, виступає, як активний «транслятор» виховних ідей і установок. Ці різні творчі процеси об'єднує стадія спілкування, взаємодії, яка схожа з педагогічною та режисерською – вплив людини на людину і спонукання переживання у слухачів. Справжній диригент прагне всіляко пробуджувати, заохочувати і зміцнювати творчу свідомість, артистичну свободу і цілеспрямованість хористів. Тільки тоді він завоює високий авторитет і повну довіру до себе, створить ту атмосферу ідеального взаєморозуміння, за якої хор з півслова відчуває наміри свого керівника, готовий вільно, без спонукання прийняти і розділити їх.

Список літератури

1. Бурбан М.І. Українські хори та диригенти / М.І. Бурбан. – Дрогобич: Посвіт, 2007. – С.630-639.
2. Доронюк В.Д. Диригент шкільного хору.: навч. посіб./ В.Д. Доронюк, Я.І. Серганюк, Ю.М. Серганюк. – Івано-Франківськ: ПНУ ім. В.Стефаника, 2010. – С.61-78.
3. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теорія. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.Л. Живов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – С.20-47, 59-70, 74-87.
4. Лашенко А.П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития/ А.П. Лашенко. – К: Муз. Україна, 1989. – С. 118-129.
5. Мархлевський А.У. Практичні основи роботи в хоровому класі /А.У. Мархлевський. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 19-44.
6. Махинько О. Актуальное інтерв'ю о хоровом воспитании / О. Махинько // Музыка и время. – 2010. – № 8. – С.28-31.

7. Никольская-Береговская К.Ф. Русская вокально-хоровая школа: от древности до XXI века: учеб. пос. для студ. высш. учеб. заведений / К.Ф. Никольская- Береговская. – М. :Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – С.209-222.

8. Сенченко Л.І. Формування хорового мислення диригента / Л.І. Сенченко. – Рівне: РДІК-«Ліста», 1998. – С. 79-94.

9. Чесноков П.Г. Хор и управление им: пособие для хоровых дирижеров / П.Г. Чесноков. – М.: Гос. Музыканое издательство, 1961. – С. 21-26, 50-52, 88-109, 158-173.

Середа Наталія Володимирівна,
викладач вокально-хорових дисциплін
школи мистецтв при Чернігівському музичному коледжі
імені Л.М. Ревуцького

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ПІДГОТОВКИ УЧНІВ ДО АКАДЕМІЧНОГО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ

У контексті багаторічних педагогічних досліджень в процесі навчання учнів мистецьких шкіл, особливу актуальність набуває наукове осмислення проблем виконавського мистецтва. Концертні виступи займають особливе місце в учбовому процесі дитини.

Проблема психологічної підготовки музиканта-виконавця до концертного виступу – дуже важлива, вона хвилює багатьох викладачів, психологів, виконавців. І це не дивно, адже результатом діяльності будь-якого виконавця є публічний виступ. Ця подія завжди дуже відповідальна і викликає хвилювання, тривогу.

Актуальність дослідження даної проблеми обумовлена загальнонауковим інтересом до прийомів подолання психологічних перешкод на шляху якості публічного виступу і необхідністю цілісного педагогічного осмислення специфіки виконавства в проблемному полі сучасної музичної науки.

Мета дослідження – визначити основні проблеми у підготовці до концертного виступу, виявлені на матеріалі досвіду творчої діяльності виконавців.

Розглядаючи причини зривів, що відбуваються з виконавцем на сцені, хочеться детальніше зупинитися на проблемі сценічного хвилювання. Проблему концертного хвилювання не обходить не один дослідник у галузі музичної педагогіки та психології.

Самоконтроль у дітей, як правило, не розвинений. Вони не знають, якими внутрішніми прийомами можна трохи заспокоїти себе, як поводити себе на сцені при індивідуальному виступі. А головною хворобою серед недосвідчених музикантів є випадання тексту, «провали» в пам'яті, від яких не застраховані навіть досвідчені майстри. Як писав видатний виконавець і педагог Г. Коган: «Виконавець хвилюється від того, що боїться забути, а забуває від того, що хвилюється» [3, с. 63].

Концертне хвилювання потрібно розглядати як різновид емоційних станів, які залежать від особистісних властивостей індивіда. Є два різновиди естрадного хвилювання: «хвилювання-підйом» і «хвилювання-паніка». Внаслідок індивідуальних особливостей психічної організації кожного виконавця, стан хвилювання по-різному відбивається на якості виконуваних творів.

Найчастіше на цьому етапі відбуваються зриви, які завдають серйозні психічні травми навіть дуже обдарованим виконавцям, що часом є причиною їх відмови від сценічних виступів.

М. Римський-Корсаков – великий композитор часто повторював, що естрадне хвилювання тим більше, чим гірше вивчений твір.

Кожен виконавець по-своєму відчуває психологічний стан перед виходом на сцену. Хтось дуже боїться помилитися, забути текст, а хтось хоче скоріше піти додому, бо йому все набридло, хтось збентежений атмосферою залу. Але все ж таки більшість з радістю чекають на спілкування з публікою.

Видатні музиканти і педагоги: Г. Вільсон, Г. Коган, К. Малініна, М. Тараканов, Ю. Цагареллі пропонують ряд методів і прийомів, які підвищують психологічну стійкість виконавця на сцені. В основі профілактичної роботи лежить метод саморегуляції. На уроках допомагають різні вправи:

1. Уяви, що ти пірнув у воду. Чи можна в цей момент думати про щось прекрасне? Тільки скоріше врятуватися, зібравши всю силу волі. Також потрібно вчитися занурюватися у виконуваний твір. Всі думки повинні скеровуватися тільки на якість виконуваного твору.

2. Прислухатися до себе. Уяви, що навколо нікого немає, і повністю зосередься на своїх відчуттях. Прислухайся: до свого подиху, до того, як б'ється твоє серце, який при цьому настрій.

3. Дихальна вправа: надування уявної кульки. Вдих через ніс, видих через рот.

Є певні шляхи і засоби послаблення наслідків сценічного хвилювання. Професор М. Тараканов у своїй роботі радив використовувати психологічний метод примноження – метод «метафори», (це пробудження прихованих можливостей юних музикантів через усвідомлення творчого підйому).

4. Уявити сходження на гору – метафора символізує шлях вгору, подолання труднощів, проходження шляху невеликими відрізками від вершини до вершини.

5. Дитина затиснута під час виступу. Використовувати символ річки. Спокійне внутрішнє споглядання води допомагає заспокоїти і висловити емоційний стан.

Ще один з методів подолання страху сцени – метод самонавіювання. Викладачу потрібно вселити впевненість учня у своїх думках: «У тебе гарний настрій, у тебе добре вивчена програма, ти виконуєш з задоволенням і хочеш поділитися цим з публікою». Учневі слід повторювати собі перед виходом на сцену: «Я з нетерпінням чекаю концерту. Я контролюю і слухаю своє виконання. Я забуваю про страх. Я емоційно стійкий і вірю в себе».

Дуже важливий режим напередодні виступу: незадовго до виходу на сцену педагогу треба припинити всі зауваження. В день концерту не потрібно багато займатися. Корисно виконувати програму в неквапливому русі, в спокійній манері. Добре виспатися, це заспокоює нервову систему і позбавляє голову від непотрібних думок. З'їсти трохи цукру. Солодке зменшує відчуття «ватних ніг», «тремтіння рук».

Важливо під час підготовки до концертного виступу правильно розподілити час, щоб не було «судомного» вивчення напередодні виступу. Твір має бути міцно вивчено напам'ять задовго до цього. Але якщо зрив на сцені стався – не треба повторювати, починати спочатку. Найкраще зосередитися та продовжити спокійно виступати далі. Головний засіб боротьби з «хвилюванням-панікою» – це захопленість своєю справою.

Розглянувши причини концертного хвилювання, можна сказати, що велику роль для успішного виступу відіграє правильний

психологічний настрій музиканта, який впливає як на ефективність роботи, так і на стабільність виступу. Головне, щоб, виходячи на сцену, виконавець вірив у себе, в своє виконання. Не потрібно боятися емоційних виступів, емоція – це вираз життя і не мати її, значить не жити.

У практиці роботи з хором та вокальним ансамблем доволі часто доводиться стикатися з учнями-виконавцями різних відділів.

У інструменталістів та співаків дещо різні співвідношення сценічних хвилювань та засобів виявлення артистизму при публічному виступі. Якщо учні сольного співу вже мають досвід виступу, дивлячись в зал зі сцени, то для дітей, які виконують твори на інструменті, виступ в колективі стає новим дуже важким питанням у психологічному стані. Але згодом цей різновид колективного виступу на сцені допомагає їм краще долати свої страхи при індивідуальному виконанні, більше звикати до сцени.

Розвинений дитячий колектив являє собою необхідну умову самоствердження особистості. Для дитячого колективу характерний дух змагання, що сприяє його творчому зростанню. Спілкуючись в колективі, юні музиканти рівняються на кращих, переймають один в одного досвід, вдосконалюють професійні навички.

Важко вивести однакові для всіх «рецепти» психологічної підготовки до публічного виступу, кожен повинен обрати для себе свій власний перевірений часом спосіб підготовки до концертного виступу. Не варто боятися невдач і помилок – це теж свого роду досвід.

Колективи дають можливість виступити на сцені більшій кількості учнів, що особливо важливо для тих дітей, які не можуть виступати сольо, дають можливість учням відчувати результат роботи. Саме в колективі юний музикант може повніше розкритися, найкращим чином виявити себе, долаючи психологічні перепони виконання, розвинути кращі сторони свого обдарування.

На завершення хочеться сказати про те, що будь-який музикант-виконавець повинен пам'ятати, що на сцені він зобов'язаний забути про страх і всі свої зусилля і думки спрямовувати на осмислення тієї музики, яка буде ним виконуватись. Він повинен виступати посередником між композитором і слухачем, показати найкраще, на що він здатний.

Список використаних джерел

1. Возрастная и педагогическая психология / Под ред. А.В. Петровского. – М.: Просвещение, 1973. – С. 66-97
2. Вильсон Г. Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники / Г. Вильсон // Перевод с англ. – М.: Когито-Центр, 2001. – 384 с.
3. Коган Г. У врат мастерства / Г. Коган. – М.: Советский композитор, 1958. – 115 с.
4. Малинина Е.М. Вокальное воспитание детей / Е. Малинина. – Л.: Музыка, 1988. – 88 с.
5. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни / Н.А. Римский-Корсаков. – М., Л.: МУЗГИЗ, 1955. – 396 с.
6. Тараканов Н.Е. Восприятие музыкального образа и его внутренней структуры / Н.Е. Тараканов // Развитие музыкального восприятия школьников / Ред. кол. В.Н. Белобородова, К.К. Платонов, М.А. Румер, М.В. Сергиевский. – М.: НИИ ХВ, 1971.
7. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. – М.: Академия, 1947. – 335 с.
8. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю.А. Цагарелли. – СПб.: Композитор, 2008. – 367 с.

Іванова Вікторія Валеріївна,

викладач вокально-хорових дисциплін

Чернігівської міської школи мистецтв

ТВОРЧИСТЬ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ ТА ВИКОРИСТАННЯ ЇХ МУЗИКИ В ХОРОВИХ КОЛЕКТИВАХ

Розвиток світської хорової музики в Україні почався в першій половині ХІХ століття. Величезним внеском у неї була творчість М. Лисенка, головно на тлі оригінальної творчості, зокрема й широко розбудованих хорово-оркестрових кантат та хорових обробок народних пісень. Після М. Лисенка визначними творцями хорової музики були: М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць, С. Людкевич, П. Козицький, Б. Левитський та інші.

У творчості українських композиторів 1920—1960-х хорова музика відійшла на другий план, але у представників сьогочасної музики (Леся Дичко, Іван Карабиць) вона знову набирає ваги. До репертуару хорових колективів входять твори сучасних композиторів: Л. Горової, Б. Фільц, І. Францескевич.

Леся Горова – талановитий композитор, чарівна жінка; її неймовірні пісні, в тому числі – для дітей. Її перший інструмент – бандура. На кожному академічному концерті, крім навчальної програми, вона грала ще й авторські п'єси. В першому класі з'явилася її перша пісня – слова і музика писались одночасно. З того часу це стало для неї необхідністю та приносило задоволення. Свої перші пісні Леся записувала у шкільних зошитах. У дитинстві пісні записувала «магічним олівцем», який заточувала тільки зубами. У той час Леся щиро вірила, якщо вона його не «погострить» зубами, то нічого не напише. У 1989 р. закінчила музичну спеціальну школу ім. С. Крушельницької. У 1994 р. закінчила Львівську державну консерваторію ім. Миколи Лисенка, спеціальність — композитор, викладач теоретичних дисциплін. Навчалася в класі відомого українського композитора професора Мирослава Михайловича Скорика. Після закінчення консерваторії працювала викладачем у Львівському державному музичному училищі ім. Станіслава Людкевича. З 1996 року працює у Вищому мистецькому коледжі Київської дитячої Академії мистецтв викладачем імпровізації та композиторської техніки. Серед учнів – лауреати міських, всеукраїнських та двоє лауреатів міжнародних конкурсів юних композиторів. З 16 років працює на професійній сцені. Дебютувала у жанрі авторської пісні на першій «Червоній Руті'89» у Чернівцях, отримала диплом. Брала активну участь у конкурсах та фестивалях: «Пісенний Вернісаж», «Мазепа-фест», «Тарас Бульба», «Вітер зі Сходу», «Сопот»; «Леутар» (Молдова), молодіжний рок-фестиваль у м. Дербі (Велика Британія), «Жакерія» (Польща).

Фільц Богдана Михайлівна – композитор, музикознавець, старший науковий співробітник відділу музикознавства інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України, кандидат мистецтвознавства (PhD). Народилася 14 жовтня 1932 р. в день свята Покрови у м. Яворів на Львівщині. До близьких родичів Богдани Фільц належать легендарна співачка Соломія Крушельницька, художниця Ярослава Музика, композитор Мирослав Скорик. Успішно закінчила музичну школу-десятирічку, вступила до

Львівської консерваторії, де поталанило на видатних наставників Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Анатолія Кос-Анатольського. Завершила навчання на двох факультетах: історико-теоретичному та композиторському (з відзнакою). Переломним вважає 1959 р., коли стала аспіранткою Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Науковим керівником Богдани Фільц був славетний композитор Левко Ревуцький, у 1964 р. захистила кандидатську дисертацію. Написала монографії «Фортепіанна творчість В. Косенка», «Хорові обробки українських народних пісень», «Український радянський романс», «Гармонія солоспіву» та інших. У доробку Богдани Михайлівни твори для симфонічного оркестру («Верховинська рапсодія»), концерт для фортепіано з оркестром, п'єси для бандури, скрипки, фортепіано, духовні твори, хори, солоспіви на слова Тараса Шевченка («Сирітка», «Вітер в гаї», «Маленькій Мар'яні», «Ой, на горі роман цвіте»), вокальні ансамблі («Вітре буйний», «Тече вода з-під явора»), Лесі Українки, Володимира Сосюри, Адама Міцкевича, Ліни Костенко («Весняні сценки» та «Осінні сюжети»), Олександра Олеса (цикл «Хорові акварелі»), обробки українських народних пісень, пісні для дитячих хорів («Земле моя», «Любимо землю свою»). Окреме відгалуження вокальної музики становлять твори релігійного спрямування. Автор розділів багатотомної «Історії української музики», незмінний автор статей і редактор Української музичної енциклопедії та ін. Нині працює в галузі історичного та теоретичного музикознавства, музично-естетичного виховання дітей та молоді, а також музичної генеалогії.

Музика Богдани Фільц виразно позначена неповторною індивідуальністю. У фортепіанних, камерно-інструментальних та оркестрових творах відчувається романтична окриленість та національний колорит, відображення дум і мрій рідного народу. Твори композиторки звучать у програмах міжнародних фестивалів.

Творча праця Богдани Фільц оцінена державою і суспільством. Лауреат премій ім. Миколи Лисенка та ім. Віктора Косенка, лауреат Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми III тисячоліття», стипендіат Президента України та Фонду інтелектуальної співпраці «Україна — XXI ст.», нагороджена орденом Святої великомучениці Варвари, відзнакою «За досягнення в розвитку культури». За вагомий особистий внесок у розвиток української культури, створення високохудожніх музичних творів присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України» (1999).

Францескевич Інна – лауреат міжнародних конкурсів і фестивалів. Втім, цими і постаєми її творчий потенціал не обмежується – митець і композитор Інна пише і слова для своїх пісень. Водночас, вона активно співпрацює з одеськими поетами С. Дмитрієвим, В. Полтавчуком, М. Щербанем, М. Кошелапом, В. Бондаренко. Композитор, співачка, викладач вищої категорії, завідувач вокально-хоровим відділом і керівник вокального ансамблю викладачів ДШМ № 6 м Одеси, І. Францескевич народилася 20 листопада 1978 р. у Одесі. У школі ім. проф. П. Столярського вчилася на фортепіанному і теоретичному отделах. Закінчила Одеську державну музичну академію ім. А.В. Нежданової, отримала два дипломи з відзнакою за спеціальністю «композитор, викладач» і «опера, концертна співачка, викладач».

Незважаючи на всі складнощі й перипетії в Україні нинішнього часу, хорове мистецтво залишається життєздатним. Воно витримало суперництво із засобами масової інформації, де в теперішній час зароджуються нові види творчості, які не завжди несуть високу естетику та відповідають нормам моралі. Сьогодні в державі виховні заклади естетичного впливу на людину, тим більше на юну, все ще не підтримуються повною мірою. І хоча ніхто не заперечує значення виховної ролі мистецтва, але ніхто і не відстежує негативного впливу масової поп-культури, не ставить бар'єра проти низькоартісної художньої продукції в галузі культури та естетичної освіти.

Наразі, поняття художнього (позитивного) та антихудожнього (негативного) не мають чітко визначеного трактування і не входять в сучасні нормативи художньо-естетичного виховання.

Якщо раніше ця проблема вирішувалася авторитарним шляхом, переважно засобами цензури, а також політичними і громадськими організаціями, при цьому не завжди справедливо, то сьогодні вважається, що кожна освічена людина зможе самотійно визначати ступінь позитивного або допустимий рівень негативного у всіх сферах життя, в тому числі й у мистецтві.

Насамперед керівник хору та його педагоги повинні твердо усвідомити свою мету й завдання створення дитячого хору та згідно з ними будувати роботу колективу.

Література

1. Витвицький В. Хорова музика / В. Витвицький // Енциклопедія українознавства: Словникова частина: [в 11 т.] / Наукове товариство імені Шевченка; гол. ред. проф., д-р Володимир

Кубійович. – Париж, Нью-Йорк, Львів, К.: Глобус, 1955 – 2003.
Словникова частина. – Т. 10.

2. Хорова музика Богдани Фільц: до проблеми комунікативності національних традицій у ситуації постмодернізму.
Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.etnolog.org.ua>

Огер Наталія Григорівна,
викладач вокально-хорових дисциплін
Чернігівської міської школи мистецтв

АРАНЖУВАННЯ ХОРОВИХ ТВОРІВ ДЛЯ ДИТЯЧОГО ХОРУ

Репертуарна проблема у художній творчості виконавського колективу – одна з найголовніших. Вона постає навіть перед досвідченими керівниками й диригентами різних хорових колективів – професійних чи аматорських, студентських чи шкільних. Особливо гостра вона для педагогів-музикантів дитячих хорів. Ще одне проблематичне питання – пошук нових, «свіжих» творів, які відповідають потребам сучасних учнів. Адже, дитячий хоровий репертуар, який десятиліттями активно брався до роботи хормейстерами, сьогодні не цікавий школярам, насамперед, у тематичному і стильовому відношенні. Працюючи хормейстером на філії міської школи мистецтв при ліцеї №32 м.Чернігова, викладачі також стикаються з подібною проблемою. Через невелику кількість учнів, у школі відсутній поділ на молодші, середні та старші хори. Для першокласників є вокальний ансамбль, де діти 6-7 років роблять перші кроки у колективному музиченні. Учні з другого по восьмий клас об'єднані в один хоровий колектив. Це діти 8-15 років. Як наслідок, стає складне завдання по вибору репертуару, який би був цікавий та доступний для всіх хористів, але не зовсім дитячий, що б подобався і підліткам. Однак він повинен бути і не дуже складним та зрозумілим для молодших учнів. Обрані твори мусять вирізнятися, по-перше, діапазоном, вокальністю, зручністю голосоведіння, а по-друге, – сприйняттям дітьми кола образів, що мають цікавити дитину,

зачіпати її серце. Тому в роботі з хоровою літературою я намагаюся пристосувати обрані твори для особливостей свого колективу. Для цього я використовую знання з хорового аранжування.

Хорове аранжування (від французького *arranger* – упорядкувати) – це пристосування перекладення твору, написаного для одного типу або виду хору на інший. У практичній роботі хормейстера в аранжуванні виникає потреба тоді, коли твір цікавий за змістом, але не може бути виконаний колективом в оригінальному, авторському варіанті. Тому, в залежності від кількісного та якісного складу хорового колективу, його вокальних можливостей та технічної рухливості, нерідко виникає потреба в певній переробці партитури. Одним з головних завдань хорового аранжування є дбайливе відношення до оригіналу музичного твору. Роблячи переклад того чи іншого твору, слід пам'ятати, що за будь-якого різновиду хорового аранжування автор її зобов'язаний зберегти: головний музично тематичний матеріал оригіналу; ладову структуру; гармонічну мову; ритм і темп; літературний текст. При аранжуванні змінюється тільки вид (кількість голосів) і тип (склад) хору. Дозволені лише деякі втручання в оригінал:

1. Передача головного тематичного матеріалу в інший, у порівнянні з оригіналом, регістр хорової партитури.

2. Додавання акордових звуків, що не порушують гармонічну мову оригіналу, за умови перекладання хору з малою кількістю голосів на багатоголосий хор (наприклад, подвоєння в октаву важливого голосу в партитурі, подвоєння окремих акордових нот).

3. Вилучення деяких звуків в багатоголосному акорді за умови перекладання змішаного хору для виконання колективом з меншою кількістю голосів (можна «зняти» наприклад, октавні й унісонні подвоєння, іноді опустити квінту в чотириголосних акорді, «прибрати» одну з акордових нот, яка не впливає на гармонійну функціональність).

4. Зміна обернень акордів при збереженні головної мелодійної лінії.

5. Зміна фактури в порівнянні з оригіналом.

6. Зміна тональності, коли теситура основної мелодії не відповідає реальним можливостям виконавців.

Двоголосний спів є найбільш поширеним видом виконавства в молодших і середніх дитячих хорових колективах. Спів в два голоси це для школярів «перші кроки» від звичного унісону. Основні поєднання голосів у двоголосних партитурах – паралельне і

самостійне. Паралельний рух голосів полегшує роботу над строем і ансамблем, сприяє злиттю хорового звучання. Але другий голос позбавлений самостійності, повністю вторить першому. Його називають «другий». Діти, що співають другий голос, непомітно «перекочовують» у перший, це створює значні труднощі в розучуванні. Самостійний рух – кожен голос має самостійну лінію, при цьому, завдяки несхожості партій, «сповзання» другого голосу до першого не відбувається. Другий голос повинен бути простим і зрозумілим, переважно діатонічним, не мати непідготовлених стрибків та інших незручних мелодійних ходів. Початок звучання другого голосу, буває одночасний і з запізненням.

Переклад з триголосного хорового твору на двоголосний пов'язаний зі зменшенням числа голосів. Розглянемо два основних способи перекладу. Перший спосіб є більш простим. Він полягає в повному виключенні одного з голосів. Вилученню зазвичай підлягає середній голос, так як він менш виразний і гірше запам'ятовується. Якщо ж загальний обсяг триголосної партитури – октава і більше, то виключення середнього голосу створює дуже широкі інтервали між голосами, що неприпустимо. Отже, перший спосіб – перекладання шляхом виключення одного з голосів – не може постійно застосовуватися. Інший спосіб перекладання складніше попереднього, але має в порівнянні з ним незаперечні переваги. Головною рисою другого способу є введення в аранжування творчого начала: створення нового хорового голосу на основі наявного матеріалу.

Переклад з чотириголосного твору на двоголосний виконується тими ж прийомами, але відбір творів ще більш ретельний. На відміну від триголосних, більшість чотириголосних жіночих і особливо чоловічих хорів написано для дорослих і розраховано на великий діапазон, на сформовані голоси, яскраві тембри і високу майстерність виконавців. Перший спосіб, малоприйнятний, недоліки в зв'язку зі складністю оригіналу лише зростають. Другий спосіб дозволяє добитися великих музичних результатів. Кращий варіант – II сопрано. Ця партія є найбільш мелодійною.

Переклад з чотириголосного мішаного хору на двоголосний однорідний хор. Перший спосіб можна використовувати тільки, коли при виключенні середніх голосів, залишені крайні утворюють вдале поєднання, коли діапазон басового голосу невеликий і він звучить в середній або високій тесситурі. Більшість гармонічних партитур не дає такого вдалого поєднання.

Хоровий спів на три голоси в порівнянні з двоголоссям – вищий щабель хорового виконавства. Триголосний хоровий спів ставить перед аранжувальником нові завдання. Перша група завдань пов'язана зі збільшенням віку виконавців. Більш високий ступінь розвитку співочого апарату, музичного слуху. Друга група завдань пов'язана з тим, що триголосна структура, в зіставленні з двоголосною представляє більш досконалу форму організації хорового звучання, триголосне перекладення відкриває можливість більш повноцінної передачі різних музичних особливостей оригіналу, ніж двоголосна. Триголосна хорова фактура розкриває і більш широкі можливості варіювання регістрово-тембрових поєднань хорових партій. У тісному розташуванні, хорові акорди звучать компактніше, повніше, соковитіше, ніж у широкому. Розумне поєднання тісного і широкого розташування увиразнює голосоведення і збагачує загальне звучання партитури. Середній голос триголосної партитури при аранжуванні вимагає до себе особливої уваги.

Переклад чотириголосної партитури на триголосний дитячий хор виконується вже відомими способами. Застосування того чи іншого способу залежить як від складу партитури, так і від особливостей дитячого колективу. В обох випадках завдання аранжувальника однакове: зменшивши кількість голосів з чотирьох до трьох, максимально зберегти художні переваги оригіналу; виразність його мелодійних ліній, гармонійну мову і характерні риси голосоведення. Перший спосіб застосовується до партитур, в яких нижній голос постійно, а не епізодично подвоєний в будь-якому з верхніх голосів (коли основу гармонії складають тризвуки, а не септакорди), і хорова фактура являє собою найпростішу гармонізацію будь-якої мелодії. Застосовуючи перший спосіб, тут можна повністю і безболісно для музичного змісту виключити одну голосову партію. Друге сопрано має співучу, досить виразну лінію і добре доповнює провідну мелодію. Другий альт є гармонійною основою. Залишається перший альт – дуже статичний, одноманітний. Вихід з проблеми полягає в частковому перенесенні нижнього голосу на октаву вгору. «Основою» нижнього голосу перекладання доцільно зробити II альт оригіналу, що збереже гармонійну структуру, голосоведення і розташування акордів. «Основою» ж середнього голосу вибирають з двох середніх голосів. Як «основу» другого голосу візьмемо I альт. Однак не буде великою помилкою, якщо замість I альта «основою» стане II сопрано: адже головне завдання аранжування створити з цих двох голосів оригіналу

один середній голос. «Основою» краще зробити голос, який в процесі аранжування зазнає менше змін. Це 1 альт. Звуки «основи» можна замінити інтонаціями II сопрано. При такому підході і зберігається терцовий рух верхніх голосів на «нерухомій» опорі третього голосу. Як бачимо, виразно-сміслові «навантаження» виявилось найбільшим в «основі», створеної на базі альтового, а не сопранового голосу. Перекладення зберегло гармонію оригіналу, характерні риси його внутрішнього голосоведення, вид і розташування акордів.

Чотириголосні дитячі хорові колективи формуються з учениць старших класів. До цього часу їхні голоси, які пройшли період мутації, близькі до голосів дорослих жінок: набувається велика повнота і насиченість звуку, виявляються більш певні, ніж раніше, темброві риси. Але сила голосу і його діапазон значно вужчий і менший, ніж у дорослих. Це одна з найважливіших обставин, яка неодмінно має враховуватися при аранжуванні.

Чотириголосний хор дівчат є найбільш високоорганізованим і володіє максимальними можливостями художнього виконання. Діапазон досягає двох октав. Сила звуку доходить до форте. Голосові регістри виявляються більш виразно і можуть бути використані більш сміливо, ніж в триголосі. В роботі чотириголосним складом розширюються можливості аранжування: з'являються додаткові варіанти поєднання голосів. До репертуару такого хору досить широко включаються твори для дорослих виконавців. Характерна особливість аранжування чотириголосних мішаних хорів для чотириголосних однорідних складів в тому, що з багатшого в регістровому і темброво-виразному плані, твір передається складу з більш скромними засобами і можливостями, якими є однорідні хори. Тому не всякий твір, написаний для мішаного хору вдається, без шкоди для його художнього образу, аранжувати для однорідного складу.

При перекладі вокальних творів для хору доцільніше розглядати діапазон хорових партій. Можна змінити тональність, якщо виконання твору незручно для хору. У цьому випадку робиться транспонування. Переклади пишуться в однорядковій або дворядковій партитурі і розраховані на однорідний дитячий хор. Голоси позначаються римськими цифрами (I, II) і пишуться в скрипковому ключі. У двоголосному хорі, використовують співзвуччя недосконалих консонансів (терції, сексти), досконалих (чиста октава, квінта, кварта) і дисонуючі інтервали (секунди, септими і т.д.), якщо при цьому не будуть порушуватися гармонія і голосоведення.

Основна мелодія пишеться в I голосі, II, III голоси будуються по гармонії акомпанементу: вони повинні бути мелодійними, легко інтонуватися і відповідати вимогам голосоведення. Тому при перекладі на кожен відрізок твору робиться декілька можливих варіантів, з яких вибирається найкращий. З точки зору акустики, найкраще звучання однорідного хору досягається в тісному розташуванні голосів. Інтервали в хоровій партитурі можуть бути подані як в тісному, так і в широкому розташуванні. Але з метою більш сприятливого поєднання голосів по вертикалі, краще, щоб II партія знаходилася від I на інтервал менше октави. Бажано уникати хроматизмів, так як діатонічні інтервали інтонуються легше, ніж хроматичні.

Література:

1. Заболотний І., Шевкун Т. До проблеми хорового репертуару / І. Заболотний, Т. Шовкун. – К., 2017.
2. Томская А. Методические рекомендации по организации выполнения заданий студентами по аранжировке музыкальных произведений / А. Томская. – Якутск, 2016.

Коноваленко Євгенія Олександрівна,
викладач по класу хореографії
Сновської дитячої музичної школи імені Н.Г.Рахліна

НАРОДНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО. РОЛЬ ВЗАЄМОВПЛИВУ ПРОФЕСІЙНИХ ТА АМАТОРСЬКИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ

У сучасних умовах глобалізації, транснаціоналізації, нівелювання особливостей традиційної культури, необхідно сприяти збереженню та розвитку надбань українців. Тому важливою складовою відродження традицій є проблема самоідентифікації, усвідомлення унікальності та неповторності духовних надбань свого етносу. Сьогодні актуально наукове осмислення розвитку різних видів мистецтва українського народу. Серед інших, важливе значення має народна хореографічна культура.

Український танець займає значне місце серед культурних скарбів нашого народу. Широка популярність українського танцю в нашій країні та за кордоном пояснюється невичерпним багатством тем і сюжетів. У танцювальних образах розкривається національний характер народу, відображаються явища, запозичені безпосередньо з його побуту та праці, рідна природа тощо.

Загальні питання даної проблеми розглядалися за допомогою таких джерел: В. Верховинець, А. Гуменюк, К. Василенко, В. Годовський. Їх роботи мають фундаментальні основи вирішення даної проблеми. Також історичний внесок у вивчення проблеми внесли: О. Семак, О. Бурля, Т. Ткаченко. Певний вплив на вирішення даного питання мали К. Зацепина, А. Климов, К. Рихтер, Н. Толстая, Е. Фарманянц.

Методологічною основою дослідження були принципи історично-порівняльного, проблемно-хронологічного, культурологічного та мистецтвознавчого аналізу української народної хореографічної культури. Застосовані також історико-типологічний, ретроспективний, синхронний та описовий методи.

Проведене дослідження дозволило виявити особливості та національні стилістичні ознаки професійної та аматорської хореографії українців, виявити основні танцювальні рухи та виразні засоби народної хореографії, висвітлити історіографію розвитку танцювальної культури українців в означений період.

Основна мета доповіді – визначити етапи розвитку Української народної сценічної хореографії в означений період. Взаємовплив професійного та аматорського хореографічного мистецтва.

В результаті проведеного дослідження було виявлено, що важливим напрямом роботи клубних закладів, мистецьких шкіл у сучасних умовах є розвиток народної аматорської та дитячої творчості. Перевага заняття аматорською творчістю, перед іншими видами дозвіллевої діяльності, в тому, що воно дає простір для самореалізації особистості, сприяє формуванню, починаючи з молодого віку високих естетичних смаків, активної громадянської позиції і завдяки державній підтримці доступне для різних категорій населення, незалежно від освітнього чи майнового цензу. Часто це перший етап, поштовх, для подальшого професійного навчання мистецтву гри на музичних інструментах, хореографії, хоровому співу, театральному мистецтву, заняттям образотворчим мистецтвом тощо [1, с. 5-16].

Участь у концертах, виставках, фестивалях, систематичні заняття мистецтвом підвищують фаховий рівень учасників художніх колективів, гуртків, студій, прививають навички адаптації в колективі, що, безперечно, позитивно відобразиться в дорослому житті.

Аматорські колективи – джерело народної творчості. Відзначається посиленням і опорою на носіїв фольклорної танцювальної традиції, тісними зв'язками з етнорегіональними й локальними пісенними та музично-інструментальними, танцювальними традиціями, переважанням сімейно-побутової тематики українських народних пісень та танців, створених композиторами-аматорами або керівниками колективів. В. Верховинець, видатний український фольклорист, етнограф й хореограф, зазначав, що українське хореографічне мистецтво має вивчати народний танець «...з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок», який «...перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя...» [2, с. 149].

На відміну від аматорського, професійне хореографічне виконавство, пов'язане з трудовою діяльністю артистів, що володіють комплексом теоретичних знань і практичних навичок, набутих у результаті фахової підготовки й досвіду роботи.

Професійна форма характеризується такими ознаками: принцип фінансування, багатоманітність тематичної та жанрово-стильової палітри репертуару, рівень виконавської майстерності, музично-теоретична підготовка виконавців, прагнення до індивідуалізації виконавського стилю. Відомий балетмейстер П. Вірський підняв український народний танець на надзвичайно високий художній і естетичний рівень і не тільки в державному колективі, у якому він творив і не тільки в Україні а по всьому світу [3].

Таким чином, професійним та аматорським колективам необхідно співпрацювати, збагачувати знання, брати участь у фестивалях, концертах, виставах підвищувати свій фаховий рівень та навички. Танець – це яскрава творчість народу, яка відображає емоційний художній багатівіковий побут. Ґрунтуючись на дослідженнях мистецтвознавства, етнографії і фольклористики К. Василенко, А. Гуменюк, можна стверджувати, що єдиним джерелом виникнення різноманітних видів мистецтва, зокрема, музики вокальної й інструментальної, танцю, була синкретична

народна творчість. Особливо обрядові й трудові пісні, веснянки, купальські та весільні – збереглися з іграми, танцями, хороводами, піснями [4, с. 612].

У нашого народу є власне культурне надбання, яке ми повинні зберігати і збагачувати. Обов'язком нашого часу є і надалі сплітати вінок нашої української культури, вплітаючи туди квітки чарівних народних танців, щоб міцно з'єднували ланцюг нашого родоводу. Обов'язково створювати щось нове, сучасне, неповторне, але ні в'якому разі, не забувати традиції та надбання нашого народу. Адже танець це своєрідний літопис життя. Народ сам зберігав свої танцювальні скарби, передаючи від покоління до покоління форми танців, їх характер і манеру виконання.

Список використаної літератури

1. Іваницький А. Українська народна музична творчість / А. Іваницький. – К., 1990.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / В. Верховинець. – К.: Музична Україна, 1990.
3. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.virsky.com.ua/vantuh>.
4. Гуменюк А.І. Українські народні танці / А.І. Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1969.
5. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю / Є. Зайцев. – К., 1975. –ч.1.
6. Годовський В.М. Народне танцювальне мистецтво України. Частина 1. Західний регіон / В.М. Годовський, Л.А. Маркевич. – Рівне, РДГУ, Б.р.

Сесія VI.

**Образотворче та декоративно-
прикладне мистецтво в системі
початкової мистецької освіти**

Чернігів

**Чернігівська філія
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв**

14 березня 2018 р.

Матвейцева Ганна Олександрівна,
викладач образотворчого мистецтва
Чернігівської міської школи мистецтв

ВИВЧЕННЯ ОСНОВ КОМПОЗИЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ЖАНРУ НАТЮРМОРТУ

Композиція (від лат. *Compositio*) означає складання, з'єднання поєднання різних частин в єдине ціле відповідно до якої-небудь ідеї. В образотворчому мистецтві композиція – це побудова художнього твору, обумовлена його змістом, характером і призначенням. Предмет «Композиція» у дитячій художній школі є найважливішим предметом, що формує образне мислення дитини, навички творчого переосмислення дійсності, власний погляд на те, що відбувається навколо. Розвиток композиційного мислення у дитини відбувається поступово: від фантазійних робіт і емоційного сприйняття на початковому етапі навчання до композиційних робіт заснованих на самостійному збиранні та вивченні натурального матеріалу. Від інтуїції до аналізу, логічних принципів побудови композиції. Предмет «Композиція» є центром навчального процесу, що об'єднує дисципліни навчального плану з образотворчого мистецтва в освітню програму, спрямовану на формування і розвиток творчої особистості.

Проаналізуємо, як саме залучаються закони композиції під час створення натюрморту. Натюрмортом прийнято називати зображення неживих предметів, об'єднаних в єдину композиційну групу. Походження слова «натюрморт» – французьке – *nature morte* – «мертва натура». Спеціальна організація мотиву – один з основних компонентів образної системи жанру натюрморту. Як і будь-який інший жанр образотворчого мистецтва, натюрморт неможливий без композиції. Більш того, натюрморт – саме той жанр, де композиція грає першорядну роль і вимагає найпильнішої уваги з боку як вчителя, так і учня.

Композицію в натюрморті умовно можна розділити на кілька типів: геометрична, просторова і колірна.

Пляма і лінія. Всі об'єкти мають геометричну або наближену до геометричної форму. Людині властиво асоціювати кожну фігуру з чимось, характерним саме для неї. Так, наприклад, кути підсвідомо асоціюються з покажчиками. Коли довго дивишся на квадрат або

прямокутник, виникає відчуття стабільності (може, тому, що наша підсвідомість домальовує стійку будівлю).

А коло створює відчуття затишку і заспокоює. Варто пам'ятати і про те, що горизонтальні лінії набагато спокійніше вертикальних. Що ж стосується діагоналей, то висхідні лінії – провідні з лівого нижнього кута в правий верхній – виглядають більш напруженими від низхідних. Це пов'язано з європейським мисленням, а саме: манерою письма та читання зліва направо. І перед нашим поглядом постає композиція де доводиться «дертися» по зображенню, щоб дістатися до самого верху. Але в цьому приховано і певне почуття перемоги. Спадаючі ж лінії, що йдуть з лівого верхнього кута до правого нижнього, навпаки, традиційно асоціюються з розслабленням, сумом чи навіть занепадом. Усі ці знання можна і потрібно використовувати у своїх цілях – передачі концепту, ідеї зображеного.

Композиційний центр, простір. Для створення просторової композиції слід пам'ятати про підкреслення композиційного центру. Досягається це шляхом виділення певного предмету в натюрморті, відвівши йому провідну роль. Наприклад, поставити головний об'єкт на передній план, попереду всіх інших. Або налаштувати світло так, щоб основний елемент був висвітлений яскравіше всіх, а ті об'єкти, які опинилися за і перед ним, були висвітлені слабкіше. Задача вчителя полягає в тому, щоб учень конкретно розумів задачу поставлену перед ним, а саме: передачу трьохмірного простору на двомірному.

Колір у натюрморті. Звернувши увагу до психології кольору, ми побачимо, що кожен з кольорів має, крім свого оригінального забарвлення, власне смислове навантаження. Теплі кольори (оранжевий, жовтий, червоний, теракотовий) нагадують нам про літо, сонце, тепло. Це перша асоціація, яка виникає при погляді на композицію, вирішену в цих тонах. Крім цього, з курсу живопису можна дізнатися, що такі предмети здаються візуально ближче. Чого не скажеш про холодні кольори: синій, зелений, рожевий, фіолетовий. Ці кольори трохи віддаляють об'єкт від глядача, а асоціюються, як правило, із зимою, холодом, водою. Пам'ятаючи про це можна створювати психологічний настрій у натюрморті.

Важливо знати і про контрастні поєднання кольорів. Грамотне залучення контрасту дає ефектні композиції. Але часто непродумані колірні поєднання відштовхують або спотворюють зміст всієї

постановки. Холодні предмети на яскравому, теплому тлі губляться, а теплі драпіровки починають домінувати, що руйнує всю композицію. Також потрібно пам'ятати про те, що будь-який предмет має здатність відображення або поглинання колірних відтінків предметів, що знаходяться поруч, і навіть, два однакових за кольором предмета на одному тлі можуть виглядати по-різному саме через відмінності їх фактур.

Вплив на глядача надає і насиченість кольору. Композиція в м'яких пастельних тонах буде створювати відчуття спокою і ностальгії, а яскраві, кричущі фарби, навпаки, призначені для залучення уваги, передачі експресії, наполегливості.

Звичайно ж, будь-яка композиція цілком повинна підкорятися загальному колориту, закону всередині картини – інакше вона буде розвалюватися. Саме тому слід бути обережним з колірними контрастами, вони можуть мати серйозний вплив – як зробити роботу цікавіше, так і зруйнувати її, розставивши непотрібні акценти.

Тон. Незважаючи на відсутність кольору, в чорно-білому натюрморті царюють свої закони, і контраст тут також грає важливу роль. Сам же колір у цьому випадку змінюється тоном.

Працюючи такими матеріалами, як: олівець, вугіль, сангіна, соус, слід пам'ятати – білий колір здається об'ємніше від чорного. На чорно-білій композиції погляд, у першу чергу, схоплює найсвітліші плями і тільки потім переходить до темних. Якщо подивитися на аркуш у рівну чорно-білу смужку, буде здаватися, що білі смуги ширше. Потрібно завжди брати до уваги це правило при постановці композиції, а також враховувати, що яскраво-білий предмет, буде він на передньому чи задньому плані, обов'язково буде здаватися головним, і погляд падатиме, в першу чергу, на нього.

Отже, контрасти відіграють особливу роль. Існуючи в рамках однієї композиції в зображенні, вони можуть як виділяти предмети, так і, навпаки, приховувати їх. Натюрморт, побудований на ледве помітних коливаннях світла і тіні без акцентування уваги глядача на певному предметі, здається одноманітним, монотонним, невиразним. Різкі ж контрасти створюють напругу, динаміку.

Ритм. Ритм, тобто повторення однакових або схожих ліній, плям – дуже потужний композиційний інструмент. Він дозволяє маніпулювати поглядом глядача. Але не варто зловживати – ритм може і вбити всю композицію, позбавивши її динаміки, зробивши монотонною.

Внутрішній зв'язок. При створенні постановки необхідно стежити, щоб між предметами обов'язково був зв'язок. Вони можуть бути пов'язані за формою, за кольором, за змістом. Предмети повинні обов'язково нести певне смислове навантаження, розповідати, захоплювати глядача, який переводить погляд з одного предмета в натюрморті на інший. Такий підхід надає цілісності композиції, робить її цікавою, зрозумілою і, одночасно, загадковою. Зовсім не обов'язково розкривати всі внутрішні зв'язки відразу, найцікавіше можна заховати всередині композиції або ненадовго приховати від глядача, наприклад, світлом.

Про композицію можна говорити нескінченно довго, але головне, на чому будується композиція натюрморту – це ідея, сюжет. А також знання, уміння і навички необхідні для його створення. Композиція – це інструмент в руках учня. Дитина повинна чітко розуміти – що вона хоче донести до глядача. А задача вчителя полягає у тому, щоб якомога доступніше пояснити, які засоби художньої виразності і які прийоми слід використовувати для досягнення максимально позитивного результату.

Література

1. Аксенов Ю.Г., Левидова М.М. Цвет и линия / Ю.Г. Аксенов, М.М. Левидова. – М.: Советский художник, 1986. – 326 с.
2. Білецький П. Мова живописних мистецтв / П. Білецький. – К.: Радянська школа, 1973.
3. Беда Г. Живопись / Г. Беда. – М.: Просвещение, 1986. – 198 с.
4. Мурашко О. Альбом / О. Мурашко. – К.: Мистецтво, 1980. – 30 с.
5. Кричевський Ф. Спогади, статті, документи / Ф. Кричевський / Упорядник Б. Піанада. – К.: Мистецтво, 1972. – 122 с., іл.

Сухомлин Алла Павлівна
викладач образотворчого мистецтва, директор
Корюківської школи мистецтв імені О. Корнієвського

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО В ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ

Наше суспільство в майбутньому буде таким, які уявлення про світ ми виховаємо у своїх дітях сьогодні. Головна мета духовного розвитку особистості учня на сучасному етапі – це виховання всебічно гармонійно розвиненої особистості з глибоким розумінням традицій, культурних цінностей свого народу, яка б розуміла мистецтво, відчувала красу в усіх її проявах.

Одним з дійових засобів для всебічного розвитку дітей визнано декоративно-прикладне мистецтво, що є частиною народної культури. Народне мистецтво – це унікальний світ духовної цінності, де втілена духовна енергія народу. Українське народне декоративно-прикладне мистецтво набуло широкого визнання у нашій країні та за кордоном. У його предковичних образах, зручних утилітарних формах і динамічних образах орнаменту містяться символи втаємниченої чарівної природи.

Декоративно-прикладне мистецтво – це унікальний розділ образотворчого мистецтва, який надає учням багато можливостей для духовного саморозкриття, творчого самовираження, розвитку здатності до життєвого самовизначення, дає змогу розкрити нахили до різних творчих професій: художника, дизайнера, модельєра, спеціаліста з комп'ютерної графіки.

Сьогодні декоративно-прикладне мистецтво розглядається як важлива художня цінність, що виконує численні функції, у тому числі пізнавальну та комунікаційну. Дітей знайомимо з різними формами народного мистецтва, навчаючи розрізняти їх за змістом матеріалу, засобами виразності, характерними ознаками.

Засвоюючи такі навчальні поняття, як “композиції”, “форма”, “колір та об'єм”, учні вчаться створювати образи про навколишній світ, вільно оперуючи фарбами, кольорами, лініями, формами та їх поєднанням. Навчання декоративно-прикладному мистецтву дитини вимагає кваліфікованого керівництва. Але для того, щоб розвинути у кожного учня творчі здібності закладені природою, вчитель повинен сам розуміти декоративно-прикладне мистецтво, дитячу творчість, володіти необхідними способами художньої діяльності.

Викладач знайомить з різними видами декоративно-прикладного мистецтва, щоб показати дітям геометричні орнаменти, різноманітність рослинного світу, добирає наочний матеріал: репродукції, листівки, слайди, відеофільми. Це позитивно впливає на емоційне сприймання дітей. З іншого боку, сприймання знайомих предметів переходить на новий рівень, виділяючи загальне, діти помічають те, на що раніше не звертали увагу. У геометричному орнаменті виділяють знайомі елементи та його прикраси. Приділяється увага закономірностям кольору та чергуванню елементів, ритмічності, побудові симетричного візерунка. Важливо показати геометричні елементи, що входять у зображення рослинних елементів – ягід, квітів, листя.

На уроках діти розглядають предмети декоративно-прикладного мистецтва та їх зображення, репродукції, листівки. Викладач знайомить дітей із народним промыслом (назва, його місце знаходження), визначає разом із дітьми утримання і призначення предметів. З метою емоційного виховання розгляд предметів супроводжується художнім словом, потішками, примовлянками, образними словами, що використовують народні майстри, звучанням народної музики, пісень.

Послідовність виконання декоративного малюнка:

- збір матеріалу, необхідного для виконання декоративного розпису (листя дерев, репродукції, фотографії);
- вивчення об'єктів, форми яких повинні втілитись в декоративні форми (листя, квіти, фрукти тощо);
- виконання декількох варіантів декоративних елементів;
- виконання ескізу декоративного рисунку невеликого розміру;
- виконання декоративного рисунка олівцем;
- виконання декоративного малюнка фарбами.

Завдання на уроках декоративно-прикладного мистецтва виконуються як по готовому контуру, так і без нього, прямо пензлем.

Під час орнаментального малювання на уроках декоративно-прикладного мистецтва розвивається техніка роботи фарбами, що впливає на вироблення спеціальних навичок та естетичне виховання учнів. Наприклад: рівномірне розфарбовування, вміння не переходити через контур малюнка, вміння працювати всім пензлем і кінчиком пензля, вміння розфарбувати узор з пропуском.

Декоративні композиції можна розподілити на три групи: орнамент у смузі; візерунки, розташовані в якійсь замкнутій фігурі (квадрат, трикутник); безмежні візерунки (візерунок для тканини, шпалер). Найбільш простим являється орнамент у смузі. Його малюють в певній послідовності; від загального до часткового. Спочатку намічають верхню і нижню межі смуги, потім ділять її на рівні частини, в кожній частині поміщають елементи орнаменту. Візерунок, призначений для квадрату чи кола, необхідно скласти з врахуванням заданої форми.

Жваво і результативно проходять уроки з оформлення візерунками посуду. Викладач приносить в клас комплект посуду і пропонує дітям скласти для нього візерунок. Діти замальовують з натури посуд і прикрашають його. Візерунок може бути стрічковим, вільного ритму, в залежності від того, який розділ декоративного малювання опрацьовується. Важливо, щоб дитина вигадала його для даної форми і мала можливість подивитись, як виглядає посуд, прикрашений за її задумом.

Аплікація — один з видів декоративної діяльності. Це спосіб створення орнаментів чи художнього зображення шляхом наклеювання різнокольорових шматочків паперу чи тканини. Аплікаційні зображення предметів завжди мають більш умовні форми, ніж в інших видах мистецтва. Ці форми носять узагальнений характер, не виділяються дрібні деталі як по контуру, так і всередині предмета. Обмежене також і кольорове рішення. Кольори в аплікації передають забарвлення предметів без поступових переходів від одного кольору до іншого.

Для святкового оформлення аплікаційний спосіб зображення найбільш зручний, він створює великий естетичний ефект лаконічністю і яскравістю форм. Аплікаційні роботи виконуються з кольорового паперу, з природних матеріалів — соломки, листків, трав, засушених квітів, з тканини, ниток, вирізок із газет і журналів. Уроки аплікації — результативні уроки. Необхідно так спланувати роботу, щоб діти справились із завданням, щоб у кінці можна було зробити виставку учнівських робіт. І, звичайно, такі уроки, як і інші уроки образотворчого мистецтва, повинні бути творчими, а витвори дітей — різноманітними.

Значення малювання в загальному процесі навчання дуже велике:

- розвиток творчих здібностей учнів, відчуття кольору, ритму і композиції;
- розміщення малюнку на площині;

- розвиток технічних навичок.

Зміст малювання – створення візерунків, які мають певне призначення: узор в смужці, узор в прямокутнику, узор в колі та інші. В силу цього декоративне малювання становиться добрим засобом тренування рук та очей. Воно розвиває вміння координувати роботу руки та ока, які, в подальшому, набувають все більшого значення в малюванні. Крім того, малювання узору потребує вдумливого відношення та акуратності в праці.

Отже, знайомство дітей із декоративно-прикладним мистецтвом дозволяє показати особливості кожного виду розпису, варіативність візерунків, деякі прийоми майстрів і спонукає до виникнення бажання створювати композиції, розвинути творчі здібності учнів.

Людина з розвиненим художнім смаком здатна розуміти і цінити стильову єдність предмету, відчувати зв'язок декоративного мистецтва з естетичними вимогами свого часу, або минулих епох. Тому так важливо розвивати здатність учнів бачити річ у зв'язку з іншими речами та потребами людини.

Здатність дитини до саморозвитку, її творча активність – головні умови успішності у подальшому житті. Якщо дитина в школі не навчиться щось самостійно творити, то у майбутньому вона буде так само безініціативною, пасивною. Маленький учень добре навчається лише тоді, коли переживає успіх, хоча б невеликий. Тому слід із перших днів зустрічей із дітьми виявити їхні можливості, розвивати творчі здібності, нахили, інтереси. Основний закон усіх змін у житті – творчість. «Здатність до творчості – це найвищий дар, яким нагородила природа людину на нескінченно тривалому шляху її еволюційного розвитку» (В. Енгельгард).

Олексіенко Анна Олександрівна,
викладач образотворчого мистецтва
Прилуцької школи мистецтв

НЕТРАДИЦІЙНІ ТЕХНІКИ НА УРОКАХ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ (НА ПРИКЛАДІ ТЕХНІКИ АКВАТУШ)

Нетрадиційна техніка малювання дає дитині можливість побачити світ «по-новому». Саме тому нетрадиційні методики дуже привабливі для учнів, так як вони відкривають великі можливості вираження власних фантазій, бажань і самовираження в цілому.

Діти освоюють художні прийоми і цікаві засоби пізнання навколишнього світу через ненав'язливе залучення до процесу малювання. Заняття перетворюється на творчий процес викладача і учня, за допомогою різноманітного образотворчого матеріалу, який проходить ті ж стадії, що і творчий процес художника. Практика показує, що використання нетрадиційних технік у роботі з учнями на уроках композиції сприяє розвитку в них мотивації художньої діяльності, творчої уяви і креативності мислення, а сам процес малювання викликає радісний настрій, знімає внутрішню напругу [2, с. 4]. Така робота розкриває навіть сильно закомплексованих, нетовариських дітей, даруючи їм масу позитивних емоцій. Важливим є і той факт, що використання нетрадиційних матеріалів і технік дає можливість застосовувати колективну форму творчості, зближує дітей, розвиває навички культури спілкування, народжує особливу емоційну атмосферу.

Проблемою розвитку творчих здібностей у дітей через нетрадиційні техніки в образотворчому мистецтві як формою засвоєння та пізнання соціального досвіду свого часу займалися Н. Арахова, Г. Григор'єва, В. Мухіна, Л. Жданова, С. Погодіна, А. Нікітіна. Проблема розвитку творчості дітей в мистецьких школах засобами нетрадиційних художніх технік визначається можливістю використання доступних матеріалів і способів зображення [2, с. 36]. До теперішнього часу процес навчання дітей малюванню багатьма авторами розглядався в основному як засвоєння дітьми реалістичного малювання засобами загальноприйнятих технік. При цьому питання використання нетрадиційних технік зображення недостатньо досліджувалися на предмет їх використання в образотворчому

мистецтві з метою підвищення динаміки розвитку творчих здібностей учнів, ступеня виразності зображуваних дітьми образів і предметів, що послужило підставою називати ці техніки «нетрадиційними» [1, 75].

У методиці навчання образотворчому мистецтву під «нетрадиційними художніми техніками» розуміють способи створення зображень за допомогою різноманітних засобів і матеріалів, що знаходяться під рукою, що відрізняє ці малюнки від традиційних по виконанню. Вибір того чи іншого художнього матеріалу, для проведення уроку, підпорядкований технічній стороні образотворчої діяльності та творчій задачі щодо створення в малюнку виразного образу. Саме ця мета визначає вибір того чи іншого матеріалу для занять малюванням. Аналіз науково-методичної літератури за вказаної проблеми дозволив визначити особливості викладацької діяльності для роботи з дітьми молодшого шкільного віку і визнати те, що робота в нетрадиційних техніках є дуже ефективною у розвитку художніх можливостей учня, а саме: розвиває просторове мислення учня; допомагає висловлювати свої емоції, почуття та переживання; знімає дитячі страхи, дає впевненість у своїх силах, уміння та навички вільно висловлювати свій задум; спонукає дітей до творчих пошуків і рішень; розвиває вміння дітей працювати з різноманітним матеріалом; формує почуття композиції, ритму, колориту, почуття фактурності, об'ємності; активізує творчі здібності, уяву і політ фантазії [3, с.21]. Малювання зображень нетрадиційними техніками не втомлює, зберігається висока активність, працездатність протягом усього часу, відведеного на виконання завдання.

Метою даної роботи – дослідити сприяння більшій зацікавленості учнів образотворчою діяльністю через роботу в нетрадиційних техніках на прикладі техніки акватуш.

Хочеться висвітлити особливості методики роботи з досить новою технікою акватуш. Деяка складність роботи з лишком окупається ефектністю і швидкістю отримання зображення. Для роботи знадобляться: набір якісної гуаші; 1 баночка чорної туші (туш необхідно перевірити, як вона поводить себе на папері, спробувати нанести її на папір і змити водою); аркуш паперу щільності від 200 г/м² (для роботи можна взяти ватман необхідного формату або акварельний папір). Тут потрібно врахувати те, що акварельний папір дуже швидко вбирає чорну туш, тому якщо ваша композиція задумана в темних тонах, можна сміливо брати акварельний папір. Якщо ж задуману вами роботу вирішили зобразити на більш світлому тлі, то неодмінно треба взяти ватман, або папір для креслення; пензлі

№ 3; № 4 круглі м'які; № 10; № 14 плоскі; плоску ємність для води, розміром відповідно до формату робіт; бажано мати в приміщенні: кран, раковину і воду.

Секрет криється у різних властивостях матеріалів. За своєю характеристикою вони різні: біла гуаш - густа і при нанесенні на папір залишається на поверхні, при змиванні водою гуаш не залишає плям на папері. Чорна туш на відміну від гуаші - рідка, вона швидко вбирається в папір і при висиханні залишає чорні плями, мазки, заливки які не змиваються водою. Але якщо туш не встигла проникнути в верхній шар паперу і просохнути, при змиванні струменем води залишається красива сіра заливка різної тональності. Акватуш є багатетапною технікою. **I етапом** роботи буде фіксування задуму в ескізах, пошук ритмів та композиції майбутнього твору. Далі ескіз потрібно перенести на відповідний формат аркушу паперу. **II етап роботи** полягає в нанесенні шару гуаші на аркуш. Якщо малюнок тональний, потрібно нанести тільки білу гуаш, для того, щоб її було краще видно на білому тлі, можна її затонувати легким відтінком кольору. Потрібно звернути увагу учня, на те, що гуаш має наноситись досить товстим шаром і в один прийом. Відтінки, нанесені поверх сухого першого шару не матимуть сенсу, так як туш вбирається у верхній шар фарби і змиється одразу, лишивши тільки нижній колірний шар. Для нанесення фарби можна використовувати пензлики різної товщини (тонкі для промальовування дрібних деталей малюнка, широкі плоскі використовуються для передачі фактури та інших ефектів). **III етап роботи** досить простий і полягає в нанесенні туші на малюнок. Необхідний тональний результат залежить від якості і різновиду паперу та часу висихання туші після етапу нанесення її поверх гуаші. Тривалість висихання може досягати доби. Туш важливо наносити після повного висихання шару гуаші. Робити це краще широким м'яким плоским пензликом. Можна чергувати II та III етапи декілька разів, досягаючи потрібного вам ефекту, важливо тільки дочекатися повного почергового висихання туші/гуаші і не наносити фарбу в місця зафарбовані тушшю. Останній, **IV етап**, процес відмочування та змивання, краще показати на окремому зразку. Найкраще розмістити плоску ванночку або іншу ємність з водою десь поблизу раковини. Приготувати пензлики, ганчірки та рушник. Існує декілька варіантів проявлення малюнку. Ми беремо ще неповністю просушений чорний аркуш паперу і підставляємо його під невеликий

струмінь води. Там де це потрібно ми допомагаємо промити жорсткішим пензликом з щетини. Вода змиває верхній, ще непросохлий шар туші і фарби. Ми бачимо, що туш нанесена на III етапі, дає різну тональність сірих відтінків.

Другий варіант це відмочування роботи в ємності з водою. Потрібно покласти повністю сухий малюнок чорною стороною на поверхню води і почекати 1-2 хвилини, далі можна легко постукати по поверхні аркуша, ми побачимо, що туш починає відшаровуватися в тих місцях, де малюнок був покритий гуашшю. Повторювати доти, поки результат вас не задовольнить. При потребі можна промити деякі місця під тоненьким струменем води, допомагаючи тоненьким м'яким пензликом. Працювати на цьому етапі потрібно дуже обережно, так як папір вже досить гарно розмок і може розірватися. Малюнок необхідно обережно розрівняти і покласти на горизонтальну поверхню. Малюнок буде краще виглядати, якщо його просушувати помірно без різких перепадів температур (наприклад не варто сушити його біля батареї). При потребі і бажанні можна завершити роботу, використовуючи уточнення деталей, та додавання контрастів та акцентів гуашшю, тушшю або іншими матеріалами.

Таким чином, під час роботи в нетрадиційній техніці акватуш було виявлено, що така робота вимагає від дітей послідовності дій, вміння самостійно планувати і реалізовувати задуману роботу. Використовуючи оригінальні техніки і незвичайні матеріали, діти отримують масу різноманітних емоцій, що позитивно впливають на творчу активність та розвивають впевненість у власних силах. За допомогою роботи в техніці «акватуш» діти мають можливість отримати радість від поетапної діяльності і повністю включитися у творчу роботу.

Перелік використаної літератури

1. Алещенко М.В. О чем рассказал детский рисунок / М.В. Алещенко // Начальная школа. – 1992. – №4. – С.75-76.
2. Жданова Л.У. Нетрадиционные техники рисования и их использование на уроках изобразительного искусства в начальной школе. Ступень в педагогическую науку / Л. Жданова // Материалы IV Международного форума работников образования (29 сентября 2014 г.): Сборник научных трудов / Научный ред. д.п.н., проф. Г.Ф.Гребенщиков. – М.: Издательство «Перо», 2014. – С. 36-38.
3. Циквитария Т.А. Нетрадиционные техники рисования / Т. Циквитария. – М.: Изд - во Сфера, 2011. – 122с.

Коваль Алла Анатоліївна,
викладач образотворчого мистецтва
Школи мистецтв при Чернігівському музичному коледжі
імені Л.М. Ревуцького

ТЕХНІКА ПАЛЬЧИКОВОГО ЖИВОПІСУ НА УРОКАХ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ

Сучасний творчий простір пропонує різноманітні технічні засоби та інтелектуальні технології для вирішення художніх задач. І саме зараз, коли діти захоплено сидять у комп'ютері та телефоні, прийшов час нагадати, що весь цей технічний розвиток був неможливий без розвитку головного творчого інструменту – нашої з вами руки. Інтелект «живе на кінчиках пальців». Тому ми надаємо пальчиковому живопису дуже важливу роль серед інших образотворчих технік.

Малюючи пальчиками, долоньками дитина пізнає світ безпосередньо через свою особистість, звертаючись до первинних відчуттів: «Я – творю! Я – відчуваю. Я – сам! Я – можу!». Так звучать роботи, виконані дітьми, які відкрили для себе світ малювання пальчиками. Спонтанність та образність поєднуються в будь-якій темі. Дитина 5-7 років не завжди може передати пропорційно і точно образ тварини, яку побачила у житті, чи уявила. Але за допомогою чарівних долоньок та пальчиків, вона сміливо і дуже характерно зображує їх.

У народно-ужитковому мистецтві теж є місце пальчиковому живопису – про це нагадує Петриківський розпис. Любов до прекрасного, бажання втілити заповітні мрії, розповісти про свій світ, залишити у ньому згадку про себе дали людині найпростіший і найвідвертіший засіб – малювання руками.

Один вчитель з живопису дуже старанно приховував, що його чудові картини маслом, написані руками – тоді, у 80-ті рр. ХХ ст. це було не прийнято у суспільстві. Але зараз такий підхід не є дивним. Митець має змогу шукати і розробляти свої оригінальні засоби вираження.

Працюючи пальчиками та долоньками дитина розвиває дрібну моторику, мовлення та образне мислення. Нестандартність підходу до рішення тематичних задач надихає на пошук більш складних сюжетів

та кольорових сполучень. Контакт із фарбою без обмежень та страху забруднитися дає дитині відчуття свободи вираження.

Не можна оминати увагою такий феномен творчості, як оздоровлення дитини в процесі роботи пальчиками. Цей аспект дуже важливий для розвитку зору, заспокоєння нервової системи, подолання невпевненості дитини. Чудово виглядають роботи дітей, зроблені колективно. Вони просто вибухають енергією добра, любові, творчості.

Пальчиковий живопис рекомендується застосовувати також для допомоги налагодження контактів між дитиною та батьками, залучаючи їх до співпраці над картиною. Це допоможе дорослим згадати, що ми всі вийшли з «країни дитинства», а дітям – повірити в свої сили і довіряти творчому процесу в собі.

Для малювання пальчиками та долоньками найкраще придбати спеціальні пальчикові фарби. Вони безпечні для здоров'я дитини, оскільки не містять у своєму складі шкідливих компонентів. Цими фарбами можна малювати не лише на папері, а й на картоні, склі і, навіть, на тілі. Вони легко змиваються з будь-яких поверхонь, їх нескладно відіпрати із забрудненого одягу.

Робоче місце слід підготувати, застеливши стіл папером або робочою скатертиною. Крім того, знадобляться аркуші білого або кольорового паперу, серветки для витирання рук, пензлі та олівці для доопрацювання дрібних деталей. Для живопису можливе використання також акварелі та гуаші.

Для початку необхідно продемонструвати, як користуватися фарбами: вмочити пальчик дитини у фарбу та зробити відбиток на аркуші паперу. У разі, якщо дитина остерігається працювати пальцями, рекомендуємо зробити зразок малюнку своєю рукою – це придасть дитині впевненості.

Після того, як дитина опанує техніку малювання пальчиками, можна переходити до малювання долоньками. Варто пам'ятати, що при розведенні фарб водою необхідно стежити за насиченістю пігменту. Зробивши відбиток долоні, малюнок доповнюється образами, дофантазовується, підрихтовується.

Хай квітнуть диво-квіти, співають чудо-птахи, живуть неймовірні звірі та світить долонькове сонечко в нашому дуже швидкому та напруженому житті!

Малишко Сергій Вадимович,
заступник директора з навчальної роботи Чернігівської філії
НАКККіМ, доцент, кандидат історичних наук
Пархомчук Тетяна Василівна,
начальник навчально-методичного відділу
Чернігівської філії НАКККіМ

ІКОНОГРАФІЯ НА УРОКАХ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ: РЕЛІГІЙНИЙ ТА ЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Образотворче мистецтво, як засіб самовираження дитини, відіграє неабияку роль у формуванні її світоглядних та духовних ціннісних орієнтацій. Велику роль в цьому відіграє культурна і духовна спадщина народу і, в першу чергу, зображальне мистецтво – іконографія.

Ікона – прообраз втілення Бога во плоті, зображення Бога (Невидимий став Видимим) і тому вона не може розглядатися як малюнок на вибір, вільну тематику чи окреме завдання. Іконописання – ціла низка вимог і правил як до сюжету, образу, матеріалів, так і до самого майстра-іконописця. Зокрема, канонічна православна традиція передбачає написання лику безстрасного, беземоційного і, водночас, із всеохоплюючою любов'ю, милосердям та смиренням.

Католицька традиція передбачає чуттєвість у зображенні, емоційність, близьку до реальної. Фарби, що використовуються при написанні ікон повинні готуватися із використанням святої води, а дошки повинні бути підготовлені настільки ретельно, щоб і через кілька років вони зберігали свою форму. Але ці всі аспекти – ніщо, у порівнянні з тими вимогами, що висуваються до іконописця: приналежність до православної/католицької віри (охрещеність, миропомазуваність чи конфірмованість), життя за канонами віри, дотриманість постів і наявність священницького благословення (дозволу) на іконописання.

Відтак, написання ікон в мистецьких школах з точки зору релігійного аспекту є неприйнятним. Таку ж позицію відстоюємо і з точки зору моралі: 1) свобода віросповідання, передбачена чинним законодавством України, не може бути обмежена навіть програмою навчання; 2) не кожна дитина належить до християнських конфесій і тому буде аморальним давати на

виконання ікони. Отже, позиція однозначна – ікони на уроках зображального мистецтва писатися не повинні.

Інше питання – релігійні сюжети, зокрема ті, що представлені віроповчальними книгами.

Так, Біблія дає широкі можливості для зображень релігійних сюжетів на будь-яку тематику. Доречним тут буде використання не лише Нового Заповіту, а й Старого, оскільки безліч сюжетів існує на алегоріях, протиставленнях, пророцтвах. Як варіант, можливим є використання сюжетів виходу Іони з черева кита чи Даниїла у рові із левами до свята Великодня. Проте, доречнішим, на нашу думку, буде використання не біблійних сюжетів, а сюжетів саме релігійного життя: богослужінь, хресних ходів, сімейних традицій релігійних свят тощо.

При написанні сюжетів на релігійну тематику важливим є правильне використання кольорів, оскільки в релігійній традиції кожен колір має своє значення, що і відображено у таблиці:

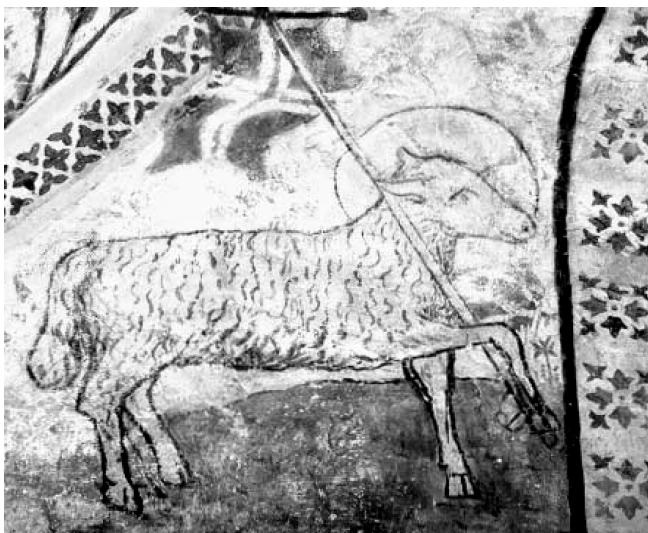
Колір	Відношення	Значення
Білий	Господь, Ісус Христос	Чистота
Золотий	Апостоли, святителі	Царський колір
Блакитний	Богородиця, пророки	Небо
Червоний пурпурний	Ісус Христос	Колір царської одежі
Зелений	Преподобні, Вербна неділя, Трійця	Колір Землі
Червоний бордовий	Мученики	Колір крові
Фіолетовий	Великій піст	Колір покаяння
Коричневий	Людина	Колір людини, колір землі
Чорний	Пекло	Колір темряви

Не менш важливою є символіка в образотворчому мистецтві. Одних лише хрестів нараховується близько сотні! До того ж, кожен з них має своє значення, використання і несе в собі певну смислову ціль. Так, хрест-домівка (шестикінецьний, верхні частини якого

накриті двоскатним дахом) встановлювався на цвинтарях і тому навряд чи буде доречним його зображення на куполах храмів. Або хрест-Голгофа (розп'яття Ісуса Христа) на великодніх малюнках, тематикою яких є Воскресіння Христове.



Доречним буде використання алегоричних символів — голуб=Святий Дух, ягня=Ісус Христос, риба=Ісус Христос, човен=Церква, восьмикінцева зірка=Віфлеєм тощо.



Таким чином, як релігійний, так і моральний аспекти визначають доречність використання на уроках образотворчого мистецтва саме алегоричних образів, символів або біблійних сюжетів на противагу іконографічній традиції, яка є проявом, у першу чергу, релігійності.

Завірюха Анастасія Вікторівна,
викладач по класу зображального мистецтва
Городнянської школи мистецтв імені Л. Кондрашевської

РАЗВИТИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ В ДЕТСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПОД ВЛИЯНИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЭТАЛОНОВ

Каждый ребёнок индивидуален, это отдельный мир и преподавателю предоставляется возможность поучаствовать в формировании новой творческой личности. «Особое значение в этом процессе имеет определение наиболее эффективных условий развития детского изобразительного творчества. Одним из таких условий является передача художественного опыта, от поколения к поколению. Художественные эталоны служат языком в изобразительном искусстве и инструментом в детском изобразительном творчестве, с помощью которого ребенок строит собственный художественный образ и свой стиль» [10]. Ребёнок сам не сможет найти для себя объект подражания, поэтому задача преподавателя подобрать наиболее яркие и достойные подражания примеры в разных областях изобразительного искусства и подать их так, чтобы ребёнок захотел подражать им.

Эта проблема, в той или иной интерпретации, рассматривалась многими психологами, педагогами, на научных конференциях посвящённых формированию детской личности. Научные разработки посвящены различным возрастным группам, разным особенностям становления детской личности в тот или иной период. Названия этих работ будут поданы в списке литературы, а цитаты использованы ниже при раскрытии темы.

Основная цель – найти практические советы и методы для работы с детьми в местных условиях, развития их собственного стиля под влиянием художественных эталонов.

«Подражание – обязательный этап любого взрослеющего и стремящегося человека. Секрет в том, чтобы выбрать достойных кумиров» (Е. Шустхем). Люди созданы таким образом, чтобы повторять, анализировать и потом творить. Эта особенность есть и у взрослых людей, но у детей она более развита. Дети – это несформировавшиеся личности, они «ищут себя». Л. Выготский сказал: «...через других мы становимся самими собой» [3, с. 144.]. «С. Новоселова считает, что

подражая, ребенок схватывает смысл действия, его принцип, который затем начинает применять в конкретных условиях. Экспериментально изучив особенности начального момента присвоения способа действия, она установила, что при подражательном (в отличие от самостоятельного) овладении действием, ориентировка сразу приобретает направленный характер: вычленяется главное — выбор средств достижения цели. «Схематическое» воспроизведение действий взрослого становится мощным стимулом дальнейшего развития деятельности ребенка» [7, с. 24-25]. И мы видим, что весь процесс обучения строится на этом методе.

«Определенную роль в этом плане играет правильно организованный процесс подражания на основе соответственно выбранного примера. В этой связи огромное значение имеет выбор модели для подражания. Образ, которому могли бы подражать учащиеся должен соответствовать определенным требованиям, а именно, обладать определенными качествами. Вопрос выбора примера является проблемным вопросом, как для преподавателя, так и для детей» [11].

По нашему мнению, это должны быть те художники, которые имеют статус «эталона», обладающие своим индивидуальным стилем. Такая подборка поможет развиваться ребёнку в разных направлениях, найти то, что ближе ему самому. Но как узнать что близко тебе, если не попробовать!

На предмете «Графика» в школах искусств обучение проходит именно таким образом. Задачей знакомства с новой техникой было воссоздать точную копию работы. Второй этап – создать свой образ, используя изученную технику. Таким образом, дети овладевали разными графическими техниками и методами. Имея богатую базу, они впоследствии могли, создавать свои образы, воплощать свои идеи, интерпретируя знания в свой оригинальный стиль.

Этот опыт подтолкнул внедрить похожую практику в свою работу. В течение двух последних лет мы с преподавателями нашей школы организуем информационные стенды-выставки, посвящённые юбилеям художников или определённому стилю: «Юный Пикассо» (2016-2017); «Удивительный мир и фантастические звери Марии Приймаченко» (2017-2018); «Пуантилизм – чудо живописи» (2017-2018). К выставкам мы готовим короткие информационные лекционные уроки с демонстрацией работ и показом видеоматериала по данной теме. Потом урок приобретает вид дискуссий, где вместе с детьми

анализируем тематику работ, колористические особенности, технику выполнения и пытаемся определить причину использования автором именно этих приёмов. Чем-то такой урок напоминает историю искусств, но не совсем. Здесь у ребёнка есть возможность, усвоив теоретическую часть перейти к практике! Почувствовать себя «юным Пикассо», «импрессионистом», «пуантилистом» или даже создать свой чудесный образ в стиле Марии Приймаченко! И этот материал оставит в памяти ребёнка след, а не просто пройдёт транзитом.

Подражая манере писания картин известных художников, начинающие живописцы получают удовольствие от похвалы других людей: «Ты рисуешь, как Пикассо!». Так ребёнок с удовольствием учится художественной грамоте, канонам и вырабатывает свой, уникальный стиль. Особым восторгом дети встречают конкурсы на лучшую работу в том или ином стиле! Тогда ждут результатов и переживают друг за друга. В общем, у преподавателя есть множество способов заинтересовать ребёнка и обратить внимание на творения классиков.

Сегодня преподаватели нашей школы с успехом используют эту методику обучения. Но мы только в начале своего творческого пути. Надеюсь, что в дальнейшем будет возможность усовершенствоваться, искать новые, более интересные методы. Это даст возможность профессионально вырасти нам как преподавателям, а детям обрести свой уникальный стиль и творить с удовольствием!

Список литературы

1. Антипенко О.Е. Формирование внутренних мотивов творческой активности у школьников на примере личности Леонардо да Винчи / О.Е. Антипенко // Одаренный ребенок науч.-практ. журн. – М., 2013. – №2. – С.6-15
2. Выготский Л. С. Педагогическая психология / Л.С. Выготский. – М.: Работник просвещения, 1926.
3. Выготский Л. С. История развития высших психических функций / Л.С. Выготский // Собр. соч.: В 6 т. – Т. 3. Проблемы развития психики. – М., 1983. – С. 144.
4. Гудечек Я. Ценностная ориентация личности / Я. Гудечек // Психология личности в социалистическом обществе: Активность и развитие личности. – М.: Наука, 1989. – С. 102-109.
5. Ковалев А.Г. Психология личности / А.Г. Ковалев. – М., 1969.

6. Леонтьев В.Г. Психологические механизмы мотивации / В.Г. Леонтьев. – Новосибирск, НГПИ, 1992. – 216 с.
7. Новоселова С.Л. Развитие мышления в раннем возрасте / С.Л. Новоселова. – М., 1978.
8. Просецкий В.А. Психология подражания / В.А. Просецкий: Дисс. ... доктора психол. наук. – М., 1974.
9. Смирнов С.Д. Психология образа: Проблема активности психического отражения / С.Д. Смирнов. – М., 1985.
10. Погодина С.В. Развитие творчества в рисовании детей 3-х и 7-ми лет под влиянием художественных эталонов / С.В. Погодина: Дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07: М., 2001.
11. Антипенко О.Е. Феномен подражания как механизм развития интеллектуального поведения и метакогнитивных способностей школьников в рамках специально организованной среды / О.Е. Антипенко. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://PSYCHOLOGY.SNAUKA.RU/2017/09/8158>

Колотило Оксана Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент Чернігівської філії НАКККіМ,
викладач-методист початкових класів та образотворчого мистецтва
Чернігівського ліцею №22

МИСТЕЦТВО ЯК ПОТУЖНИЙ ЗАСІБ ВСЕБІЧНОГО РОЗВИТКУ ДИТИНИ В УМОВАХ РЕФОРМУВАННЯ ОСВІТИ

Одним із найефективніших засобів впливу на молоде покоління є формування естетичної культури та пізнання світу через мистецтво як унікальну форму суспільної свідомості, вид людської діяльності, що являє собою відображення дійсності в художніх образах, один з найважливіших способів освоєння естетичного світу, універсальну форму відображення, оцінки чи пізнання явища, а не його власне буття.

Головними джерелами естетичного виховання є твори мистецтва. Мистецтво виконує багато функцій у всебічному розвитку особистості, серед яких: естетична, виховна, пізнавальна. Мистецтво

здатне духовно і морально вдосконалювати людину, орієнтувати її в цінностях життя, розвивати весь діапазон чуттєвості. Воно відіграє провідну роль у процесі формування творчої особистості, сприяє цілісному розвитку її духовного світу, естетичних смаків, світогляду, потреб і творчих здібностей. Мистецтво відтворює світ емоційно-чуттєво, в усьому багатстві краси дійсності і виражається в образах.

Мистецтво володіє значним арсеналом специфічних засобів впливу художніх образів на внутрішній світ людини.

Важко переоцінити значення образотворчого мистецтва в житті людини. Сприймання творів мистецтва викликає певну естетичну насолоду, дає радість, задоволення, розвиває почуття краси, підвищує художню культуру.

Великий естетичний вплив мають твори декоративного мистецтва. Краса вишивкових узорів, візерунки різьби, барвистість народного розпису, витончена техніка писанкових орнаментів це – невичерпне джерело насолоди, яке характеризує духовний світ стародавнього й сучасного народу України.

У нашій державі початкова мистецька освіта розглядається, зокрема, як процес набуття художніх знань та вмінь, як універсальний засіб особистісного розвитку дитини на основі виявлення її індивідуальних здібностей, різнобічних естетичних потреб та інтересів. Особистісна орієнтація сучасної освіти в Україні передбачає прилучення дитини до естетичного досвіду людства і до творчої діяльності, що вважається основою духовного розвитку особистості

Гарантії художньо-естетичного виховання надаються в Україні шляхом широкої доступності до надбань вітчизняної і світової культури. Розгалужена система культурно-освітніх установ системи Міністерства культури України, до якої належать, зокрема, палаци дітей та юнацтва, будинки й клуби художньої творчості дітей, юнацтва та молоді, центри естетичного виховання, дитячі бібліотеки, картинні галереї, дитячо-юнацькі студії (хорова, театральна, музична, фольклорна та інші), а також курси, студії, центри національних меншин тощо, не тільки створюють підґрунтя для підвищення культурного рівня підростаючого покоління, але й активно спонукають до занять художньою творчістю, а для найбільш творчо обдарованих – до вибору професії в мистецькій галузі.

Принагідно слід згадати, що українська школа впродовж своєї тривалої історичної еволюції накопичила значний досвід виховання дітей та юнацтва засобами мистецтва.

Образотворче мистецтво з методикою викладання в початкових класах визначає основи образотворчої грамоти для учнів 1-4 класів і пропонує сучасні ефективні методики, технології, прийоми і форми організації процесу естетичного виховання молодших школярів для формування у них емоційно-ціннісного ставлення до себе, навколишнього світу і творів мистецтва. До таких належать інтерактивні, інформаційно-комунікативні, проектні технології тощо. Безперечно, необхідне застосування специфічних сучасних методик, методів, прийомів сприймання, аналізу та інтерпретації творів мистецтва: арт-терапевтичні методики, методика асоціативно-метафоричних карт, фасилітована бесіда (елемент Міжнародної програми ФОМ).

Як елемент Міжнародної програми «Формування образного мислення» (ФОМ). Технології такого спрямованого колективного обговорення творів мистецтва розроблені американськими фахівцями А. Хаузен та Ф. Єнавайном.

Фасилітовані бесіди сприяють розвитку художньо-образного мислення школярів, формуванню естетичних почуттів, естетичного ставлення до мистецтва, поглибленню естетичного розвитку дітей, стимулюють до активного пізнання мистецтва, оскільки дають можливість сприймати, досліджувати, обговорювати твори мистецтва, аналізувати та глибоко проникати в художні образи.

Інтерактивні технології передбачають організацію активної взаємодії, співробітництва учнів та вчителя. Інтерактивність спілкування забезпечує процеси кооперування, співробітництва, суперництва. Для учнів важливо не тільки обмінюватися інформацією, а й бути активним учасником процесу отримання нової інформації.

Суть проектної технології – стимулювати інтерес учнів до певних проблем, які передбачають володіння певною сумою знань через проектну діяльність, а саме: розв'язання однієї або цілої низки проблем; показати практичне застосування надбаних знань – від теорії до практики.

Інформаційно-комунікаційні технології вказують на специфіку інтерактивного навчання — діалог у системі «користувач — комп'ютер». Нові інформаційні технології відкривають учням доступ до нетрадиційних джерел інформації, підвищують ефективність

самостійної роботи, дають цілком нові можливості для творчості, знаходження й закріплення всіляких професії інших навичок, допомагають реалізувати принципово нові форми і методи навчання.

Технологія розвитку критичного мислення – формування навичок активного сприймання інформації, вмінь аналізувати її і виділяти основне в процесі діалогу.

Гра як вид навчальної діяльності в умовах конкретної ситуації спрямована на засвоєння соціального досвіду, в якому формуються й удосконалюються вміння та навички учнівського самоуправління.

Варто виділити сучасні прийоми сприймання та інтерпретації художніх творів:

1. «Підзорна труба»;
2. «Перенесення образів»;
3. «Входження в картину»;
4. «Відтворення подій попередніх та наступних твору».

Відтак, зважаючи на те, що дисципліни художньо-естетичного циклу природно мають художній характер, можна з впевненістю стверджувати, що саме через призму сприймання, аналізу, інтерпретації творів мистецтва та творчої діяльності учнів, передбачається різнобічний розвиток молодших школярів.

Література:

1. Масол, Л.М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія / Л.М. Масол. – Київ: Промінь, 2006. – 432 с.
2. Основи викладання мистецьких дисциплін / За ред. Рудницької О.П. – К., 1998. – 84 с.
3. Савченко О.Я. Дидактика початкової освіти: підручник / О.Я. Савченко. – К.: Грамота, 2012. – 504 с.

ЗМІСТ

Сесія І. Фортепіанне мистецтво в мистецькій освіті ХХІ ст. Чернігів, Чернігівська музична школа №1 імені С.В. Вільконського. 25 жовтня 2017 р. 5

Астаф'єва О.А.

Чинники та педагогічні умови формування пізнавального інтересу учня у класі фортепіано..... 6

Думчева Т.М.

Роль концертмейстера в класі сольного співу..... 9

Забара Л.В.

Робота викладача ПСМНЗ з нотним текстом: особливості, проблеми, шляхи вирішення 13

Катаєва Л.М.

Взаємодія педагога-музиканта з сім'єю учня на початковому етапі навчання у музичній школі..... 17

Куліш Т.М.

Роль акомпанементу в класі фортепіано..... 21

Лісова Р.В.

Музикування у класі фортепіано 25

Локоть О.М.

До питання співпраці викладача сольного співу і концертмейстера..... 28

Малишко С.В., Михайлова А.В.

Презентація діяльності викладача дитячих мистецьких шкіл засобами сучасних інформаційних технологій..... 32

Нестеренко Н.М. Професійна відповідальність викладача при роботі з нотним текстом.....	35
Свистунова О.В. Розвиток координації учнів-піаністів у школах естетичного виховання	38
Суховерський В.М., Купрієнко І.В. З історії фортепіанної підготовки в Чернігівському музичному коледжі імені Л.М. Ревуцького.....	48
Харьковська М.С. Комп'ютерні програми сучасного аранжування у педагогічній діяльності викладача дитячих мистецьких шкіл.....	51

**Сесія II. Народні інструменти в системі початкової
мистецької освіти. Чернігів, Чернігівська музична школа №2
імені Є.В. Богословського. 31 січня 2018 р..... 55**

Щербинін Г.В. Твори сучасних композиторів в аранжуванні для оркестру народних інструментів	56
Мойсієнко М.А. До питання активізації слухового контролю гітариста при виконанні музичного твору.....	59
Большак О.А. Акомпанемент як ведуча сфера прояву танцювальності у фактурі музичного твору в класі акордеону (на прикладі мішаних ансамблів)	61

Шабельська О.А. Міжпредметні зв'язки у мистецьких школах як засіб підвищення мотивації учня до навчання (на прикладі уроку по класу гітари і сольфеджіо).....	65
Гребенюк Т.І. Ансамбль як форма стимуляції загально-музичного розвитку	71
Рогоза О.С. Конкурсна діяльність у роботі ПСМНЗ як дієвий важіль творчого розвитку учня.....	76
Лущик О.В. Корекційно-розвиваюча робота з дітьми з особливими потребами на музичних заняттях народного відділу	80
Петрухно Т.Г. Сценічне хвилювання та засоби його подолання	84
Омеляненко Л.П. Ансамбль як творча форма зацікавленості учнів.....	86
Корнєва В.А. Донотний період навчання баяніста.....	91
Сидорова Н.В. Психологічна підготовка учня-бандуриста до виступу на сцені	92
Кендзерська А.І. Творчий підхід і виконавська майстерність викладача-домриста.....	94
Суворова М.Ф. Від ансамблю до соло в «Натхненні»	96

Сіренька Л.П.
Ансамблева гра як фактор розвитку
творчої особистості учня 100

Чумак К.І.
Формування всебічної та гармонійної
особистості за допомогою гри в ансамблі 103

Решетнік І.Є.
Перші спроби організації оркестру
українських народних інструментів 106

**Сесія III. Струнно-смичкові музичні інструменти
в системі початкової мистецької освіти. Чернігів,
Чернігівська міська школа мистецтв. 07 лютого 2018 р. 112**

Данилевська Л.В.
До питання про сценічне хвилювання
учнів та шляхи його подолання 113

Астапенко О.А.
Коллективна форма музикування як важливий
компонент сучасної мистецької освіти 117

Погрібна Н.В.
До питання про розвиток музичної пам'яті учня 121

Шупік А.П.
Специфіка проведення уроків
гри на скрипці з учнями-початківцями 126

Довженко Н.В.
Самостійна робота скрипаля як складова
навчального процесу у мистецьких школах 131

Полехіна О.Г.
Музикотерапія в школах естетичного виховання..... 135

Яковенко Ж.Я.
Робота з дітьми на початковому
етапі навчання гри на віолончелі..... 141

Михайленко М.С.
Формування навичок слухання музики
на початковому етапі навчання скрипалів..... 144

**Сесія IV. Фортепіано та концертмейстерство
в мистецькій школі. Чернігів, Школа мистецтв
при Чернігівському музичному коледжі
імені Л.М. Ревуцького. 14 лютого 2018 р. 147**

Вахомчик Л.Ф.
Особливості роботи концертмейстера-ілюстратора
в класі акомпанементу 148

Забара Л.В.
Особливості взаємодії педагога і учня
у процесі їх спілкування зі світом мистецтва..... 150

Табакова О.В.
YouTube як інструмент підготовки
і напрацювання досвіду концертмейстера..... 155

Казак Т.В.
Фортепіано та концертмейстерство:
взаємодія на рівні теорії та практики 158

Шкурат В.В.
Метод технічного фразування як засіб
подолання технічних труднощів..... 161

Товкач А.Ю. Роль фортепіанного ансамблю в музичному вихованні дітей	165
Блудча І.С. Проблема усвідомлення національно-стильової основи поліфонічної музики в контексті навчання гри на фортепіано	170
Буденна О.М. Робота над темпоритмом та поліритмічними труднощами.....	173
Колесник Л.М. Клавірні сонати Антоніо Солера (1729 –1783)	181
Красілова Т.Л. Виразне виконання музичного твору	186
Красностанова Г.Л. Робота з обдарованими дітьми в музичній школі.....	192
Прокопова Н.Б. Педагогические способности преподавателя музыкальной школы.....	199
Реус С.М. Організація фортепіанного уроку і особливості роботи над музичним твором.....	204
Сухомлин Н.О. Три етапи роботи над художнім образом при вивченні фортепіанних творів	208
Куса Ю.В. Мистецтво піаніста-концертмейстера в соціокультурному контексті сучасності	215

Сесія V. Вокальна та музична освіта в системі мистецької освіти: теорія та практика. Чернігів, Чернігівська філія Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 28 лютого 2018 р. 219

Тенак Т.В.

Дитяче вокально-хорове мистецтво Чернігова: періодизація становлення музичної освіти..... 220

Кулик Г.В.

Духовна музика у вихованні співаків дитячого хору 224

Мащенко А.І.

Формування внутрішнього світу дитини, її особистості на уроках хорового співу у закладах позашкільної освіти..... 228

Грищенко А.Л.

Вокально-хорова робота з дитячим хором молодшого шкільного віку 232

Уварова О.О.

Вокальний ансамбль – одна із форм колективного музичення в школах естетичного виховання 237

Антіпіна Т.О.

Феномен Глухівської школи: її розвиток та особливості 241

Ісупова А.В.

Проблема репертуару в класі сольного співу. Сучасні педагоги-композитори..... 247

Шаповалова О.М.

Роль позаурочних заходів в мистецькій школі у створенні атмосфери колективної творчості 252

Ткаченко Т.Ф. Голосові резонатори в процесі хорового співу духовних творів.....	258
Тимошенко М.М. Аксьонова О.Д. Робота хормейстера в сучасному дитячому хоровому колективі.....	263
Середа Н.В. Актуальні питання підготовки учнів до академічного концертного виступу.....	268
Іванова В.В. Творчість сучасних композиторів України та використання їх музики в хорових колективах.....	273
Огер Н.Г. Аранжування хорових творів для дитячого хору	276
Коноваленко Є.О. До питання співпраці професійних та аматорських хореографічних колективів	281

Сесія VI. Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво в системі початкової мистецької освіти. Чернігів, Чернігівська філія Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 14 березня 2018 р.....	285
---	------------

Матвейцева Г.О. Вивчення основ композиції на прикладі жанру натюрморту.....	286
Сухомлин А.П. Декоративно-прикладне мистецтво в процесі розвитку творчих здібностей дітей.....	290

Олексієнко А.О. Нетрадиційні техніки на уроках образотворчого мистецтва в мистецьких школах (на прикладі техніки акватуш)	294
Коваль А.А. Техніка пальчикового живопису на уроках образотворчого мистецтва в школах естетичного виховання.....	298
Малишко С.В., Пархомчук Т.В. Іконографія на уроках образотворчого мистецтва в мистецькій школі: релігійний та етичний аспект	300
Завірюха А.В. Розвиток індивідуального стилю в дитячій творчості під впливом художніх еталонів	303
Колотило О.М. Мистецтво як потужний засіб всебічного розвитку дитини в умовах реформування освіти	306

Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи. Збірник тез науково-практичного семінару / Редкол.: О.М. Грисюк, В.М. Малиневська, С.В. Малишко, С.В. Сакір, В.М. Суховерський. – Чернігів: Чернігівська філія НАКККіМ, 2018. – 320 с.

Відповідальний за випуск – В.М. Малиневська

Комп'ютерна верстка,
макетування, технічне
редагування, друк – С.В. Малишко

Підписано до друку 27.04.2018. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.
Гарнітура Times New Roman CYR. Друк офсетний.
Облік.-вид.арк. 20. Зам. 002. Тираж 100 прим.

Чернігівська філія
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

14013, м. Чернігів, вул. О. Молодчого, 2, каб.23

Тел. +38 0 46 2 95-84-34

E-mail: chimmk@i.ua

URL: <http://institute.cult.gov.ua>

Не для продажу